

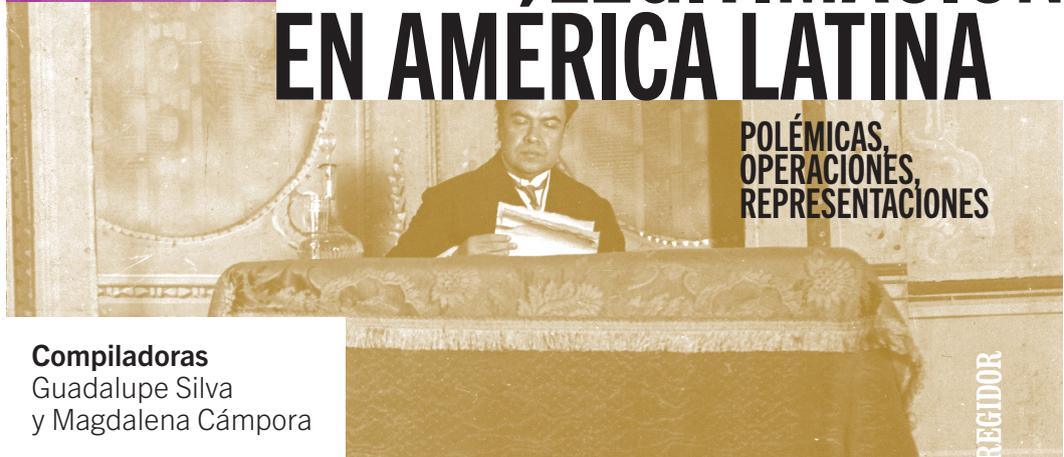


LITERATURA Y LEGITIMACIÓN EN AMÉRICA LATINA



**POLÉMICAS,
OPERACIONES,
REPRESENTACIONES**

Compiladoras
Guadalupe Silva
y Magdalena Cámpora



 **CORREGIDOR**

LITERATURA Y LEGITIMACIÓN EN AMÉRICA LATINA

Polémicas, operaciones, representaciones

LITERATURA Y LEGITIMACIÓN EN AMÉRICA LATINA

Polémicas, operaciones,
representaciones

Compiladoras
GUADALUPE SILVA Y MAGDALENA CÁMPORA



Literatura y legitimación en América Latina : Polémicas, operaciones, representaciones / Magdalena Cámpora ... [et al.] ; compilación de Magdalena Cámpora ; Guadalupe Silva.- 1a ed.-

Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Corregidor, 2023.

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-05-3384-3

1. Crítica Literaria. 2. Crítica Cinematográfica. 3. Literatura Latinoamericana. I.

Cámpora, Magdalena, comp. II. Silva, Guadalupe, comp.

CDD 860.998

Literatura y legitimación en América Latina. Polémicas, operaciones, representaciones es el resultado de las investigaciones del Proyecto de Investigación PIP N° 112-201301-00283 titulado “La legitimación del escritor moderno en América Latina y Europa”, financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Diseño de tapa:
Ezequiel Cafaro

Foto de tapa:

“Rubén Darío dictando la conferencia ‘Mitre y las letras’
en el Teatro Odeón, el sábado 31 de agosto de 1912”.

Archivo General de la Nación (Argentina), Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado (AR.DOC-UNTREF).



CC BY-NC-ND 4.0

Ediciones Corregidor, 2023

Lima 575 1° piso (C1073AAK) Bs. As.

Web site: www.corregidor.com

e-mail: corregidor@corregidor.com

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ISBN 978-950-05-3384-3

Impreso en Buenos Aires - Argentina

ÍNDICE

Introducción	13
Magdalena Cámpora, Jerónimo Ledesma y Guadalupe Silva	

1.

El modernismo y su ansiedad de influencias. Sobre la asimilación creadora como vía de legitimación	31
Florescia Bonfiglio	

Contra la importación cultural en el modernismo latinoamericano	61
Rodrigo Caresani	

2.

La legitimidad trastornada. Las vanguardias latinoamericanas en busca de su autenticidad	71
Luciana Del Gizzo	
El Meridiano, la cuestión de la lengua y el libro	109
Carlos García	

3.

La francofilia sin Francia	125
Magdalena Cámpora	
Legitimación y exotismo. Notas sobre <i>Don Segundo Sombra</i> en Francia.....	153
Gersende Camenen	

4.

Derechas y literatura. 10 hipótesis metodológicas	163
Mariano Sverdloff	
Edición de libros y derechas.....	195
Ezequiel Saferstein	

5.

La politización del campo literario y las huellas de la palabra ajena en el texto. El caso Walsh.....	203
Celina Fernanda Ballón Patti	
La construcción del militante ideal en <i>¿Quién mató a Rosendo?</i>	237
Darío Dawyd	

6.

Crimen común y dictadura militar en la reciente ficción argentina sobre crímenes	245
Gerardo Pignatiello	

La crueldad en el crimen estatal y en el crimen común	279
Ana Ros Matturro	

7.

Posmodernismo y (des)legitimación. Tres manifiestos latinoamericanos	287
Guadalupe Silva	

Autor, obra y mercado en la cultura literaria del siglo XXI	323
Ana Gallego Cuiñas	

8.

Territorios/Terrenos de autorialidad. Acerca de los usos de las declaraciones de los escritores en la interpretación literaria	335
Annick Louis	

Los autores y autoras	359
------------------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

MAGDALENA CÁMPORA, JERÓNIMO LEDESMA Y GUADALUPE SILVA

Este libro¹ explora diversas relaciones entre la literatura y el concepto de legitimidad en un conjunto de escenas históricas, situadas en el ámbito de la modernidad latinoamericana entre fines del siglo XIX y comienzos del XXI. Se pregunta, respecto de cada escena, por el papel que la literatura desempeñó como discurso de legitimación de prácticas, ideas, grupos y posiciones, y, a la vez, indaga en los mecanismos con que la misma literatura fue elaborando su legitimidad (o sus legitimidades) en tanto institución social del presente.

El concepto de legitimidad –procedente de la filosofía política y las ciencias sociales–² se entiende aquí como denominador común de campos atravesados por el problema de la dotación de autoridad, es decir, campos en los cuales la autoridad de ciertas prácticas, discursos e instituciones, incluyendo a la literatura misma, se presenta en construcción, en disputa o en crisis, y se ve requerida de operaciones de legitimación para autoafirmarse. Lo distintivo de nuestro enfoque es que recortamos operaciones de legitimación

-
- 1 Este volumen colectivo es uno de los resultados del Proyecto de Investigación PIP CONICET “La legitimación del escritor moderno en América Latina y Europa”, con sede en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y con financiación del CONICET.
 - 2 El concepto aparece vinculado con el estudio de las condiciones de posibilidad de las formas de poder y dominación: así en los trabajos clásicos de Max Weber (2008, 2012) y Jürgen Habermas (1973), y en investigaciones sobre formas específicas de legitimación política, como la de Fabienne Peter (2011). Por esta vía se ha incorporado como una categoría importante para la sociología del derecho (*sociology of law*), como se ve en Deflem (2008) y Hyde (2017).

—operaciones que buscan producir creencia en algún principio de legitimidad— realizadas específicamente por la actividad literaria.

Dos premisas subyacen al libro y proyectan el problema de la crisis y la dotación de autoridad sobre vastos ejes del espacio y el tiempo. La primera es que la legitimidad constituye uno de los grandes problemas recurrentes de la época moderna en tanto esta busca autodefinirse y autorreglarse y tiende a rechazar las determinaciones trascendentes de la teología, a las que pretende dejar atrás. El estudio de Blumenberg, *La legitimación de la época moderna* (1966), que niega que esta época sea el mero producto de una secularización de conceptos teológicos (en contra de lo que habían afirmado antes Karl Löwith y otros teóricos de la secularización) y reconoce vías específicas por las que el tiempo nuevo se dotó de autoridad a sí mismo, ha sido una de nuestras inspiraciones para delimitar y comprender la legitimidad como campo problemático. Lo moderno plantea, efectivamente, un drama singular: la pregunta sobre el fundamento de una existencia histórica que se resiste a ser explicada por el pasado y que pretende fundarse en su propio acontecer. Pero ¿puede algo ser su propia fuente de legitimidad? ¿Puede legitimarse a sí mismo? ¿Cómo?

En convergencia con la cuestión de la autolegitimación, la modernidad ha sido definida, desde la perspectiva de su crisis, como la época que apeló, para dotarse de autoridad, a un saber que ella misma ponía en duda, el saber de los relatos. Esta es la línea de argumentación que desarrolló Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* (1979), poniendo el acento en aquellos metarrelatos (el relato idealista del sujeto de conocimiento y el relato socialista del sujeto de la libertad) que dotaron de autoridad a la ciencia como gran institución de autocomprensión del presente. Si bien el argumento de Lyotard apuntaba centralmente a estudiar el mecanismo narrativo de legitimación de la ciencia moderna como un tipo particular de saber, esta forma de entender lo moderno está preñada de consecuencias para el análisis de la literatura en su devenir histórico. Porque el retorno del saber de los relatos “para aportar una solución

a la legitimación de las nuevas autoridades” (Lyotard, 2000: 60) cuando la burguesía busca emanciparse de las autoridades tradicionales, precisamente pone en foco las operaciones específicas de la literatura en el mismo momento en que ella está buscando dotarse de una nueva autoridad social. Tanto el solapamiento del discurso literario con la función legitimadora de la modernidad a través de la ficción narrativa como el conjunto de resistencias, desvíos y francos apartamientos respecto de ese rol legitimante que se le atribuye ofrecen un punto de vista adicional para delimitar el campo problemático de la legitimidad literaria moderna. No casualmente, como veremos más adelante, este libro describe un arco que concluye con ese momento en que alcanza su culminación la “incredulidad respecto de los metarrelatos” que refiere Lyotard (2000: 10), pero en relación con el contexto de América Latina.

Justamente, la otra gran premisa subyacente al libro atañe a la historia sociocultural de América Latina y su proyección en el campo problemático de la modernidad tal como fue estudiada, entre otros, por Julio Ramos en su pionero *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989).³ En la medida en que esta historia está cruzada por la exigencia de la modernización como requerimiento indisociable de los procesos de emancipación política y de constitución de estados nacionales nuevos (ambos ideológica-

3 Esta mención de Ramos obedece al papel central que asignó al problema de la legitimación en su análisis cultural de la literatura, pero, desde luego, hay una tradición de reflexiones que pueden ser incluidas en este campo problemático. No podemos dejar de referir los trabajos señeros de Roberto Schwartz (1973), Silviano Santiago (1978 [1971]), Ángel Rama (1982, 1984), Ana Pizarro (1985, 1994, 1995), Susana Zanetti (1993, 2002) o Beatriz Sarlo (1988, 1995), así como las más recientes investigaciones de Mariano Siskind (2016), Elías Palti (2018), Fernando Degiovanni (2018) o Florencia Bonfiglio (2020). Debemos destacar también como aportaciones que estimularon el desarrollo de este volumen la investigación de Enrique Foffani (2010) sobre los problemas de la secularización en relación con la literatura latinoamericana, particularmente con el modernismo, así como el ensayo de Víctor Goldgel sobre la irrupción de “lo nuevo” como categoría dadora de valor en la cultura latinoamericana del siglo XIX (2013).

mente tributarios de la escena moderna a gran escala), adquiere una intensidad particular la pregunta por los modos en que la literatura legitima valores y prácticas de emancipación, autocomprensión y autoafirmación. Y esto, de nuevo, a la vez que opera sobre sí para perfilarse como práctica autónoma.

Situar un origen histórico de estos problemas de legitimidad en un sentido amplio es una tarea que excede los fines de esta introducción. Pero, sin dudas, un nudo fundamental, con enormes consecuencias, es el momento en que tiene lugar en Europa la Revolución Francesa y se precipitan los procesos de emancipación política en América Latina. Ese período suele ser caracterizado, precisamente, con la figura de una crisis de legitimidad declinada en varios planos: crisis política, crisis social, crisis cultural.⁴ A los movimientos de democratización política, el ascenso de la burguesía como clase dominante y las transformaciones económicas materiales de los siglos XVIII y XIX,⁵ efectivamente, hay que sumar en Europa procesos culturales que tuvieron efectos duraderos en la actividad literaria: el crecimiento de la alfabetización y del público lector, la modificación en las prácticas de la edición y la lectura, el desarrollo de la esfera pública burguesa como espacio de intercambio racional, el surgimiento del periodismo, la consolidación de un mercado de bienes culturales que transformó a la literatura en mercancía, el incremento de la circulación internacional de los textos. Estas transformaciones culturales que modificaron profundamente la práctica de la literatura implicaron el ensayo continuo de formas de autolegitimación. En el mismo momento en que la Revolución Francesa hizo del régimen absolutista un régimen antiguo, un *Ancien Régime*, los escritores buscaban los medios para dotarse de una nueva auto-

4 En la caracterización de las transformaciones del tiempo moderno desde la perspectiva de la historia conceptual, destacan los trabajos de Koselleck (1993, 2003, 2007) respecto del "Sattelzeit". En el campo de la historia conceptual de América Latina, con diferencias respecto de Koselleck, cf. Palti (2004, 2007, 2009).

5 Sobre estas transformaciones, *The Age of Revolution* (1962) de E. Hobsbawm sigue brindando una eficaz perspectiva global, aunque de carácter eurocéntrica.

ridad y asumir su voz en una sociedad en transformación apelando a los nuevos recursos del mercado y los nuevos mecanismos de lo público.⁶ Para algunas perspectivas, esta crisis, incluso, da nacimiento a la literatura tal como la conocemos, una praxis abierta, experimental, transgresora, en un mundo que ha pasado a ser por definición inacabado.⁷ En cualquier caso, sea que la literatura solo se transforme o que nazca entera en esta crisis de legitimidad que no ha cesado, es indudable que pasa a cumplir funciones de legitimación de ciertas prácticas, valores, instituciones e ideologías, a la vez que busca ganar una nueva legitimidad para sí misma.

Desde el punto de vista de la crisis de legitimidad de la propia literatura, uno de los grandes fenómenos destacables es el retroceso del principio de legislación de las poéticas clásicas, que apelaban a la clasificación en géneros preexistentes y al establecimiento de normas de producción asociadas a ellos (Schanze, 1976). Si bien la teoría de los géneros y los estilos no desaparece completamente en el siglo XIX y tiene ella misma una historia compleja, es indudable que esa concepción de la actividad literaria se derrumba no menos que la sociedad absolutista y sus principios de autoridad y que cede ante formas alternativas y en competencia para definir su condición social legítima. Esa teoría y modo de discurso sobre las bellas letras, que nace con la *Poética* de Aristóteles y recorre el discurso crítico hasta, digamos, Hugh Blair y sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783) –por mencionar un ejemplo tardío de codificación de normas retóricas–, pierde su potencia a la vez que la época moderna se compromete cada vez más con la exigencia de creación de dispositivos que le permitan autocomprenderse y autoafirmarse.⁸ Sin dudas, frente a la asignación de valor a los géneros clásicos (tragedia, comedia, epopeya, géneros líricos), la estructu-

6 Una sugerente perspectiva de este proceso en Inglaterra, focalizada en el proceso de construcción de audiencias lectoras, puede leerse en Klancher (1987).

7 Es el caso de Lacoue-Labarthe y Nancy (2012).

8 Para un enfoque histórico, centrado en la transformación global del siglo XIX, respecto de las invenciones de dispositivos culturales de autoobservación, cf. Osterhammel (2015).

ración del *decorum* según la dignidad social de los personajes, la organización del tiempo y el espacio según normas predefinidas y la invocación a la universalidad del gusto, gana ascendente una experimentación literaria que prefiere buscar ecos en la experiencia nueva. La famosa definición de “romanticismo” que dio Stendhal en 1823⁹ es una expresión radical, polémica y ya tardía de esta crisis de la retórica clásica que da paso y fundamento a los experimentos modernos. La novela, los procedimientos del realismo, las exploraciones románticas de la subjetividad, la eclosión de formas populares en la prensa, junto con el crecimiento exponencial de las formas periodísticas, confrontaron, indudablemente, con las pretensiones de normativa universal del gusto que sostenían a las tradicionales artes poéticas.

Como resultado de estas transformaciones de la legislación de la producción cultural hay que mencionar el estímulo que proporcionó el mercado a la creación de géneros nuevos. Mencionamos ya la novela, el género que, con los románticos, alcanzó el paradójico estatuto de género agenérico,¹⁰ y que fue visto por la crítica de la época frecuentemente como relevo moderno de la epopeya, un relevo democrático, abierto, polifónico. Pero debemos pensar, asimismo, en la lógica de creación de géneros y subgéneros que impulsó la expansión del mercado literario y que hoy sigue activa como forma de segmentación de la producción cultural. Durante el siglo diecinueve, efectivamente, las formas del discurso literario tendieron a multiplicarse y subdividirse en busca de la producción de valor. Los géneros más reconocidos surgidos en ese contexto son –para designarlos con nuestras categorías genéricas– el fantástico

9 “[E]l romanticismo es el arte de presentar a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus hábitos y creencias, son susceptibles de proporcionarles el mayor placer posible. El clasicismo, por el contrario, les presenta la literatura que daba el mayor placer posible a sus bisabuelos” (Stendhal, 1823: 51).

10 Sobre esto, cf. Lacoue-Labarthe y Nancy (2012) y Schaeffer (1988).

y el policial,¹¹ pero cabe mencionar también las muchas variantes de la ficción narrativa, como la ciencia ficción, el género gótico, la novela de denuncia social, entre tantos otros. Con la crisis de la poética clásica, la idea misma de género, en alianza con la lógica expansiva del mercado literario, asume una forma dinámica, sujeta a la proliferación y el cambio, en diálogo con las condiciones sociales del mundo burgués.

En ese mismo contexto se idearon estrategias de legitimación pública de los propios escritores como relevos de las figuras tradicionales de autoridad debilitada, y se buscaron constituir nuevas audiencias lectoras acordes con las prácticas, valores e instituciones del presente. Así, la figura del escritor romántico como profeta (o incluso como sacerdote) de la sociedad moderna, como aquel capaz de mantener los valores humanos en reserva y protegidos durante las grandes transformaciones, o como quien podía orientar la humanidad en su avance hacia el futuro con sus representaciones visionarias, fue una de las múltiples operaciones que tuvo como fin dotar de autoridad a los productores culturales en el contexto de la democratización y la industrialización. Si bien el escritor romántico suele ser presentado muchas veces con la imagen de quien huye y se evade de la conflictiva realidad de su tiempo (en tanto construyó su legitimidad mediante la crítica del presente), lo cierto es que su aparición fue una respuesta a los problemas que planteaba esa realidad. Ese modelo de legitimación de los escritores (como profetas y legisladores del mundo, como genios que se autodeterminan) no fue, sin embargo, más que uno entre otros. En cierto sentido, el espectáculo que se puede observar desde la época de la Revolución en adelante es la configuración de campos polémicos en los que los actores pelean por imponer un determinado modelo de legitimidad de producción cultural.

11 El libro de Whalen (1999) sobre Poe vale como un estudio de caso sobre la forma en que la ideología romántica se articula con las condiciones de mercado para dar lugar a la emergencia del relato policial en la cultura periodística decimonónica.

Como dijimos, un rasgo específico de nuestro enfoque es que analizamos operaciones de legitimación realizadas por la actividad literaria. Hay que advertir que esto no significa pensar que este análisis agote el sentido de los textos, corrientes estéticas o discursos que consideramos, sino que ponemos en foco el acto comunicativo que representa la legitimidad como un bien en disputa. La literatura, como todo discurso de legitimación presupone normas y valores, esto es, establece relaciones específicas con normativas y axiologías particulares, que son postuladas como fundamento de las prácticas y las posiciones. De aquí no debe deducirse que la literatura siempre opere para legitimar valores que se producen en otra parte, como un discurso que repite una configuración previa. Por un lado, porque “los relatos y las representaciones tienen como una clara función posible abrir ‘un teatro de legitimidad a las acciones efectivas’” (Rosanvallon, 2003: 47). Pero también, por otro lado, porque, en función de autorizarse a sí mismos e inscribir la literatura en una esfera normativa propia, los escritores producen legitimidad en numerosas ocasiones a partir de la identificación con el crimen o la transgresión. Son estos casos en los que la legitimidad se construye recurriendo a la posibilidad de representar estéticamente lo ilegal, la marginación o la excepción, esto es, lo exterior o contrario a la ley. La teoría del campo de Bourdieu en *Las reglas del arte* (1992) instaló en este sentido tres perspectivas presentes en nuestra reflexión: la idea según la cual la literatura se organiza de modo histórico como un microcosmos con sus propias leyes de funcionamiento y legitimación; el foco en los agentes, que se constituyen como motores del cambio; la necesidad de una metarreflexión sobre las condiciones de producción de los conceptos.

Cambio y adaptación de la legislación de la producción cultural, aparición de un campo polémico específico donde las pautas de legitimación permiten disputar posiciones, interacción entre esas pautas y la invención formal y genérica: la pregunta por la construcción de la legitimidad de la literatura en América Latina presupone todas estas variables y añade sus propias particularidades. Porque

al carácter inestable y en disputa de los procesos de legitimación de la literatura en la modernidad se suma, en América Latina, la propia búsqueda de legitimidad política y cultural en relación con el constructo llamado Occidente. Y la pugna por la autonomía encuentra en los condicionamientos heterónomos modos nuevos de materialización. En el mencionado *Desencuentros de la modernidad*, Ramos analizó cómo esa novedad se concretaba en José Martí y luego se prolongaba en una tradición que remite a sus operaciones fundamentales en el género ensayístico. Su tesis es, precisamente, que las crónicas y ensayos de Martí utilizaron una serie de “dispositivos de legitimación” (Ramos, 1989: 15) que se convertirían en elementos constitutivos de la retórica latinoamericanista; y que es allí donde la literatura habría comenzado a autorizarse como “modo alternativo y privilegiado para hablar sobre la política”, un discurso equidistante de los saberes técnicos y los lenguajes importados de la política oficial que era capaz de “resolver los enigmas de América Latina” (Ramos, 1989: 16).

Pensamos que el momento latinoamericano ilumina intensamente las preguntas sobre la legitimidad porque los procesos de emancipación y de modernización del continente implicaron aceleraciones que justamente mostraban de modo más descarnado las operaciones, las polémicas y las representaciones de legitimación. En efecto, como ya lo ha estudiado la crítica, en contextos históricos como el latinoamericano del siglo XIX y las primeras décadas del XX los medios materiales de producción y difusión de la literatura son heterogéneos y están destinados a públicos diversos; la institucionalización es débil; la profesionalización en ciernes implica funciones múltiples del escritor; la búsqueda de la autonomía está mediada por la participación activa de los agentes en la vida pública. Leídas desde lo que Bourdieu (1992: 106) llamó la “fase heroica de la conquista de autonomía”, esas variables atentan y a la vez son parte de la configuración del campo intelectual. Pero —y esto nos interesa centralmente— la propia inestabilidad de esas variables, candente y crítica en América Latina, provoca en los agentes una

reflexión continua sobre los condicionamientos, las prácticas y las formas posibles de adquisición de valor.

Este libro busca discernir y analizar discursos, estrategias, materialidades, episodios donde la pregunta y la disputa por la legitimidad se hacen más visibles, más frecuentes. Los capítulos recorren un arco temporal que va desde el momento en que la literatura latinoamericana quiere dotarse de un principio de legitimidad propio a fin del siglo XIX, con el modernismo, hasta el momento en que irrumpe la crisis de la legitimidad moderna en la figura del posmodernismo en el paso del siglo XX al XXI. Dentro de este período, los capítulos trabajan con lo que llamamos escenas de legitimación, que son escenas de tipo histórico en las cuales el problema de la legitimación resulta central y dramático, aunque de diversa manera. Cada una de estas escenas es construida y analizada por un capítulo extenso, el cual dialoga con otro más breve que teoriza o presenta algún fenómeno cultural concreto en relación con dicha escena. La disposición es cronológica, pero de ninguna manera aspira a cubrir algún tipo de totalidad o inscribe alguna forma de teleología. La unidad está dada, antes bien, por la centralidad que asume el eje problemático de las relaciones entre literatura y legitimidad en este período de la modernidad latinoamericana y por la aparición recurrente, en las distintas escenas y momentos, de preguntas y problemas ligados a la legitimación. Estos son variados, pero no infinitos; nos importa el recorte desde donde se los mira y las nuevas propuestas metodológicas que esa mirada supone.

Los estudios de casos del libro funcionan en pares y están situados en perspectivas históricas precisas. El trabajo de Florencia Bonfiglio analiza cómo los modernistas latinoamericanos paradójicamente construyen su originalidad a partir de la defensa de la imitación de los modelos extranjeros. Para Rodrigo Caresani, la traducción en el modernismo no funciona como una importación de textos extranjeros, sino como operación táctica de legitimación y de intervención concreta en las condiciones institucionales que garantizan la emergencia de la figura del poeta.

Luciana Del Gizzo estudia el modo en que las vanguardias latinoamericanas imponen nuevos paradigmas de valor artístico y, al mismo tiempo, articulan una definición de lo nacional, por lo que su legitimidad se da en la contradictoria combinación de ruptura e institucionalización. Carlos García vuelve a la polémica por el Meridiano Intelectual de América Latina desde la construcción de la identidad nacional y la disputa con el hispanismo de la generación española anterior a las vanguardias de los años veinte.

Magdalena Cámpora propone leer la noción de francofilia como un concepto legitimante y relacional, atravesado por tensiones locales, antes que como un conjunto de opiniones y afectos respecto de un eventual modelo francés. En un movimiento inverso y complementario, Gersende Camenen replantea el exotismo en Francia como un concepto que resulta de estrategias editoriales de publicación y de contextos históricos de lectura.

Mariano Sverdloff investiga la relación entre literatura y derechas desde un enfoque transnacional, que se concentra más en las articulaciones contingentes de las operaciones de legitimación, que en la identificación de tópicos, procedimientos e ideologemas. Ezequiel Saferstein discierne en el estatuto material del libro una de esas articulaciones, en tanto el libro otorga a los discursos de derecha la legitimidad de un soporte de prestigio.

Celina Ballón sondea en Walsh una polémica oculta con una de las nociones centrales del espacio intelectual durante la Revolución Cubana: la de los sectores populares como instancia legitimante de la literatura. Darío Dawyd a su vez analiza la construcción del militante ideal en *¿Quién mató a Rosendo?*, en un contrapunto sobre modos heterónomos de legitimación de la palabra letrada.

En ficciones recientes sobre crímenes, Gerardo Pignatiello observa la representación simultánea del crimen común y del delito de lesa humanidad en la última dictadura militar argentina, y enmarca esa novedad tanto en la discusión por ampliar los estudios sobre la dictadura como en la posible propuesta de una nueva estrategia de legitimidad del género. Desde la filosofía, Ana Ros asocia

esas representaciones con la naturalización del ejercicio privado de la violencia en contextos dictatoriales.

Guadalupe Silva indaga el vínculo entre legitimación y posmodernismo y pone el acento en los procesos discursivos de legitimación y deslegitimación como acciones que trazan cortes en la historia, establecen consensos de época, rompen con el pasado y definen pautas para el presente. Ana Gallego Cuiñas distingue tres fenómenos relacionados con las nuevas condiciones de creación de valor en la cultura literaria del siglo XXI y en la llamada literatura latinoamericana mundial: la espectacularización del autor y su conversión en “obra”, la proliferación de mediadores y el desarrollo de nuevos mercados de la cultura literaria a través de festivales y ferias.

En un texto que es también una coda autorreflexiva respecto de la tarea crítica, Annick Louis explora los usos de las declaraciones de los escritores en la interpretación literaria. A partir de la figura de Jorge Luis Borges, propone usos diferentes de las declaraciones de autor en la disciplina y define los contornos de lo que denomina “obra mediática”, una instancia que mantiene relaciones ambivalentes con la obra literaria.

Cada capítulo a su vez abre preguntas generales sobre legitimidad que son de orden crítico y metodológico. ¿En qué medida la figura de la paradoja puede funcionar como operación de legitimación? (Bonfiglio). ¿Qué límites heurísticos presenta la noción de importación cultural, ya instalada en la sociología de la literatura? (Caresani). ¿Puede construirse una legitimidad a partir de la contradicción entre uso heterónimo y proyecto de autonomía? (Del Gizzo). ¿Qué incidencia tienen en la fundación de una literatura nacional las determinaciones económicas y editoriales que vienen con la lengua de la metrópoli? (García). El proyecto de modernización y de diálogo con Francia ¿implica necesariamente al cosmopolitismo? (Cámpora). ¿Hasta dónde y de qué forma conceptos eurocéntricos como el exotismo pueden ofrecer una productividad analítica? (Camenen). ¿Cómo pensar las relaciones entre topografía política y serie literaria? (Sverdloff). ¿Qué relación subsiste en la

actualidad entre legitimación y un soporte material histórico como el libro? (Saferstein). ¿Cómo se exhuman las huellas de la palabra ajena en el texto y en qué medida esa palabra legitima? (Ballón). ¿Cómo se construye en el texto la politización del escritor? (Dawyd). ¿Qué vínculos se establecen entre relato histórico, relato ficcional y convención genérica del policial en ficciones de crimen? (Pignatiello). ¿Qué aportes para el análisis de ese vínculo pueden ofrecer las ciencias humanas, y en particular la filosofía? (Ros). ¿Cómo procede el posmodernismo para hacer de la deslegitimación una práctica legitimadora? (Silva). ¿Cómo repercuten en la creación literaria las políticas de mercado que signan hoy la legitimidad del autor y de la obra? (Gallego Cuiñas). ¿Qué relación mantiene la figura autoral con los procesos de legitimación del discurso de las ciencias humanas y sociales? (Louis).

De esta manera, los análisis situados de casos permiten delinear problemas de literatura general. O por decirlo de otro modo, las escenas de legitimación que se dan de forma específica y local en América Latina generan y problematizan cuestiones de teoría, más allá de las atribuciones de cierta crítica sobre literatura mundial (Jameson, Moretti), que reservó y distribuyó la teoría y la invención de procedimientos según áreas geográficas jerarquizadas que no incluían a América Latina. Aunque esas perspectivas ya han sido ampliamente cuestionadas, lo cierto es que, en la bibliografía teórica general que circula en inglés, los problemas y los textos críticos rara vez provienen de este sur. Es por eso que este libro también es un caso de aquello que interroga.

Bibliografía

- Blumenberg, Hans (2008). *La legitimación de la edad moderna*. (Pedro Madrigal, Trad.). Valencia: Pre-Textos.
- Nonfiglio, Florencia (2020). *The Great Will / El gran legado. Pre-textos y comienzos literarios en América Latina y el Caribe*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert.

- Bourdieu, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre (2006). "Legitimation and Structured Interests in Weber's Sociology of Religion". En Lash, Scott Lash y Whimster, Sam (Eds.). *Max Weber, Rationality and Modernity*. London; New York: Routledge, pp. 119-136.
- Deflem, M. (2008). *Sociology of Law: Visions of a Scholarly Tradition*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press.
- Degiovanni, Fernando (2018). *Vernacular Latin Americanisms: War, the Market, and the Making of a Discipline*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Foffani, Enrique (Ed.). (2010). *Controversias de lo moderno: La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Buenos Aires: Katatay.
- Habermas, Jürgen (1973). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. (J. L. Etcheverry, Trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hobsbawm, Eric (1962). *The Age of Revolution*. New York: The World Publishing Company.
- Jameson, Frederic (1986). "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*, 15, pp. 65-88.
- Klancher, Jon (1987). *The making of English Reading Audiences, 1790-1832*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*. (N. Smilg, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Koselleck, Reinhart (2003). *Aceleración, prognosis y secularización*. (F. Oncina, Trad.). Valencia: Pre-Textos.
- Koselleck, Reinhart (2007). *Crítica y crisis: Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. (R. De la Vega & J. Pérez de Tudela, Trans.). Madrid: Trotta Universidad Autónoma de Madrid.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, & Nancy, Jean-Luc (2012). *El absoluto literario*. (C. González & L. Carugati, Trans.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lyotard, Jean-François (2000). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. (M. Antolín Rato, Trad.). Madrid: Cátedra.
- Moretti, Franco (2000). "Conjectures on World Literature". *New Left Review*, pp. 54-68.
- Palti, Elías (2009). *El momento romántico: Nación, historia y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Eudeba.

- Palti, Elías (2007). *El tiempo de la política: El siglo XIX reconsiderado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Palti, Elías (2018). *Una arqueología de lo político: Regímenes de poder desde el siglo XVII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Peter, Fabienne (2011). *Democratic legitimacy*. London: Routledge.
- Pizarro, Ana (Ed.). (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pizarro, Ana (Ed.). (1994). *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. 2. *Emancipação do Discurso* (Vol. II). São Paulo: Memorial da América Latina.
- Pizarro, Ana (Ed.). (1995). *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. 3. *Vanguarda e modernidade* (Vol. III). São Paulo: Memorial da América Latina.
- Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Santiago, Silviano (1978 [1971]). O entre-lugar do discurso latino-americano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural* (pp. 11-28). San Pablo: Perspectiva.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Schaeffer, Jean-Marie (1983). *La naissance de la littérature: La théorie esthétique du romantisme allemand*. Arts et langage. Paris: Presses de l'École normale supérieure.
- Schanze, Helmut (1976). *Retórica: Contribuciones sobre su historia en Alemania: siglos XVI a XX*. (A. Rodríguez de Franco, Trad.). Buenos Aires: Alfa.
- Schwartz, Roberto (1973). As idéias fora do lugar. *Estudos. CEBRAP*, (3), pp. 151-161.
- Siskind, Mariano (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. (L. Mosconi, Trad.) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Stendhal [Henri Beyle]. (1968). *Racine y Shakespeare*. (H. Torres Varela, Trad.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Treviño, A. Javier (2017). *The Sociology of Law: Classical and Contemporary Perspectives*. Routledge.
- Weber, Max (2008). *Economía y sociedad: Esbozo de sociología comprensiva*. (J. Medina Echavarría, Trad.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Weber, Max (2012). *Sociología del poder: Los tipos de dominación*. (J. Abellán, Trad.). Madrid: Alianza.
- Whalen, Terence (1999). *Edgar Allan Poe and the masses: The political economy of literature in antebellum America*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Zanetti, Susana (1994). Modernidad y religación: Una perspectiva continental (1880-1916). En A. Pizarro (Ed.), *América Latina: Palavra, literatura e cultura. 2. Emancipação do Discurso* (Vol. II, pp. 489-534). São Paulo: Memorial da América Latina.

1.

EL MODERNISMO Y SU ANSIEDAD DE INFLUENCIAS SOBRE LA ASIMILACIÓN CREADORA COMO VÍA DE LEGITIMACIÓN¹

FLORENCIA BONFIGLIO

*Los hispano-americanos que, por causas que saltan a la vista
tenemos hoy necesidad, como dice Pedro Emilio Coll, de comer
ideas, las recibimos de todas partes pero principalmente de
Francia: somos cosmopolitas y políglotas...*

Rubén Darío, *El Sol del Domingo*, N°1, 4 sept. de 1898.

Genealogía crítica

Clave para entender el período modernizador de fines del siglo XIX, la lectura del Modernismo como el primer movimiento latinoamericano que alcanza independencia a partir de una apropiación creativa de los modelos centrales, establecida por críticos fundadores de los estudios literarios en América Latina como

1 Este capítulo retoma varias problemáticas y análisis de mi libro *The Great Will/El gran legado. Pre-textos y comienzos literarios en América Latina y el Caribe* (Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2020). Remito especialmente a la Introducción y a los capítulos 1.2. y 2.2 de la primera parte, dedicada al fin de siglo XIX, para un desarrollo *in extenso*.

Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, constituyó además el cimiento de una teoría que, elaborada en los años 70-80 del siglo pasado por los herederos de aquellos maestros –Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot sin duda fueron los más destacados– se haría extensible a toda la literatura latinoamericana. En cuanto sistemas surgidos en condiciones de dependencia, las heterogéneas literaturas de nuestro subcontinente (lo mismo vale también para las literaturas caribeñas), han hecho de su capacidad para asimilar críticamente los modelos de prestigio una vía de legitimación, conscientemente defendida por los mismos escritores, desde el desfachatado “Qui pourrais-je imiter pour être original?” que Rubén Darío devolviera a Paul Groussac al más internacionalmente reconocido método fagocitador de literaturas extranjeras de Jorge Luis Borges.

Repasemos las teorizaciones centrales de los estudios latinoamericanos. En el ya clásico *La literatura latinoamericana como proceso* (1985), los más importantes investigadores de la región (además de Rama y Gutiérrez Girardot, los brasileños Antonio Cândido y Roberto Schwarz, entre otros), establecían el abandono de la categoría de *influencia* (generadora de instrumentaciones coloniales de comparatismo) para favorecer la noción más legítima –y abiertamente ideológica– de “*formas de apropiación* que un continente de formación económica dependiente genera en su recepción de las literaturas metropolitanas” (Pizarro, 1985: 57, énfasis mío). En la adopción de la metodología comparatista se enfatizaba pues la necesidad de un ejercicio *contrastivo*, ya que la disciplina, nacida en Europa, se fundamentaba en un concepto de literatura nacional propio de países largamente constituidos como tales, y no servía para reconocer la heterogeneidad esencial de las literaturas latinoamericanas ni la importancia de los conflictos y diferencias no sólo entre estas, sino también respecto de los cánones europeos: lo crucial, en nuestra región, resultaba ser la deformación, la carnavalización de los modelos, los sentidos impropios (Pizarro, 1985: 60) que venían siendo teorizados, entre

otros, por Roberto Schwarz (“Las ideas fuera de lugar”, 1973) bajo la noción de *descentramiento*.²

Estas reconceptualizaciones se mostraban de hecho operativas para la teoría general del comparatismo. En su estudio *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, del mismo año 1985, Claudio Guillén proponía también revisar las vinculaciones entre textos y el concepto de “influencia”, que dominaba el modo de pensar las relaciones literarias reduciéndolas a las de modelo-copia. Pero Guillén cuestionaba, a su vez, el “endiosamiento” de la categoría de intertextualidad, en especial si devenía sinónimo del anonimato o “una concepción general del signo poético”, “una teoría del texto” (2005: 290). Aunque entonces no se reconocían los avances del comparatismo latinoamericano, sin duda críticos como Rama echaban luz sobre el problema al reflexionar sobre la “asimilación creadora de elementos” o la “‘antropofagia’ cultural” (Pizarro, 1985: 59), subrayando la capacidad selectiva y la intencionalidad implicada en el proceso, contrarrestando, así, la carga pasiva y determinista implicada en la categoría de influencia.

En la misma dirección, Guillén señalaba la importancia del concepto de “traición creadora” (“‘Creative treason’ as a Key to Literature”, 1961) de Robert Escarpit en relación con la traducción, según el cual la fecundidad del error se equipara a la capacidad creativa del buen lector: especialmente el lector-escritor: “Quizá la aptitud a la traición es precisamente la marca de la “gran” obra literaria [...] el auténtico rostro de las obras literarias queda revelado, labrado, deformado por los distintos usos que hacen los públicos que los utilizan” (Escarpit, 1971 [1958]: 109-110). Estas ideas, también elaboradas por la Estética de la Recepción y en

2 “As idéias fora do lugar” se publicó en *Estudos* (CEBRAP, N° 3, 1973) y luego integró el libro *Ao vencedor as batatas* (1977). Schwarz se refiere allí a la “impropiedad” y dislocación de las ideas liberales en Brasil, donde reinan la esclavitud y el “favor”, afirmando: “fuera de centro en relación con la exigencia que ellas mismas proponían, y reconociblemente nuestras en esa misma cualidad” (2000: 53).

las teorizaciones sobre la ‘obra abierta’ (desde la semiótica y la “teoría de la información”) de Umberto Eco, sustentarían la historiografía comparatista ya que, como señala Escarpit, las traiciones se efectúan entre épocas, países e incluso entre grupos sociales distintos (1971 [1958]: 109).³

Como puede colegirse, es probable que la noción de *creative misreading* de Harold Bloom haya sido deudora de la *trahison créatrice* de Escarpit. En *La angustia de las influencias* (1973), Bloom sostiene que la historia de la poesía moderna es la de la influencia poética, entendida como la historia de las relaciones intrapoéticas, o “la historia creada por los poetas fuertes gracias a *malas interpretaciones mutuas*, con el objeto de despejar un espacio imaginativo para sí mismos” (1991: 13, énfasis mío). Luego, Edward Said en *Beginnings* (1975), siguiendo la senda de Bloom y recuperando el sentido de la historia como repetición de Vico (donde no hay orígenes divinos, sino comienzos que son siempre recomienzos), piensa toda escritura como reescritura que inaugura *otro* orden de sentido respecto de la escritura previa (1985: 356). Se trata aquí – en sintonía con los comparatistas latinoamericanos– de un énfasis sobre la *voluntad* de fundar una nueva legitimidad: para Said, en la pelea filial de un texto con la autoridad paternal de otro texto, el acto de comenzar se vuelve esencial ya que el comienzo *autoriza*: “un comienzo provee una dirección inaugural, una orientación provisoria de método e intención” (1985: 316, mi traducción). Said, al igual que Bloom, reacciona contra la crítica estructuralista

3 Estas ideas, claves para la teoría comparatista, interesada en los usos intencionados de la lectura (el escritor como lector que escribe), no lo son sin embargo para la hermenéutica o la semiótica, abocadas al problema de la interpretación y al estudio de los mecanismos generales textuales: el lector “modelo” proyectado por el texto en la terminología de Umberto Eco. En *Lector in fabula* (1979), Eco diferencia las obras constituidas como abiertas, que estimulan el uso más libre posible, de las posibles ‘aperturas’ de un texto cerrado, provocadas “por un modo de usar el texto, de negarse a aceptar que sea él quien nos use. [...] Podemos violentar un texto (podemos, incluso, comer un libro, como el apóstol en Patmos) y hasta gozar sutilmente con ello” (1987: 83-84). Eco ejemplifica esto último precisamente con la obra de Borges (ver más adelante).

que borra la individualidad: un texto es una forma de comenzar, y en la historia literaria, secular, “comenzar es *hacer o producir diferencia*”, una diferencia que, por supuesto, es el juego entre lo nuevo y lo existente, “sin el cual un comienzo no tiene lugar” (1985: XVII, mi traducción). Pero, además, la visión comparatista de Said, que repone lo histórico-social y la ideología más ausente en Bloom, señala lo crucial de atender al problema de la autorización literaria en órdenes intelectuales y sociales complejos y en donde un dominio intelectual o nacional ejerce la dominación sobre otro: cuando una cultura se piensa más “desarrollada” por haber comenzado antes que otras (cfr. Said, 1985: 381).

Para el comparatismo latinoamericano, el acento puesto sobre lo creativo de la asimilación ha sido capital para legitimar todo un orden intelectual históricamente sometido a condiciones de dependencia. La carga ideológica y descolonizadora de las operaciones transculturadoras (traductoras) sería subrayada por Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), en la misma apropiación de Fernando Ortiz del término *acculturation* en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), ya que su remplazo por *transculturación* traduce, según Rama, “un perspectivismo latinoamericano, incluso en lo que puede tener de incorrecta interpretación” y revela la “resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva, inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora” (1987: 33). Pero lo más interesante de la hipótesis de Rama, al igual que de las propuestas teóricas delineadas en *La literatura latinoamericana como proceso*, es que todas ellas abrevan menos en los modelos comparatistas contemporáneos que en una tradición crítica propia que desde los *comienzos* modernistas otorga legitimidad a la paradójica *copia original*.

En varios de sus estudios, e incluso en su intervención incorporada a *La literatura latinoamericana como proceso*, Rama recupera la noción de Alfonso Reyes de la “independencia involuntaria” alcanzada por el Modernismo a través del proceso de apropia-

ción de lo extranjero: “se proponen imitar directamente el modelo europeo: les sale otra cosa” (Pizarro, 1985: 60). Esta lectura retomaba, medio siglo después, las definiciones de Federico de Onís en la introducción a su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (1934), las cuales corregían la idea de que el Modernismo se hubiera caracterizado por el afrancesamiento de las letras a través de la siguiente cita de Reyes:

Un estudio más analítico arrojaría luz sobre *esa misteriosa desviación, esa equivocación fecunda que se produce en la poesía de un pueblo cuando recibe y traduce el caudal de una sensibilidad extranjera*. Porque lo cierto es que aquellos hijos de Francia brotados en América son muy diferentes de sus padres, acaso muchas veces a pesar suyo, aun cuando ellos mismos declaren la filiación. Este *fenómeno de independencia involuntaria* es lo más interesante que encuentro en el modernismo americano... (cit. en Onís, 1961: XIV, énfasis mío).⁴

Los términos usados por Reyes para describir la “independencia involuntaria” lograda a través de la recepción y traducción de “otras” sensibilidades son similares no sólo a los propuestos posteriormente por Escarpit y Bloom, sino también a las ideas de Paul Valéry sobre el “malentendido creador”, probablemente escuchadas por Reyes en el Congreso del Pen Club de París de 1925.⁵ En su “Discurso”,⁶ Valéry se refería a la dificultad de captar, aun superando las barreras lingüísticas, el sentido profundo de las obras

4 Federico de Onís no consigna la fuente de la cita de Reyes y por mi parte no he logrado dar con la intervención original. Rama, cuando adopta la fórmula de “independencia involuntaria” tampoco ofrece la cita, a la que seguramente accedió vía de Onís, como tantos otros críticos posteriores.

5 Reyes, residente en París como Embajador de México (1924-1927), participó del Congreso (cfr. Patout, 1992).

6 Fue publicado en *Petit recueil de paroles de circonstances* (1926) y luego en *Théorie poétique et esthétique* (en *Variété, Oeuvres I*, 1957). Aquí seguimos su traducción española (Visor, 1998).

extranjeras, para afirmar la fecundidad prodigiosa de “las caricias de esas literaturas impenetrables”: “*El malentendido creador actúa, y se convierte en un engendrar ilimitado de valores imprevistos...*” (1998: 133).

Aunque sin citarlo, también es posible que Escarpit haya abrevado en el *malentendido creador* de Valéry, mientras que la terminología utilizada por Bloom es asimismo llamativamente similar a la del poeta francés. El modo en que Valéry describe, en su “Primera lección del curso de Poética” (su lección inaugural en el Collège de France, en 1937), el “gran efecto” que puede causar una obra sobre su receptor, la imagen de una fuerza sobrehumana, desmesurada, que con su peso cae y abrumba al lector (1998: 113-114), se corresponde con la apropiación de Bloom del *clinamen* de Lucrecio como el necesario *desvío* que efectúa el poeta para no ser ahogado por la influencia. En la tipología ofrecida por Bloom, el *clinamen* deviene el *misreading* por antonomasia, describe “la mala interpretación propiamente dicha” (1991: 22) y Bloom parece completar, en efecto, a Valéry al apropiarse de la siguiente descripción de Lucrecio:

Cuando los átomos caen directamente hacia abajo por su propio peso a través del espacio vacío, en ciertos momentos y lugares indeterminados *se desvían bruscamente* una nada con respecto a su curso, pero lo suficiente para poder llamar a esto un cambio de dirección. Si no fuera por este brusco desvío, todo caería hacia abajo como gotas de lluvia a través del abismo del espacio... (cit. en Bloom, 1991: 55-56).

La teoría literaria, como se ve, no se exime de las influencias, y establece sus propios comienzos: aunque todas estas semejanzas (Valéry-Reyes-Escarpit-Bloom) pueden ser producto del azar o resultado de nociones convergentes sobre la creación literaria, surgen nuevos *misreadings* en el ‘desvío’ general de ciertas

tradiciones (positivismo, formalismo, estructuralismo).⁷ Pero lo que merece destacarse es que mientras Valéry, Escarpit o Bloom se desinteresan de los efectos ideológicos de los “malentendidos” generados en relaciones asimétricas, es Alfonso Reyes quien subraya el aspecto desigual del encuentro entre literaturas extranjeras y quien vincula la “misteriosa desviación” o “equivocación fecunda” con la recepción de lo francés por parte de “hijos de Francia brotados en América” que, aunque declaren su filiación, son *muy diferentes, a pesar suyo*, de sus padres. La relación hace visible una preocupación central del comparatismo latinoamericanista, un principio asentado en sus propios *comienzos*: la postulación de una *diferencia* que, transformada en marca de originalidad, permita superar el secular complejo de inferioridad frente a los modelos externos y otorgar legitimidad a las apropiaciones latinoamericanas. Así, décadas más tarde en “El entrelugar del discurso latinoamericano” (1971), Silviano Santiago leerá a partir de Valéry el “canibalismo” de los escritores, en una tradición que en su caso tenía un claro antecedente en la Antropofagia (el Modernismo paulista). La cita de Valéry “Nada hay más original, nada más intrínseco a *sí* que alimentarse de los otros. Es necesario, sin embargo, digerirlos. El león está hecho de carnero asimilado” en Santiago (2000: 70) hará de Borges –otro periférico discípulo de Valéry– un modelo de escritor latinoamericano, devorador de libros cuyas lecturas “no son nunca inocentes” (2000: 73). En la misma dirección, Umberto Eco, también siguiendo ideas de Valéry, ejemplificará en *Lector in fabula* (1979) la “estética del uso libre, aberrante, intencionado y malicioso de los textos” en la obra del escritor rioplatense (1987: 86), rubricando así el éxito del método bergesiano como vía de autorización literaria. Aun si el descentra-

7 Vale la pena agregar que Said sí se declara abiertamente deudor de Valéry. Cita la “Carta sobre Mallarmé” (1927) del francés y rescata su noción de “logro derivado” en relación con “un complejo proceso de repetición” (donde el azar y la ignorancia también cuentan) que modifica la idea lineal (vulgar) de influencia y la transforma en un campo de posibilidades (cfr. Said, 1985: 15, mi traducción).

miento, la parodia o la carnavalización pueden prevalecer en todo sistema cultural condicionado por relaciones de dependencia, sin duda la fama de Borges coadyuvó al reconocimiento de la literatura latinoamericana en la República mundial de las Letras y a la legitimación de su *modus operandi*: su autorización en la apropiación creativa, en la devoración, digestión o asimilación –según la cadena de metáforas alimenticias– de textos ‘originales’.

Los comienzos modernistas

Si bien la propia obra de los más importantes escritores modernistas (Martí, Darío, Rodó) podría sustentar la hipótesis de que en el período modernizador, y mientras América Latina ingresa en condiciones desiguales al sistema capitalista mundial, la literatura ejerce un primer movimiento descolonizador respecto del régimen del intercambio cultural, existe un debate de fines del siglo XIX que resulta particularmente representativo de los nuevos *comienzos* instaurados. Mariano Siskind ha señalado ya la relevancia de la polémica entre Rubén Darío y Paul Groussac a propósito de la recepción de *Los raros* (y, luego, *Prosas profanas*) como una instancia clave para entender el discurso sobre la modernidad (periférica) elaborado por el modernismo, el cual confirmaría que “[l]a reformulación de la imitación como traducción y apropiación es la especificidad necesaria de las modernidades marginales” –y no solo explicaría, pues, la naturaleza cosmopolita del modernismo– (2006: 361). Lo que interesa destacar, sin embargo, es que este intercambio deja claramente expuesto un nuevo modo de legitimación literaria: es a partir de entonces que “[L]a traducción como principio constructivo de una identidad cultural emancipada”, en la fórmula aportada por Siskind (2006: *ibídem*), deviene una vía de validación de la producción latinoamericana *in toto*. En efecto, esta polémica emplaza los *principios* (en el sentido expandido que Díaz Quiñones (2006) le otorga a los *Beginnings* de Said,

para comprender fundamentos y normas) de una serie de intervenciones en torno de la obra de Darío que acabarán por reconceptualizar el “americanismo literario”, una categoría que pasará a significar no (solo) la respuesta temática al reclamo de regionalismo, nativismo o color local, sino una escritura moderna, técnicamente elaborada y *aun cosmopolita*, capaz de competir en el mercado mundial –o por lo menos europeo– en pie de igualdad.

La serie de intervenciones que quisiera recuperar, así sea de modo somero, comprende las reseñas de Paul Groussac en *La Biblioteca –Los raros* (noviembre de 1896), y *Prosas profanas* (enero de 1897)–; la crítica de José E. Rodó “Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra” (1899), que constituyó el segundo opúsculo de “La vida nueva”, previo a *Ariel*; y el “Prólogo a *Peregrinaciones*” (1901), de Justo Sierra. Esta serie tiene a su vez de antecedente, como es sabido, las *Cartas americanas* de Juan Valera que, apuntando el “galicismo mental” de Darío, lo consagraron ya desde *Azul* (1888), generando un debate respecto de la condición americana de la poesía dariana; y debe ser puesta en diálogo –como aquí lo haré– con el magisterio modernista –cosmopolita y latinoamericanista– de las crónicas norteamericanas de José Martí. En este entramado, es sin duda la respuesta de Darío a Paul Groussac en “Los colores del estandarte”, publicada en *La Nación* dos días después de la reproducción en el mismo diario de la reseña de *Los raros*,⁸ la exposición más contundente del cambio operado respecto de las vías de legitimación literaria.⁹

8 La crítica de Groussac de *Los raros*, que de hecho inauguró el “Boletín bibliográfico” de *La Biblioteca*, fue reproducida en *La Nación* el 25 de noviembre de 1896, en el lugar del editorial, mientras que la réplica de Darío se publicó el 27 del mismo mes, también en el espacio del editorial.

9 Es a partir de esta nueva forma de autorización de la literatura americana, que no se opone a las pulsiones cosmopolitas –ni se restringe a los intereses temáticos (intra literarios)–, sino que pasa a delimitar una posición autónoma, independiente de las tradiciones coloniales (y antiimperialista desde las inflexiones martianas) que mi análisis disiente con varias de las ideas sostenidas por Sis-kind en *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina* (2016), estudio que se aboca a muchos de los textos modernistas

En su autodefensa, Darío preconiza una nueva relación frente a los modelos de autoridad, en particular respecto de la literatura francesa cuya modernidad estaba a la vanguardia en el panorama occidental, y postula el abandono de los postulados del Romanticismo aún vigentes para el más conservador Groussac, en especial: el modo de conceptualizar la originalidad y el genio. Para Groussac, como bien ha observado Siskind, estas son nociones problemáticas, y en efecto lo son porque él mismo –y no solo el campo cultural argentino– concebía el origen en términos de lo que Derrida llamó la “metafísica de la presencia: el origen como la esencia a priori que determina un privilegio ontológico” (2014: 269). Darío, por el contrario, deja atrás la correspondiente práctica de legitimación esencialista basada en la *filiación* y el origen (la pertenencia a una tradición o linaje, tanto como la originalidad del genio) para abrazar, en cambio, una concepción moderna y democrática que habilita los *comienzos* seculares, mundanos, fundados estos en la autoridad de la *afiliación*, en las asociaciones heterodoxas y los enlaces cosmopolitas.

El *comienzo* de la nota de Groussac sobre *Los raros* es elocuente, pues precisamente el francés despliega ese modelo de

aquí comentados. En efecto, la (discutible) “contradicción constitutiva” que Siskind encuentra, ya en Martí (2016: 184-185), entre (latino)americanismo y cosmopolitismo o entre particularismo y universalismo (que parece derivar de la efectiva oposición nativismo/regionalismo vs cosmopolitismo) le impide leer, a mi juicio, la “novedad” o los nuevos principios americanistas/descolonizadores instaurados por el Modernismo –la reformulación del concepto de origen y originalidad, como veremos a partir de la polémica Groussac-Darío; el cuestionamiento/deconstrucción de los “universales” y también la distancia que el *latinoamericanismo cosmopolita* establece tanto con el latinismo francófilo sin más como con el criollismo o hispanismo–. Siskind, además de emplazar un cosmopolitismo *sui generis* como discurso imaginario, “anti-particularista”, sostiene que este fue considerado una tendencia minoritaria o marginal del Modernismo, cuando, por el contrario, el cosmopolitismo fue un aspecto central establecido desde sus inicios, como aquí desarrollo, cuando pudo oponerse a las demandas criollistas de algunos sectores letrados más conservadores (en Argentina, el representado por Groussac) y adoptar una impronta descolonizadora.

poder filiativo, que solo avala los orígenes puros y las descendencias legítimas, las cuales el “centroamericano” Darío no puede acreditar:

El autor de esta hagiografía literaria es un joven poeta centroamericano que llegó a Buenos Aires, hace tres años, *Riche de ses seuls yeux tranquilles* como canta el Gaspard Hauser de Verlaine, trayéndonos, *viâ* Panamá, la buena nueva del ‘decadentismo’ francés. Pero si la iniciación no ha venido por itinerario muy directo, justo es celebrar la conciencia del iniciador (Groussac, 1896: 474).

La descripción de Darío, en realidad, no resultaba tan diferente de la que pudiera haber hecho Groussac de sí mismo —aunque él hubiera migrado a Buenos Aires con casi treinta años de adelanto—. Groussac, como el legendario personaje de Kaspar Hauser que Verlaine ‘hacía cantar’ en “Gaspar Hauser chante”, también había llegado “rico de sus solos ojos tranquilos”, sin ningún tipo de capital social, *huérfano* de linajes y teniendo que afirmar una autoridad intelectual para conquistarse un espacio entre “los hombres de la gran ciudad”.¹⁰ Arribado en Argentina sin conocimientos de español y apenas provisto de una carta de recomendación, Groussac propiciaba incluso mejor que Darío la comparación con el “huérfano de Europa”. Sin embargo, y especialmente desde su dirección de la Biblioteca en los 90, el francés había ganado un lugar de prestigio por su tarea de modernización cultural, y, por cierto, nadie mejor que Groussac podía garantizar el viaje de las ideas europeas al francófilo Río de la Plata. Esa sola, pero fundamental diferencia, existía pues entre Groussac y Darío, y radicaba en la legitimidad del *viaje intelectual* que ambos encarnaban: Darío no era francés sino “centro-americano” (¿interesaba, en

10 Los primeros versos de “Gaspar Hauser chante” (*Sagesse*, 1881) rezan: “Je suis venu, calme orphelin/ Riche de mes seuls yeux tranquilles./ Vers les hommes des grandes villes:/ Ils ne m’ont pas trouvé malin”.

cualquier caso, que fuera nicaragüense?); ergo, el centro-americano era un importador desautorizado. Darío no había hecho el viaje directamente, sino *viâ* Panamá, una expresión desdeñosa que –en un francés todavía dolido por la pérdida del Canal en manos de los norteamericanos–, seguramente se originaba en su conocido desprecio por el “yanquismo democrático”.¹¹

A través de las conocidas metáforas alimenticias aplicables al consumo cultural, Groussac aportaba luego un breve relato imaginario donde condenaba la influencia de la obra de Verlaine sobre Darío en términos de una indigestión o intoxicación:

Vagaba, pues, el señor Darío por esas libres veredas del arte, cuando por mala fortuna vínole a las manos un tomo de Verlaine, probablemente el más peligroso, el más exquisito: *Sagesse*. Mordió en esa fruta prohibida, que por cierto, tiene en su parte buena el sabor delicioso y único de esos pocos granos de uva que se conservan sanos, en medio de un racimo podrido. El filtro operó plenamente, *en quien no tenía la inmunidad relativa de la raza ni la vacuna de la crítica*; y sucedió que, perdiendo a su influjo el claro discernimiento artístico, el “sugestionado” llegase a absorber con igual fruición las mejores y las peores elaboraciones del Barrio Latino. Un crítico naturalista evocaría, con este motivo, símiles ingratos: v. gr.: la imagen de esos dipsómanos cuya embriaguez, comenzada con el vino generoso y fino, remata en el petróleo de la lámpara (Groussac, 1896: 475, énfasis mío).

Groussac se aproxima, sin embargo, al *quid* de la cuestión: Darío, con *ansiedad* de influencias,¹² se ha empachado de poesía

11 Para las asociaciones que se establecen entre la lectura de Groussac de la obra dariana y sus apreciaciones negativas de la cultura americana en general, y el “yanquismo democrático” o “calibanesco” (en *Del Plata al Niágara* y demás textos finiseculares), remito especialmente al primer capítulo de mi libro, ya citado.

12 Siguiendo la propuesta de Bloom, el término ‘angustia’ desdibujaría en este caso el sentido de ‘ansia o deseo vehemente’ que es otra de las acepciones

decadente. Si la inmunidad se refería a la posesión de defensas generadas por la pertenencia a una raza, a una tradición intelectual, Darío parecía seguir, en efecto, la lección modernista de José Martí. Precisamente en el texto publicado sobre el cubano en *Los raros*,¹³ Darío afirmaba que en América somos “[t]an pobres, que nuestros espíritus, si no viniese el alimento extranjero, se morirían de hambre” (1952: 193). Martí, él mismo precursor de Darío en la difusión de *raros* para el público de *La Nación*,¹⁴ había traducido las enseñanzas de Oscar Wilde en Nueva York probablemente calibrando su provecho para los hispanoamericanos, igualmente hijos, como los norteamericanos, “de pueblo nuevo”:

decía Oscar Wilde [...]: “Vosotros, tal vez, hijos de pueblo nuevo, podréis lograr aquí lo que a nosotros nos cuesta tanta labor lograr allá en Bretaña. Vuestra carencia de viejas instituciones sea bendita, porque es una carencia de trabas. No tenéis tradiciones que os aten ni convenciones seculares e hipócritas con que os den los críticos en rostro. No os han pisoteado generaciones hambrientas. No estáis obligados a imitar perpetuamente un tipo de belleza cuyos elementos ya han muerto. De vosotros puede surgir el esplendor de una nueva imaginación y la maravilla de alguna nueva libertad” (Martí, 1964: 366).

Al contrario de quienes habían pertenecido, según Harold Bloom, “a la era de los gigantes de antes del diluvio”, Wilde perte-

de *anxiety*. La versión de Bloom que manejo, de Monte Ávila, lo traduce por *angustia*, probablemente por la carga negativa que da Bloom, salvo excepciones, al sentimiento de las influencias post-ilustración. Existe una traducción posterior del libro como *La ansiedad de la influencia* (Madrid, Trotta, 2009).

13 Se trataba de la necrológica escrita previamente para *La Nación*, publicada el 1 de junio de 1895.

14 Además de “Oscar Wilde” (escrito con motivo de la conferencia de Wilde “El Renacimiento inglés del arte”, a la que Martí asistió, publicado primero en *El Almendares*, La Habana, y luego en *La Nación*, en diciembre de 1882), recordemos “El poeta Walt Whitman” (publicado por *El Partido Liberal*, México, en abril de 1887 y luego en junio en *La Nación*).

neecía, como se ve, a la era post-ilustración en que la angustia se había convertido en un asunto central para la conciencia poética (1991: 19). Bloom advierte, no obstante, sobre la existencia de grandes negadores de la angustia-como-influencia, receptores entusiastas de sus precursores, como Nietzsche o Emerson, para quienes las “influencias” significaron vitalización, herederos de Goethe “en su optimista negativa a considerar el pasado poético como un obstáculo para las nuevas creaciones” (1991: 62). A la sazón, fue precisamente Goethe quien comenzó a auspiciar el advenimiento de la *Weltliteratur*, una literatura mundial pensada como patrimonio común (*Gemeingut*),¹⁵ sujeto a intercambios que son consecuencia de un internacionalismo cada vez mayor del comercio y de la economía, la técnica y los medios de comunicación. Era este el sentido que le darían posteriormente al concepto de *Weltliteratur* Marx y Engels en el *Manifiesto Comunista* (1872), el cual acentuaría la urgencia de considerar los diálogos de la literatura y la cultura dentro de un mundo económico en el cual surgen transacciones, pérdidas y ganancias, un mundo también vislumbrado contemporáneamente por Martí en su “Prólogo al Poema al Niágara” (1882), donde afirma: “todo es expansión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento” (1975: 227).

En el contexto latinoamericano, donde la literatura se encuentra aún sometida a la autoridad cultural metropolitana, la libertad solo es alcanzable, según Martí, a partir de la mayor asimilación posible de otros modelos: “conocer diversas literaturas es el medio mejor de liberarse de la tiranía de alguna de ellas” (1964: 361). Al comienzo de su crónica sobre Wilde anticipaba Martí su programa descolonizador: “parece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje. ¿Por qué han de ser fruta casi vedada las

15 Goethe afirma que la poesía es patrimonio de la humanidad [*ein Gemeingut der Menschheit*] en sus conversaciones con Eckermann (31 de enero de 1827). Allí se encuentra además su famosa declaración: “La literatura nacional no significa mucho en la actualidad, comienza la época de la literatura mundial [*Weltliteratur*], y todos deberían contribuir a acelerar su advenimiento” (Eckermann, 1984: 198, mi traducción).

literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española? (1964: 361). Darío, quien en *Los raros* considera a Martí “quizá el primero” de los maestros de la juventud hispanoamericana (1952: 195), convierte este programa en acción y propone la asimilación voraz de *frutas vedadas* como lo eran, para Groussac, las producciones de Verlaine.

Espantado de la dipsomanía dariana que lleva a Darío a la apropiación indiscriminada de fuentes (“altas individualidades como Leconte de Lisle, Ibsen, Poe y el mismo Verlaine, respiran el mismo incienso y se codean con los Bloy, d’Esparbès, la histérica Rachilde y otros ratés aún más innominados” -1896: 475), Groussac califica *Los raros* de “reunión *intérlope*”,¹⁶ un adjetivo que ilustra su figuración como árbitro del comercio intelectual, y guardián, también, de los más conservadores cánones literarios de la generación del 80, mientras *Los raros* adquiere una “fuerte significación legislativa” (Zanetti, 1997: 29). Darío, como bien apunta Beatriz Colombi, “*desordena* el campo, invierte las jerarquías, por eso Groussac le asigna operaciones de lo *seudo*, de lo falso, paradigma que, hábilmente diseminado, se condensa en la palabra más injuriosa de la reseña: ‘*raté*’” (2004: 79).

Pero lo más llamativo de la nota de Groussac sobre *Los raros* es, por otro lado, que el “librito” apenas es comentado, y la “reseña” resulta una justificación de las razones por las cuales sería innecesaria una iniciación en las novedades presentadas (traducidas) por Darío al público hispanoamericano. Groussac desautoriza los *principios* del modernismo, entre los cuales la traducción constituye un aspecto central para la renovación literaria —y una vía

16 El adjetivo *intérlope* (galicismo derivado del inglés *interlope*) califica, según el Diccionario de la RAE, el comercio fraudulento de una nación en las colonias de otra, o la usurpación de privilegios concedidos a una compañía para las colonias. Dicho de un buque, significa que se dedica a este tráfico ilegal sin autorización.

hacia la originalidad—;¹⁷ la poesía americana, por el contrario, tenía que “arrancar de las entrañas populares, para no tornarse la remedada cavatina de un histrión”; debía ajustarse, en fin, al reparto colonial: ser “la expresión viva y potente de un mundo virgen”; así de *original* era la poesía de Whitman, por ejemplo, como si la literatura americana, libre de tradiciones, surgiera por generación espontánea:

El arte americano será original —o no será. ¿Piensa el señor Darío que su literatura alcanzará dicha virtud con ser el eco servil de rapsodias parisienses, y tomar por divisa la pregunta ingenua de un personaje de Coppée:

“*Qui pourrais-je imiter pour être original?*” (Groussac, 1896: 480).

Sometido él mismo a la autoridad del origen, “en regiones donde amanece cuatro horas más tarde que en París”, como se lamentará en su posterior crítica de *Prosas profanas* (1897: 156), Groussac condena al fracaso la propuesta dariana, además, por su carácter advenedizo y, como vimos, la ilegitimidad del traslado, insinuado a través del irónico (en verdad tramposo) “*viâ Panamá*” del comienzo de la reseña. En su réplica, asegurado en cambio en los recomienzos y los desvíos originales, Darío le otorgará a las expresiones locativas (geopolíticas) una literalidad que ubicará al crítico francés y al reseñado “centroamericano” en un plano de igualdad, aunque la operación se encubra bajo una actitud adulatoria. En efecto, difícilmente se encuentren textos más ilustrativos del uso sostenido de la retorsión que “Los colores del estandarte”. Allí Darío, devolviendo una por una las estocadas, terminará

17 Mientras Darío además celebraba en *Los raros* la existencia de traductores como Domingo Estrada, “el brillante traductor de Poe” (1952: 124), Groussac descreía de la práctica, y sentenciaba —con su proverbial sarcasmo— que la primera ley de la traducción en verso es “que no se debe intentar” (cit. en Delgado, 2010: 104).

incluyendo a Groussac entre los mismísimos *raros*: “Yo conocí al Sr. Groussac *en Panamá*, cuando él iba a la exposición de Chicago y yo venía a Buenos Aires, *vía París*. Ya era el santo de mi devoción, destinado a ocupar un puesto en mis futuras hagiografías literarias” (1896: 120, énfasis mío). Y luego, el punto central: la “confesión” de Darío de que el galicismo mental que lo consagrara era nada más y nada menos que una imitación del propio estilo de Groussac:

“Señor, cuando yo publiqué en Chile mi *Azul...* los decadentes apenas comenzaban a emplumar en Francia. *Sagesse* de Verlaine era desconocido. Los maestros que me han conducido al “galicismo mental” de que habla D. Juan Valera, son, algunos poetas parnasianos, para el verso, y usted, para la prosa”.

Sí, Groussac con sus críticas teatrales de *La Nación*, en la primera temporada de Sarah Bernhardt, fue quien me enseñó a escribir, mal o bien, como hoy escribo (Darío, 1896: 120).

Darío borra la distinción entre original francés y copia, y desdice la supuesta prioridad del origen: “Cuando leía a Groussac no sabía que fuera un francés que escribiese en castellano, pero él me enseñó a *pensar en francés*: después, mi alma gozosa y joven conquistó la ciudadanía de Galia” (1896: 120-121).¹⁸ El mecanismo extraterritorial y traductor alentado resultaba así iniciador, como bien se enorgullecía Darío, no solo del “actual movimiento literario americano”, sino también del “renacimiento mental de España”, una España “amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo” (1896: 121), tal como antes advirtiera Martí, y

18 También en “El espíritu francés”, artículo recuperado más recientemente por García Morales, y del que extraje la cita del epígrafe de este capítulo, Darío deja esta postura claramente asentada: “Un extranjero puede asimilarse el espíritu francés y ser un escritor francés aun escribiendo en otro idioma” (2020 [1898]: 94).

ciega –como Groussac– a los beneficios de las influencias, mientras Darío legitima la apropiación creativa:

Qui pourrais-je imiter pour être original?

me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original (1896: 121).

Aunque tanto Darío como Groussac eran, por cierto, extranjeros y autodidactas que se distinguían tanto de los anteriores letrados como de los jóvenes que se formaban improvisadamente en la prensa, lo que el debate deja a la vista es precisamente la diferencia entre dos modelos de autoridad en este período clave de modernización y democratización literaria. Porque no se trataba de la mera preferencia por tal o cual cenáculo o estética, como Darío bien advertía a Groussac, sino de diversas concepciones sobre la escritura moderna y de la defensa a ultranza de la autonomía literaria. Como los simbolistas o decadentes, Darío se afiliaba así a una única patria, la del Arte, y a una genealogía peculiar en la que, como precisara Gutiérrez Girardot, el lazo “no es el de la sangre, sino el de la actitud y conciencia de heroísmo y singularidad personal”, una especie de hermandad fundada en la idea de la legitimidad histórica de la “eterna y heroica superioridad” del Arte (2007: 197). El valor de los *raros* era precisamente el de haber abrazado una actitud subjetiva respecto de la creación, liberada de demandas heterónomas, aquel ultraindividualismo anárquico que, según Ángel Rama, era norma de la economía liberal y bandera de emancipación del Modernismo (1985b: 13-14).

Sé tú mismo: ésa es la regla. Si soy verleniano no puedo ser moreista, o mallarmista, pues son maneras distintas. Se conocen, eso sí, los instrumentos diversos, y uno hace su melodía cantando su propia lengua [...]. Hugo oyó a Chenier, Leconte de Lisle oyó

a Hugo. Régnier oyó a Leconte de Lisle. Cada uno es cada uno; colina o cordillera. En esas pruebas del arte caen los superficiales y los flacos (Darío, 1896: 123).

Darío se posiciona ante Groussac como un discípulo inteligente que se atreve a impartirle variadas lecciones liberadoras –y la afirmación de que los ‘originales’ europeos, como el caro Hugo, también imitan, no es menor–. Ajeno a las teorías esencialistas de la originalidad o el genio, Darío pregona el ejercicio serio y eficaz de las afiliaciones. Por eso el cosmopolitismo, reflejado en una apertura respecto de la *Weltliteratur*, resultaba ser a su juicio el mérito mayor de los “decadentes”: entre ellos, “anónimos o desconocidos, han traducido y comentado, editado y propagado” (Darío, 1896: 122). De allí también su celebración de toda agrupación que promoviera el intercambio intelectual y el desarrollo literario –y profesional–, como el propio movimiento auspiciado por Darío que, como declara en “El modernismo”, la crónica escrita desde Madrid en 1899, se ha adelantado a España, “por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo...” (1950, t. III: 304), mientras en la península, con excepción de Cataluña, no existe “ninguna agrupación, *brotherhood*, en que el arte puro –o impuro, señores preceptistas– se cultive”, pues el “españolismo”, reitera Darío, impide “la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, *digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista*” (1950, t. III: 300-301, énfasis mío).

El debate en torno del americanismo literario

La autorización de la literatura latinoamericana en el cosmopolitismo era, en efecto, una propuesta renovadora del modernismo dariano, y constituía una vía para alcanzar autonomía respecto de

España.¹⁹ En este sentido, sí existió un Modernismo y un 98, ya que hubo una reacción propiamente ‘modernista’ ante el impacto de la modernización y otra más claramente nostálgica del terruño y los lazos familiares, nacionales, regionales. Muchos españoles se desviaron, por cierto, de las tendencias cosmopolitas, que también generaban oposición entre quienes en Hispanoamérica defendían aún concepciones tradicionales del “americanismo”, como lo registra el siguiente comentario de Pedro Emilio Coll en *El castillo de Elsinor* (1901): “veo ya en nuestra literatura un ‘aire de familia’ que la distingue no solo de las literaturas exóticas, sino aun de la misma castellana. Hay en quienes se marca más esta diferencia [...]. Se cree que las influencias extranjeras son un obstáculo para el americanismo; no lo pienso así, y aun me atrevería a suponer lo contrario” (1980: 89).

Si autoridades como Valera, Unamuno o Leopoldo Alas –en su ensayo sobre *Ariel* concede que los americanos fueran a buscar renovación en otras literaturas, ya que la española no les ofrecía “suficiente pasto intelectual” (1948 [1900]: 12)–, podían eventualmente encontrar legítimo el cosmopolitismo (aunque no siempre el ‘afrancesamiento’), la tendencia general de los españoles era defender el ‘españolismo’ y la de muchos hispanoamericanos (o europeos influyentes como Groussac), el americanismo entendido como ‘criollismo’.

El *quid* de la cuestión se planteó, en tal contexto, en torno precisamente del concepto de americanismo, y a raíz de la acusación de un “anti-americanismo” en Darío, según afirmaba Rodó al principio de su opúsculo sobre *Prosas profanas*. Rodó no suscribía el reproche –aquel “[n]o es el poeta de América” que decía haber escuchado–, sino que lo aprovechaba para intervenir en el debate. En todo caso, si había tal sentimiento anti-ameri-

19 Por supuesto que existían además determinaciones materiales que empujaban a los modernistas al internacionalismo, dada la escasez de oportunidades en los propios medios culturales, y aunque fuera aún difícil el intercambio efectivo más allá de la península (y del idioma español).

cano, este era “involuntario”, y el sentido que le otorgaba Rodó al americanismo se relacionaba ya no –como tantos habrían de pensar– con la presencia de temas nativos o color local –puesto que el uruguayo celebraba el cosmopolitismo dariano–,²⁰ sino con el contenido humano o ético: su propio reproche constituía, al fin y al cabo, la versión local de la acusación finisecular al torremarfilismo y la impasibilidad parnasiana. A diferencia de la recepción previa de Groussac (su nota sobre *Prosas profanas*, luego de “Los colores del estandarte”, refrendó de modo general sus juicios sobre *Los raros*), y a diferencia también de quienes lamentaban el exceso de galicismo, la lectura de Rodó de la “personalidad literaria” de Darío y su obra en 1899 avalaba la operatoria traductora y asimilativa de lo foráneo como vía para alcanzar originalidad e independencia.

Darío, pese a lo mucho que especuló al respecto, no se cansó de reconocer la crítica de Rodó como el mejor acercamiento a *Prosas profanas*.²¹ Envió el opúsculo a Unamuno apenas publicado, junto con una carta en la que, entre otras divergencias apuntadas, le aclaraba: “no me creo escritor ‘americano’. Esto lo he demostrado en cierto artículo que me vi forzado a escribir cuando Groussac me honró con una crítica. Mejor que yo ha desarrollado el asunto el señor Rodó, profesor de la Universidad de Montevideo. Le envió su trabajo. Mucho menos soy castellano.” (cit. en Unamuno, 1961: 534). Pero sería Justo Sierra en su prólogo

20 La lectura errónea del “anti-americanismo” de Darío por parte de Rodó, en cuanto reclamo de nativismo o regionalismo y supuesto rechazo de su cosmopolitismo ha sido recurrente en la crítica. Es reiterada, sin ir más lejos, por Siskind en el libro ya citado, donde se refiere al “deseo cosmopolita [de Darío] de deslatinoamericanizar su literatura (tal como lo acusan Rodó y otros)” (Cf. 2016: 250). Ni Darío, ni Rodó, a mi juicio, podrían suscribir la ecuación de Siskind: “cosmopolitismo” igual a “deslatinoamericanización”.

21 Las supuestas desavenencias entre Darío y Rodó fueron generalmente atribuidas, recordemos, a la ausencia de la firma de Rodó cuando el ensayo fue incorporado a la segunda edición de *Prosas profanas*. En cualquier caso, es absurdo pensar que Darío hubiera elegido como entrada al volumen un juicio que no aprobaba.

a *Peregrinaciones* de Darío, publicado contemporáneamente con la nueva edición parisina de *Prosas profanas*, en 1901 –que incluía el ensayo de Rodó–, quien ofrecería una solución al problema del americanismo, completando la lectura crítica del uruguayo.

Sierra, en efecto, ofrece un calco de los juicios rodonianos –suscribe incluso los reproches al “empequeñecimiento humano” o la supuesta evasión del poeta, pero le concede, sin embargo, su ‘americanismo’, puesto que lo hace descansar en la tendencia al cosmopolitismo, consolidando así la autorización de la escritura en la asimilación foránea. El problema radicaba en la definición conceptual: “¿Por qué dicen que no sois un poeta de América, mi querido gran poeta, cordial y bueno bajo la pálida máscara, por qué?”, se pregunta Sierra, y aclara: Darío no es de Francia (“aunque vuestro verso habla, no la lengua, pero sí el verbo francés”), tampoco es español (“tenéis el estro demasiado crepuscular y compuesto de demasiado complicados matices”), sino que es *americano, panamericano, y de todas partes*, “como solemos serlo los americanos, por la facilidad con que repercute en vuestra lira policorde la música de toda la lira humana y la convertís en música vuestra...” (1968 [1901]: 144-145). Sierra ofrece en este prólogo una de las mejores definiciones de Darío como poeta ‘fuerte’ en términos similares a los que utilizaría Harold Bloom, con la especificidad de que en Darío se advierte una rotunda *ansiedad de influencias extranjeras*. Y a ello Sierra da el nombre de ‘americanismo’. La singularidad del nicaragüense, dice el mexicano, radica en que “profundamente sugerido por toda la poesía francesa de la última generación, ha sabido robustecerse con la asimilación y ser original, como se debe ser, no empeñándose en decir lo que otros no han dicho nunca, sino esforzándose en ser una personalidad cada vez de mayor relieve” (1968 [1901]: 140).

Rama, en su genealogía del problema del americanismo en Darío, señala a Sierra como el primero en acercarse más certeramente a la cuestión, después de juicios como el de Valera (quien

en 1892 escribía a Menéndez Pelayo que Darío, “originalísimo”, tenía bastante de indio sin buscarlo, además de “todo lo asimilado e incorporado de Francia y de otras naciones”); pero tanto Sierra como Valera, según Rama, aportaron juicios vagos, manejando dos argumentos tan genéricos como poco persuasivos: la apelación romántica a la Naturaleza (lugar común de la crítica decimonónica) y “la posible herencia india que no es nunca objeto de análisis pormenorizado y que parece extraída de la panoplia racista del pensamiento europeo de la segunda mitad del XIX...” (1985a: 183). Porque es también cierto que, si se trataba de rastrear el americanismo según concepciones más positivistas, Sierra lo encontraba asimismo en la “exuberancia tropical” del temperamento de Darío y en sus versos donde, junto con la música wagneriana, sonaban “rumores oceánicos, murmurios de selvas y bramidos de cataratas andinas” (1968: 144 y ss.).

Este tipo de juicios²² eran los que Rodó había oportunamente evitado, y para Darío, en efecto, el uruguayo había clarificado el problema. Pero Ángel Rama, que en toda su obra es sumamente crítico con Rodó, lo desestima.²³ Para Rama, es el colombiano Sanín Cano quien más sagazmente enfoca la ‘raigambre americana’ de Darío, al considerar tanto la lengua y la sintaxis como los

22 También podemos mencionar la temprana nota sobre *Azul* (en *La Nación*), donde Mariano de Vedia celebraba “el americanismo robusto, sano, diríamos salvaje, que se descubre en el fondo de la literatura de Rubén Darío” (cfr. Zanetti, 2004: 10).

23 En particular, la lectura de Rama del ensayo de Rodó resulta hasta incorrecta (¿un *misreading* parricida?), especialmente cuando lo acusa de aplicar teorías positivistas a la obra de Darío, mientras que Rodó afirma claramente: “Ignoro si algún espíritu zahorí podría descubrir, en tal o cual composición de Rubén Darío, una nota fugaz, un instantáneo reflejo, un sordo rumor, por los que se reconociera en el poeta al americano de las cálidas latitudes, y aún al sucesor de los misteriosos artistas de Utlatán y Palenke; [...]. *Por mi parte, renuncio a tan aventurados motivos de investigación*, y me limito a reiterar mi creencia de que, ni para el mismo Taine, ni para Buckle, sería un hallazgo feliz el de tal personalidad en ambiente semejante” (1957: 165, énfasis mío).

mensajes ideológicos, desentendiéndose –como luego Federico de Onís, agrega Rama– del afrancesamiento superficial.

Con las nuevas preocupaciones ideológicas de los estudios latinoamericanos de los años 80, Rama atribuye finalmente la impregnación americana al origen popular de la poesía dariana, producto de la democratización del período, y otorga una importancia clave a la incorporación del coloquialismo (1985a: 184). Pero más allá de dónde radicar, con el beneficio de renovadas herramientas conceptuales, el mayor o menor “americanismo” en Darío, es necesario recordar que durante el Modernismo no se llegó a esas definiciones más específicas sobre el lenguaje, la sintaxis o los mensajes ideológicos, sino que la cuestión se debatió entre el afrancesamiento y el americanismo romántico de los temas –dos versiones angustiosas, coloniales, de la influencia–, lo cual desencadenó la defensa de un mayor cosmopolitismo como vía de independencia y la autorización literaria en la asimilación creativa de lo foráneo. Es ello lo que afirma con claridad Justo Sierra en 1901, y lo que apunta Federico de Onís en la introducción a su *Antología* de 1934, a partir de la noción de Alfonso Reyes de “independencia involuntaria”.²⁴ Fue involuntaria porque de hecho los modernistas –en su búsqueda de originalidad– querían parecerse a los franceses. Pero como sostiene de Onís, en lugar del afrancesamiento se produjo la liberación de la influencia francesa dominante hasta el fin de siglo XIX y se entró de lleno:

en el conocimiento, no sólo de las grandes literaturas europeas inglesa, alemana e italiana –que ciertamente no eran antes ni podían ser totalmente desconocidas–, sino de otras literaturas

24 De Onís distinguirá luego, siguiendo esta nueva conceptualización, un ‘doble’ americanismo en *Cantos*: “[*Prosas profanas*] con su desarraigado cosmopolitismo y su capacidad asimiladora e imitativa, muestra uno de los lados más significativos de la sensibilidad americana. Pero en *Cantos de vida y esperanza* encontramos, no ya la sensibilidad americana, sino el sentimiento de América” (1961: 148).

como la rusa, la escandinava, la norteamericana, las orientales y antiguas, las medievales y primitivas, que, por lo mismo de ser remotas y extrañas por motivos diversos, atrajeron en todo el mundo a los hombres que empezaron a reaccionar contra el siglo XIX y la civilización normal europea [...] (1961 [1934]: XV).

No hay duda de que en la defensa de la apropiación cosmopolita y la *imitación original* –la gran lección dariana–, el Modernismo, aun con sus excesos francófilos o sus resabios coloniales, legitimó nuevas vías creativas, anticipando las originalidades de la literatura latinoamericana del siglo XX.

Bibliografía

- Alas, Leopoldo (Clarín) (1948) [1900]. “Prólogo” a José Enrique Rodó, *Ariel* (pp. 9-21). Buenos Aires: Espasa Calpe. Colección Austral.
- Bloom, Harold (1991) [1973]. *La angustia de las influencias*. Traducción de Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila. Segunda edición.
- Colombi, Beatriz (2004). “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, en: Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*, (pp. 61-82). Buenos Aires: Eudeba.
- Coll, Pedro Emilio (1980) [1901]. “Decadentismo y americanismo” (*El castillo de Elsinor*), en Ricardo Gullón (ed.) *El modernismo visto por los modernistas*. Introducción y selección de Ricardo Gullón (pp. 82-90). Barcelona: Guadarrama.
- Darío, Rubén (1938) [1896]. “Los colores del estandarte”, en *Escritos inéditos de Rubén Darío*, recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes (pp. 120-123). New York Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- Darío, Rubén (1950). *Obras Completas*, tomos I – III, Madrid: Afrodísio Aguado.
- Darío, Rubén (1952) [1905]. *Los raros*. Buenos Aires: Espasa Calpe. Colección Austral.

- Delgado, Verónica (2010). *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias (1896-1913)*. La Plata: EDULP.
- Díaz Quiñones, Arcadio (2006). *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Eckermann, Johann Peter (1987). *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Regine Otto and Peter Wersig (eds.), Berlin: Aufbau.
- Eco, Umberto (1987) [1979]. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducción de Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.
- Escarpit, Robert (1971) [1958]. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos-Tau.
- García Morales, Alfonso (2020). “El espíritu francés” [1898]. Presentación y edición de un artículo desconocido de Rubén Darío, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 49, 91-106.
- Guillén, Claudio (2005) [1985]. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Groussac, Paul (1896). “Los raros por Rubén Darío”, *La Biblioteca*, año I, tomo II, 474- 480.
- Groussac, Paul (1897). “Prosas profanas por Rubén Darío”, *La Biblioteca*, año II, tomo III, 156-160.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2007). “Rubén Darío y Madrid” en Enrique Foffani (comp.), *La protesta de los cisnes, Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío (1905-2005)* (pp. 187-203). Buenos Aires: Katatay.
- Martí, José (1964). “Oscar Wilde”. *Obras Completas*, 15 (pp. 223-238). La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- Martí, José (1975). “Prólogo al Poema al Niágara”. *Obras Completas*, 7 (pp. 223-238). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Onís, Federico de (ed.) (1961) [1934]. “Introducción”, en *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (pp. 13-24). New York, Las Américas.
- Patout, Paulette (1992). “Amistosa tría: Valery Larbaud, Enrique Díez-Canedo, Alfonso Reyes” en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1989)* (pp. 879-891). Barcelona: PPU, 1992, Vol. IV).
- Pizarro, Ana (coord.) (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Rama, Ángel (1985a). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Rama, Ángel (1985b). *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona/Caracas: Alfadil.
- Rama, Ángel (1987) [1982]. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires/México DF/Madrid/Bogotá: Siglo XXI.
- Rodó, José Enrique (1957). *Obras Completas*. Introducción, prólogo y notas por Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar.
- Said, Edward W. (1985) [1975]. *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press.
- Santiago, Silviano (2000) [1971]. “El entrelugar del discurso latinoamericano”, en Adriana Amante y Florencia Garramuño (comps.). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Traducción y prólogo de A. Amante y F. Garramuño (pp. 61-77). Buenos Aires: Biblos.
- Schwarz, Roberto (2000) [1973]. “Las ideas fuera de lugar”, en Adriana Amante y Florencia Garramuño (comps.). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Traducción y prólogo de A. Amante y F. Garramuño (pp. 45-60). Buenos Aires: Biblos.
- Sierra, Justo (1968) [1901]. “Prólogo a *Peregrinaciones* de Rubén Darío”, en Ernesto Mejía Sánchez (comp.). *Estudios sobre Rubén Darío* (pp. 136-145). México: Fondo de Cultura Económica-Comunidad Latinoamericana de Escritores.
- Siskind, Mariano (2006). “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac”, *La Biblioteca*, N°4-5, verano 2006: 352-362.
- Siskind, Mariano (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, traducción de Lilia Mosconi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Unamuno, Miguel de (1961). *Letras de América y otras lecturas, Obras Completas, T. VIII*. Prólogo, edición y notas de Manuel García Blanco. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Valéry, Paul (1998) [1957]. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Zanetti, Susana (1997). “Rubén Darío y el legado posible” en Susana Zanetti y otros, *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo* (pp. 15-34). Rosario: Beatriz Viterbo.

Zanetti, Susana (2004). “Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*”, en: Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)* (pp. 9-57). Buenos Aires: Eudeba.

CONTRA LA IMPORTACIÓN CULTURAL EN EL MODERNISMO LATINOAMERICANO

RODRIGO CARESANI

¿Qué signo ideológico adoptan los fenómenos de apropiación en el modernismo? ¿Qué relaciones establece este movimiento con las estéticas más modernas de su tiempo, con la tradición española y con el legado local? Estas incógnitas, todavía vivas en los debates contemporáneos, admiten una respuesta aproximada y conjetural a partir del estudio de la praxis y de los conceptos que los modernistas manejan sobre la traducción de poesía. Una hipótesis, que se desdobra en dos premisas iniciales o básicas interconectadas, podría orientar los descubrimientos futuros en un campo apenas recorrido. La primera de ellas sostiene que la traducción funciona, en el contexto del fin de siglo, a manera de palanca del proceso de autonomización artística. El recurso insistente del Modernismo a la lectura de las estéticas más modernas de su tiempo operaría como catalizador en la separación paulatina pero nunca total de la literatura respecto de los imperativos de la religión y la política local, aunque ello no impide que este nuevo arte y estas nuevas figuras de artista conciben formas de comunidad desde las que buscarán incidir en la vida pública. Para decirlo con Julio Ramos, ante el fenómeno de la “fragmentación de la república de las letras” (1989: 50-81) y la subsecuente crisis de la figura del letrado tradicional (Rama, 1984 y 1985; Zanetti, 1994; Montaldo, 1994; entre otros), la traducción

se vuelve una práctica estratégica, de legitimación para una nueva autoridad literaria emergente. Esta nueva autoridad –discordante de la de los patriotas independentistas o pos-independentistas que se entregaron a la labor de fundar desde la letra las naciones americanas– encarna la traducción de poesía como un proyecto político cuyo relevamiento permite enfrentar la lectura habitual de los poetas modernistas como “importadores culturales”, es decir, como meros aduaneros que traen las novedades culturales prestigiosas de París a los bordes de la modernidad, a un espacio periférico, heterogéneo, desencontrado, disonante o discrónico (ver Willson, 2007 y Pagni, 2014, entre otros análisis en esta línea). Desde esta perspectiva, el modelo del *importador* –que supone el traslado de un capital simbólico pleno a las naciones americanas emergentes, pobres de fundamentos y garantías– debería abandonarse en beneficio de un modelo del traductor como *portador*, una figura de fines del siglo XIX mucho más crítica del eurocentrismo y de los nacionalismos que lo que la bibliografía tradicional está dispuesta a admitir.

La lectura de Mariano Siskind (2014) conduce a la segunda premisa, que está enfocada en describir los alcances de esta práctica estratégica. Dicha premisa propone que la preeminencia en el Modernismo de una concepción de la traducción como apropiación creativa, recuperable tanto de los textos en prosa que se leen como programas del traductor como de los fundamentos de su ejercicio, actúa de manera polémica frente a una doble encrucijada ideológica del fin de siglo latinoamericano. Para Siskind, en este período, “las maniobras y discursos cosmopolitas fueron intentos estratégicos, autoconscientes y calculados de participar, contestar, sobrescribir y redireccionar la hegemonía global de la cultura moderna en oposición deliberada hacia formas locales basadas en las categorías de raza, nación e hispanofilia” (2014: 21; traducción propia). Por un lado, entonces, hacia condiciones “locales”, esta concepción modernista interfiere el imperativo de la traducción como mimesis degradada de la fuente, imperativo básico del modelo del traductor que manejaron los intelectuales del siglo XIX todavía comprome-

tidos con la consolidación de los Estados nacionales americanos. Para los modernistas, este modelo implica una automarginación de la modernidad que no están dispuestos a aceptar. Por otro, hacia condiciones “globales”, esa concepción enfrenta el eurocentrismo de la modernidad, desde donde se formularon dicotomías jerárquicas como las de “original” y “copia”, “civilización” y “barbarie”, “metrópolis” y “margen”. El Modernismo, con un paradigma de la traducción que es afín al saqueo irreverente de legados culturales, se propone cuestionar y redefinir la relación jerárquica entre modernización “central” y modernización “periférica”. La aspiración a una modernidad de segundo grado se desplaza hacia el proyecto de una simetría, donde ya no hay deuda simbólica que saldar.

Establecidas estas condiciones, un programa de trabajo a largo plazo sobre el problema de la traducción en el Modernismo exige algunos postulados metodológicos que permitan una descripción más precisa de la tarea del poeta-traductor en el fin de siglo. De este modo, cabría preguntarse ¿qué es lo que un poema modernista podría traducir? En principio, la especificidad de las operaciones de traducción en el Modernismo se perciben en el cruce entre tres caminos: el interlingüístico, el interestético y el inter-semiótico. Por un lado, un poema modernista puede traducir otro poema. Es el nivel más evidente y, sin embargo, presenta a priori un aspecto revelador porque todos los grandes modernistas dedicaron intensos esfuerzos a la traducción, hecho que habla a las claras de un sentimiento compartido sobre la relevancia de esta práctica para el movimiento, como si funcionara a modo de un “pasaporte literario” o de una garantía para el propio acto de escribir literatura. Este primer nivel conforma una *interlingüística*, es decir, desenvuelve una relación “uno a uno” entre poema fuente y poema traducido. Pero también queda lugar para suponer que, cuando un poema modernista no está traduciendo un poema puntual, sí podría estar apropiándose de los postulados o de los principios de composición de otros movimientos, como el simbolismo, el decadentismo o el parnasianismo. Aquí la traducción se mueve en las coordenadas de

una *interestética*. Finalmente, el tercer eslabón de este programa piensa la traducción como un fenómeno de cruce o interfaz de artes diversas y con esto el movimiento es hacia una *intersemiótica*. Concentrados en la música y en la pintura, los interrogantes de este tercer nivel serían: ¿puede un poema modernista representar una sinfonía? Y también, al mismo tiempo: ¿puede evocar un cuadro? ¿Por qué o para qué el Modernismo decide meterse insistentemente en la tradición moderna de la écfrasis y relacionar además la poesía con el ideal musical del buen sonido o la eufonía?

Desde estos interrogantes cabe reflexionar sobre una escena de traducción que tiene como protagonista a Julio Herrera y Reissig (1875-1910), el fundamental modernista uruguayo. A principios de 1903, en una revista montevideana llamada *Almanaque artístico del siglo XX*, Herrera y Reissig publica una versión de un poema de Albert Samain, la más relevante de sus traducciones si se atiende a los paratextos que la completan. El poema, traducido bajo el título de “El sueño de Canope”, va acompañado con la leyenda “Traducción Perfecta” –a continuación del encabezado– e incorpora una extensa nota al pie de la página que es uno de los manifiestos más explícitos y contundentes sobre las implicancias de esta práctica en el Modernismo. Esa nota, que apenas ha recibido la atención de la crítica, interpela al público en el habitual tono socarrón de Herrera y Reissig:

Note el lector la elasticidad harmónica que doy a las palabras. Una de las conquistas modernas de la literatura quintaesente ha sido la de convertir la vieja plancha bronceada, el pedrusco de la cata-pulta épica, que tanto gusta a los españoles y a los grafómanos del Continente, en terciopelos del pentágono, en deslizamientos de hora crepuscular, que traducen la morbidez y el abandono anímico del poeta en las situaciones de sueño, de vacío inconsolable, de compenetración sobrehumana con la Naturaleza, de anonadamiento en las nostalgias brumosas de una vida anterior o ultraterrestre... La dulzura d'Annuncista, nacida en las fuentes soñadoras del París

poético, sugiere, encanta, convierte la palabra en un murmurio, en un eco de crujía, en un pisar galante sobre pieles embrujadas, en el palacio de Monsieur Satán: en un suspiro sacrificado sobre un abanico. Y no es esto solo, sino la interpretación orquestal de todas las insinuaciones y correspondencias en la soledad, cabe el tilo de los sueños, en la playa sonora, junto a la ermita de la montaña. La diéresis silenciada es, pues, el sereno encanto, el alma de moaré de la música del verso. El gran Samain, así lo comprendió, y todas sus poesías nos muestran ese alargamiento aristocrático de la palabra, que como una liga voluptuosa rodea suavemente la pierna augusta, de arco rítmico, de Sapho, la eterna Sapho, el Mito de la Poesía, la diosa de los sueños, la virgen y la hetaira, mi madre, mi amante, mi hermana, todo a la vez, la mentira hecha Hada, como dice Tennyson, el espectro de la realidad como la pinta Hugo (Herrera y Reissig, 1998: 402).

La primera clave de esta afirmación radica en que la validez de una traducción legítima o “perfecta” no se verifica en una relación de adecuación mimética hacia el original, de representación del contenido o del sentido de ese original. Si hay mímesis, esta se recupera en la instancia musical, como si a la traducción solo le interesara captar un eco del ritmo sonoro del original o volver a ejecutar esa partitura que flota sobre los versos ajenos. El vínculo entre la música –la más autónoma de todas las artes, la menos imitativa– y el lenguaje verbal conduce a Herrera y Reissig a la definición de la “literatura quintaesente”, definición que reposa en la célebre distinción mallarmeana entre la palabra “bruta” (la de la comunicación cotidiana, que incinera su propia materialidad en virtud de la transmisión de sentidos) y la palabra “esencial” (la de la literatura, que se vuelve una realidad en sí misma al negarse a su sacrificio en la comunicación). Entendida y practicada en estos términos, la traducción funciona como un catalizador de la literatura genuina, una literatura autónoma, un modo de significar afín a la lógica del sueño, al vacío del sentido, al anonadamiento de la

intención y la voluntad. Claro que este avance hacia una posición autonómica no viene exento de esas dos dimensiones políticas que conducían al argumento de la traducción en el Modernismo como una práctica estratégica. Por un lado, es evidente que Herrera arma una “especie de linaje” (Fiorussi, 2019: 46), que cuenta a Safo como antecedente primigenio, continúa con el romanticismo en Hugo, el posromanticismo en Tennyson y concluye en el simbolismo de Samain y D’Anunzio. Pero ese linaje desordena en forma flagrante las coordenadas de espacio y de tiempo, de manera que todos los involucrados se relacionan horizontalmente, esto es, ya no según la sucesión vertical impuesta por los árboles genealógicos. Es tal la crisis genealógica que Safo puede ser *simultáneamente* “madre”, “amante” y “hermana”. Herrera y Reissig sigue en este punto el paradigma genealógico de los “raros” diseñado por Rubén Darío, que proponía devorar la literatura universal bajo el signo de un erotismo heterodoxo, sin acatar los linajes prestablecidos, las descendencias, el patrón de herencia de legados culturales de padres-fundadores a hijos-epígonos. Como explica Aldo Mazzucchelli, el poeta uruguayo se entrega sistemáticamente al “montaje irónico de la tradición” (2010: 247) porque “aborrece cualquier forma de imitación servil de lo europeo” (2010: 295). Es fundamental percibir, por otra parte, que esta traducción salvaje de la tradición universal está proyectada en el manifiesto de Herrera y Reissig hacia una ruptura en la tradición de la lírica española y americana, que parece haber quedado atada a la gesta patriótica en el “bronce” y el “pedrusco épico”. Del mismo modo que el Modernismo en su conjunto, Herrera y Reissig emplea la traducción para producir un cortocircuito en esa función habitual de la lírica previa que condenaba a los latinoamericanos a un espacio rural y residual de la modernidad. Atender a estas concepciones de la escritura no solo implica asignarle al fenómeno de la traducción un estatus decisivo entre las operaciones del Modernismo, sino también tomar una distancia definitiva respecto de las lecturas que

vieron en la fascinación por las literaturas más modernas un rasgo más de la aparente ingenuidad ideológica del movimiento.

Bibliografía

- Fiorussi, André (2019). La diéresis silenciada de Julio Herrera y Reissig. *Rhythmica*, 17, 35-53.
- Herrera y Reissig, Julio (1998). *Poesía completa y prosas*. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, ALLCA XX.
- Mazzucchelli, Aldo (2010). *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Taurus.
- Montaldo, Graciela (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Pagni, Andrea (2014). Estrategias de importación cultural en revistas del modernismo rioplatense: la *Revista de América* (Buenos Aires, 1894) y la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (Montevideo, 1895-1897). En Hanno Ehrlicher y Nanette Reißler-Pipka (Eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica* (pp. 319-337). Aachen: Shaker.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Siskind, Mariano (2014). *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.
- Zanetti, Susana (1994). Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). En Ana Pizarro (Ed.), *América Latina: palabra, literatura e cultura*, vol. 2 (pp. 489-534). São Paulo, Campinas: Memorial, Unicamp.
- Willson, Patricia (2007). Traductores en el siglo. *Punto de vista*, 87, 19-25.

2.

LA LEGITIMIDAD TRASTORNADA LAS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS EN BUSCA DE SU AUTENTICIDAD

LUCIANA DEL GIZZO

Últimamente, es frecuente encontrar entre las noticias de la *web* una historia acorde a estos tiempos, donde se argumenta que la autoría de la famosísima obra “Fountain” no sería de Duchamp, como resulta archiconocido. La versión alternativa cuenta que fue la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1924), una artista dadaísta y poeta “proto-punk” de origen alemán, aún más revulsiva que el francés, a quien la historia del arte marginó a causa del impulso autodestructivo y agónico (Poggioli, 1964) de su obra y su vida –difíciles de separar–, y de su condición de mujer, en un mundo artístico signado por el poder masculino.¹ Como señala Hustvedt, muy posiblemente el silenciamiento de esta autoría se produjo por la dificultad de reconocer la autoridad intelectual y creativa de las mujeres, algo que finalmente está empezando a ser visibilizado en

1 La historia se encuentra narrada en múltiples entradas de blogs y publicaciones electrónicas (<https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history>, <https://www.infobae.com/cultura/2020/11/07/la-increible-historia-de-la-baronesa-dada-la-verdadera-artista-detras-del-urinario-de-duchamp/>, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210215/6246721/reto-que-baronesa-artista-habria-creado-urinario-atribuido-ducamp.html>, entre muchos). Tratamientos más académicos pueden encontrarse en Thompson (2015). Además, la vida de la baronesa von Freytag-Loringhoven se encuentra ficcionalizada en la novela *Recuerdos del futuro*, de Siri Hustvedt (Seix Barral, 2019).

la actualidad y, gracias a ese proceso, conocemos la obra de esta artista condenada al olvido hasta hace pocos años. Sin embargo, no me detendré en esta cuestión aquí, sino en la desestabilización de la noción de autor que se sigue reproduciendo en la recepción de esta obra ya clásica y que genera un pliegue sobre la crítica de la noción de arte de las vanguardias.

Es que el conocido como “urinario de Duchamp” fue probablemente el caso más paradigmático y extremo de la puesta en crisis de la legitimidad artística que produjeron las vanguardias.² Precursora del arte conceptual, este *succès du scandale* problematiza las nociones sobre las que se sustenta la consagración de una obra: lo que se entiende por arte y la noción de autor. La primera, porque reclama el estatuto de arte para un objeto de producción industrial que, además, se destina a un uso escatológico, reñido con el ideal de belleza vigente en esa época para el arte. El segundo, porque la firma de “R Mutt” que lo rubrica no solo funciona como un enigmático seudónimo, sino que plantea la pregunta acerca de si el arte se legitima como tal por su cualidad estética o por el carácter consagratorio de un nombre. Durante los años siguientes, Duchamp se atribuyó la obra, cuya réplica –dado que el original desapareció– ingresó a los principales museos del mundo, legitimándose como arte y desbaratando o, por lo menos, disminuyendo su potencia subversiva original.

2 La historia es muy conocida, pero vale la pena narrarla brevemente para tener presentes algunos detalles: Marcel Duchamp, quien ya tenía cierta notoriedad y había inventado el “ready-made”, envió por correo un mingitorio que tituló “Fountain” y firmó con el nombre “R Mutt”, a la American Society of Independent Artists en 1917, con el propósito ser exhibido en su exposición, que no tendría premio ni jurado. Luego de una ardua discusión, el comité de la asociación decidió rechazar la obra. Duchamp y su amigo Arensberg, miembros del comité, renunciaron a la junta. El urinario se expuso en la galería 291, de su amigo Alfred Stieglitz, quien además lo fotografió antes de que la obra desapareciera. Años más tarde, Duchamp declaró que había comprado el artefacto en la firma J. L. Mott Iron Works, de allí el nombre con el que firmó la pieza. Este último detalle es fundamental para comprender la argumentación de Thompson (2015, 2016) sobre la autoría de la obra.

La asignación de la autoría a von Freytag-Loringhoven reabre esta cuestión, que parecía saldada con la atribución a un artista ultra consagrado como Duchamp, porque vuelve a poner en duda la legitimidad y la identificación de la firma, justamente, en una época en la que el reconocimiento de la participación de las mujeres está en alza. La historia de la baronesa no es una leyenda ni un rumor condimentado a lo largo de los años; existe evidencia documentada con hipótesis atendibles: la desacreditación del argumento de la adquisición del urinario en la firma J. L. Mott Iron Works (Thompson, 2015, 2016) que dio Duchamp y la interpretación de una carta enviada a su hermana, donde admitiría que una artista amiga de Filadelfia envió la obra a la exposición, entre otras explicaciones.³ Pero también es cierto que cada época admite o no la enunciación de determinados discursos y, en base a ellos, elabora sus propios argumentos legitimantes, de acuerdo a sus debates, su coyuntura y sus urgencias. Y los discursos que autorizan hoy una obra de arte no son los mismos que en 1917 o en 1975. Insisto en la importancia de visibilizar y reivindicar el papel de las mujeres en la historia, pero ¿qué significa hoy pensar que fue una mujer la autora de la obra más revolucionaria y fundadora del arte moderno? ¿Qué significa que haya sido esa mujer en particular?

No se trata solamente de la revalorización de la obra de la baronesa von Freytag-Loringhoven y de su papel en la historia del arte, si bien una consagración semejante resulta trascendente por el aumento del valor económico que cobran las obras. La operación

3 Thompson se encarga de desacreditar la versión de la autoría de Duchamp a través de una comparación pormenorizada de las fotografías originales de la obra con un urinario producido por la firma Trenton Potteries Co. (no por J. L. Mott Iron Works, referida por Duchamp), comparación que muestra la identificación del verdadero origen de la pieza, “confirming that Marcel Duchamp could not have been responsible for it, because it hadn’t been manufactured or sold by Mott’s, proof of which lies in the following” (2015: 8). Aunque también cita la carta a su hermana, es Hustvedt quien sostiene que “von Freytag-Loringhoven loved dogs. She paraded her mutts on the sidewalks of Greenwich Village. She collected pipes and spouts and drains. She relished scatological jokes and made frequent references to plumbing in her poems” (2019, s.p.).

crítica de reivindicación tiene un efecto colateral tan importante como su objetivo principal: devuelve el carácter subversivo y revulsivo a una obra que hace tiempo forma parte del *establishment* artístico.⁴ En primer lugar, porque vuelve a desestabilizar su autoría al ponerla en duda y no terminar de definirla. Segundo, porque la supuesta verdadera autora de la obra, a causa de su condición de mujer, fue marginada del ámbito artístico por la autoridad masculina y por un público también tendiente a menospreciar la creatividad de las mujeres, al punto de que su obra y su figura fueron olvidadas. Tercero, porque se trata de una artista más agitadora y perturbadora del conformismo burgués que el propio Duchamp, que no cedió a formar parte de la institucionalidad artística y cuyo impulso agónico y autodestructivo resulta más coherente con el ímpetu anticonformista del dadaísmo.

En definitiva, esta cuestión pone sobre la mesa el problema de la legitimidad vanguardista, contraria a las formas de autorización tradicionales, fundadas o bien en la emulación de las formas anteriores –al menos, en la mayor o menor variación de formas conocidas–, o bien en la adecuación a una demanda del público. Con el tiempo, la historia del arte concedió a Duchamp y su obra un papel preponderante, de modo que lo consagró para la tradición y desbarató así su operación legitimante en términos vanguardistas, esto es, su potencia de ruptura con lo instituido como arte. Así, ganó la institución artística y perdió o fracasó –en términos de Bürger– la vanguardia y su impulso de destruir la noción de obra. Pero ¿fracasó la vanguardia? Tanto en este caso como en los muchos otros en que una intervención vanguardista fue reconocida como arte o literatura, se produjo para eso una alteración de lo considerado como arte hasta el momento. La vanguardia opera sobre la médula de la

4 Afirma Hustvedt: “I am convinced that if the urinal had been attributed to the baroness from the beginning, it would never have soared into the stratosphere as a work of consummate genius. Women are rarely granted such status, but the present reputation of *Fountain*, one that was hardly instantaneous but grew slowly over the course of many decades, has made the truth embarrassing, not to speak of the money involved and the urgent need to rewrite history” (2019, s.p.).

legitimidad tradicional y los discursos consagratorios, justamente, porque modifica aquello establecido como obra, autor, arte. Su impulso iconoclasta, a su vez, es su lógica propia de legitimación, que termina imponiendo nuevos paradigmas de valor artístico cada vez que logra el reconocimiento.

Se trata de un mecanismo de legitimación paradójal, cuya contradicción se duplica en el caso de los movimientos latinoamericanos. En efecto, dado que nuestras vanguardias emergieron en sistemas literarios y artísticos poco desarrollados, en naciones que tenían durante las primeras décadas del siglo XX una institucionalidad en ciernes y una estructura social diversa a la de los países europeos, fundamentalmente, sin una burguesía ampliamente consolidada, la autonomía artística y literaria no estaba instituida, por lo que el modo de intervención, la forma la legitimación y las condiciones históricas en las que se inscribieron estas manifestaciones eran muy diferentes a las del medio europeo (Sarlo, 1988; Ramos, 2021).

La complejidad aumenta a su vez porque estos movimientos importaron las vanguardias europeas, que no solo fueron determinantes para la modernización de nuestras literaturas, sino que incidieron en los debates intelectuales y entraron en tensión con la afirmación de lo local, por lo que fueron parte de las coordenadas conceptuales que colaboraron para conformar las literaturas nacionales. Además, la apelación a las literaturas extranjeras funcionó también como forma legitimante de la experimentación y la subversión de formas poéticas. Las vanguardias latinoamericanas, en fin, se enfrentaron a un escenario artístico y social completamente diverso y se articularon con la definición de lo nacional, por lo que su legitimidad se dio en otra contradictoria combinación de ruptura e institucionalización: en sistemas literarios y artísticos poco consolidados y dependientes de los sectores vinculados a la política y el poder, la mayor ruptura con lo establecido no consistía en batallar contra una autonomía no alcanzada, sino en luchar por conseguirla.⁵

5 Algo así señala Julio Ramos, cuando argumenta que “en Europa, la modernización literaria, el proceso de *autonomización* del arte y la profesionalización

En el marco de estas particularidades, este trabajo se propone reflexionar sobre los modos en que los movimientos vanguardistas latinoamericanos autorizaron sus prácticas como literarias, teniendo en cuenta las transformaciones que las vanguardias introdujeron en las formas de legitimación artística. Se hará foco sobre los grupos, no sobre poéticas individuales, que representan un problema para el estudio de nuestros movimientos. Más allá de los posicionamientos y estilos de Huidobro, Vallejo, Neruda y otros, las vanguardias se producen en grupo porque, sin contar con la tradición, necesitan de lo colectivo para legitimar su poética y para operar sobre el sistema literario y el medio cultural. Por lo tanto, es preciso distinguir las poéticas autorales que adoptaron rasgos vanguardistas de los movimientos propiamente dichos, que desplegaron estrategias distintas de legitimación, entre ellas, la enunciación colectiva. Comprender que nuestras vanguardias pusieron en práctica estas estrategias de modo particular, en base a las categorías vigentes en su época y a la coyuntura histórica en que irrumpieron, permitirá no solo apreciar su especificidad, sino también los elementos comunes que las hermanan.

La legitimidad vanguardista

Ya sea que se denomine autocrítica de la institución arte, ruptura con la tradición o afirmación de lo radicalmente nuevo (Bürger, 2000; Adorno, 1983), el rasgo más determinante de la vanguardia es la puesta en crisis de lo que se consideraba artístico (Bürger, 2000) en una época y un lugar determinados, a través del rechazo del arte en su totalidad y de la experimentación de lo nuevo. Ese

de los escritores bien podían ser procesos sociales primarios, distintivos de aquellas sociedades en el umbral del capitalismo avanzado” mientras que en América Latina se trató de un proceso desigual, sin las bases institucionales que pudieran garantizar su autonomía. En ese contexto, la literatura obedecería a su pulsión por autonomizarse, en el marco contradictorio de la imposibilidad de su institucionalización (2021: 42; resaltado en el original).

empeño por desestabilizar lo instituido como arte daba cuenta de la autoconciencia histórica que el siglo XIX legó al novecientos, porque estos movimientos actuaban y producían de acuerdo no solo con la conciencia de la historicidad del arte, sino también de su propia transitoriedad: lo nuevo debía imponerse como resultado forzoso del paso del tiempo, pero también de la intervención de las prácticas.⁶ Esto suponía aceptar que más adelante otra novedad vendría como relevo, porque la práctica propia ya había reemplazado algo anterior y, en consecuencia, admitían ser un evento fugaz en la continuidad de la historia, que ya no entendían como un desarrollo hacia un fin específico y superior como el Romanticismo, y que las llevó a hacer de esa transitoriedad el motor de su afirmación.

En lugar de conectarlo con lo transitorio, Boris Groys vincula la supremacía que lo nuevo adquiere en la modernidad con lo que esta preserva, los archivos que resguardan la tradición:

Sólo cuando la conservación de lo antiguo parece estar asegurada por la técnica y por la civilización, comienza el interés por lo nuevo, porque entonces empieza a parecer superfluo producir obras tautológicas o epigonales, que sólo repiten lo que ya está incluido en el archivo desde hace mucho. Lo nuevo, por tanto, se convierte en exigencia positiva –en vez de representar un peligro–, en cuanto la identidad de la tradición está protegida por instituciones y medios y es accesible a todos, y no gracias a una hipotética constancia ideal de la verdad (2005: 31-32).

6 Mientras el Romanticismo erigía la trascendencia sagrada del arte, también advertía la historicidad de la producción artística, es decir, la sobredeterminación que le infunde su época. Esta idea fue concebida de manera paulatina, desde Herder y el *Sturm und Drang* hasta Hegel, como una ruptura con el modelo ahistórico y normativo de imitación del arte griego que exigía el clasicismo y la estética de la Ilustración (Szondi, 1992). Ese cambio de paradigma en la literatura se afianzó desde los primeros románticos alemanes en el siglo XVIII y durante el siglo XIX en toda Europa, hasta que Baudelaire lo vinculó con su propio aquí y ahora en “El pintor de la vida moderna”.

En base a esto,

El pensamiento moderno [...] parte del supuesto de que la verdad universal puede revelarse en el presente o en el futuro, y no sólo en el pasado. Dicho de otra manera: parte del supuesto de que la verdad se manifiesta más allá de la tradición [...]. Y en esa medida, en la modernidad se siguió considerando a la verdad como algo eterno y fuera del tiempo [...]. La verdad queda sujeta a su perpetua conservación para el futuro. Esa es la razón por la cual, en la modernidad, el futuro está diseñado de la misma manera que antes [...] lo estaba el pasado: como algo armónico, inmutable y sometido a una única verdad (2005: 32-33).

Las vanguardias están sumidas en ese valor de verdad de la modernidad y por eso tienen un carácter agónico, esto es, aceptan el autosacrificio hacia el futuro, hacia la gloria de los que siguen (Poggioli, 1964), en función de admitirse transitorias y de colocar hacia adelante la realización de esa verdad; rasgo cuyo mejor ejemplo probablemente sea el dadaísmo por su carácter autodestructivo y por la fugacidad de sus obras. Más aún, la conciencia de esa transitoriedad las define, porque cada vanguardia ha sido un momento de inflexión en el devenir artístico del siglo XX que sustanció lo que ya no era y lo que todavía no tomaba forma –o entre lo “ya dicho” y agotado, y lo “jamás dicho” en términos de Foucault (2002: 38)–, indicando y poniendo de relieve lo que Jauss (2004) denomina umbral de época, es decir, el advenimiento de un giro en la historia antes de que la sociedad tome plena conciencia del cambio.⁷ En ese paréntesis desplegaron su experimentación vacilante, inexacta e incompleta, que conformó lo que llamo *esté-*

7 Dice Jauss: “Si creemos al historicismo riguroso cuando mantiene que lo nuevo *in eventu* acostumbra a sustraerse a la experiencia consciente y que sólo *ex eventu*, retrospectivamente, es reconocido como el límite entre lo que ‘ya no es’ y lo que ‘aún no es’, ¿no le quedará a la experiencia estética esa oportunidad, siempre confirmada, de apostrofar, frente a la experiencia histórica, la aparición de lo nuevo, de elevar a la conciencia las posibilidades que se

tica de umbral.⁸ La vanguardia sería entonces el modo específico en que durante el siglo XX el arte señaló los quiebres históricos, haciendo de ese paréntesis transitorio entre lo que ya no es y lo que todavía no es, su fundamento.⁹

Pero si lo que hacen estos movimientos es declarar su absoluta autonomía respecto del pasado y del presente, han requerido de ciertas operaciones para legitimar su práctica, es decir, para justificar su ejercicio y su estatuto artístico, que no podía autorizarse por las vías habituales. ¿Cómo identificar como arte algo que no tenía la forma o el contenido acostumbrado? ¿Cómo justificar la producción de esas formas experimentales sin homologarlas a nada anterior? En otras palabras, si las vanguardias cuestionaron el estatuto mismo de lo artístico y de ese modo señalaron aquello “nuevo” imperceptible, de lo cual todavía no existía una conciencia, ¿cómo asignaron un carácter artístico a sus prácticas, al mismo tiempo que corroían la noción de arte y renegaban de la tradición? Y fundamentalmente, ¿cómo se legitimaron y se sostuvieron en el paréntesis de lo que ya no tenía vigencia y lo que todavía no había tomado forma? En definitiva, ¿cómo dieron estatuto a prácticas que diferían de lo que se tenía por literario y artístico en la época? Las formas de legitimación corrientes, basadas, justamente, en una noción estatuida de lo que se considera artístico, en la tradición, no eran válidas porque era eso mismo que cuestionaban.

En este contexto, entendemos la legitimidad como la cualidad de una producción artística y literaria, inherente a su carácter social, resultado de un proceso de legitimación compuesto por estrategias

anuncian, o incluso de dramatizar, como un nuevo comienzo o como un giro único [...], ese cambio de horizonte todavía imperceptible?” (Jauss, 2004: 71).

8 El término «estética» subraya el rasgo experiencial de extrañamiento que Adorno indica como fundamental para desautomatizar el lazo entre el individuo y su entorno, y poner así en evidencia la originalidad de los tiempos.

9 Para una explicación pormenorizada del concepto de vanguardia como *estética de umbral*, véase Del Gizzo, Luciana (2017), *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*, Madrid-Buenos Aires, Aluvión-Ediciones en Danza.

u operaciones, y argumentos o narrativas destinados a autorizar prácticas discursivas, por el cual se crea un consenso colectivo de aceptación y validación de una práctica como artística y como parte de la producción cultural: "...a process whereby the new and unaccepted is rendered valid and accepted" (Baumann, 2007: 48). En definitiva, es una operación de concesión de valor mínimo y, por lo tanto, de consagración de una obra o, por lo menos, de reconocimiento dentro de los confines del arte. Pero ese valor está supeditado a lo que Bourdieu llama "economía al revés de los bienes simbólicos" (1995: 213), que detentan una estima tanto comercial como simbólica y que funcionan con lógicas opuestas: mientras que esta última se acumula a lo largo del tiempo a través del desinterés, la autonomía y el rechazo del beneficio económico, el valor comercial se acrecienta con el éxito inmediato, el ajuste a una demanda preexistente y a formas preestablecidas.

En este proceso, por lo tanto, está involucrada la institución literaria en su conjunto, desde el arco educativo hasta el mercado, con editoriales y librerías, pasando por la crítica y los propios autores. También, de acuerdo al alcance de ese consenso, un espectro más amplio de la sociedad. Se trata de un operación social porque, como afirma Bourdieu, "las disposiciones «subjetivas» que fundamentan el valor tienen [...] la objetividad de lo que se basa en un orden colectivo que trasciende las conciencias y las voluntades individuales" (1995: 260). Ese orden colectivo puede ser más restringido o más amplio. Por eso, Crane (1976) habla de legitimación interna, en el caso de la producida en una audiencia reducida de pares artistas e innovadores; y de legitimación externa, cuando se produce en una audiencia heterogénea, esto es, en un grupo social más grande. Por otra parte, Baumann cita a Zelditch (2001) para afirmar que el consenso que otorga legitimidad se alcanza a través de una justificación, entendida como un argumento que explica cómo y por qué lo que era inaceptable se hace aceptable. Entonces, en tanto que argumentación, la legitimación vanguardista se da en

el ámbito de la institución artística a través de una transformación discursiva.

En efecto, la legitimación es un acontecimiento discursivo que opera sobre la unidad de la literatura o el arte. Estas unidades se recortan de lo que Foucault llama “dominio”, “constituido por el conjunto de todos los enunciados efectivos (hayan sido hablados o escritos), en su dispersión de acontecimientos y en la instancia que le es propia a cada uno” (2002: 40). O de lo que, análogamente, Angenot llama “discurso social”: “todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad [...] ...no a ese *todo* empírico, cacofónico y redundante, sino a los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de encadenamiento de los enunciados que, en una sociedad dada, organizan lo *decible* –lo narrable y opinable...” (2010: 21) y donde actúan tendencias hegemónicas y leyes tácitas. El proceso de legitimación opera por lo tanto sobre esa masa discursiva de lo decible o lo enunciable en una sociedad y, en particular, sobre la unidad discursiva de lo artístico y lo literario, interrelacionando ambos planos y produciendo las transformaciones o afirmaciones necesarias. Para Angenot, además, las prácticas discursivas son hechos sociales y, por lo tanto, hechos históricos. La legitimidad entonces es histórica, obedece a un estado de discurso, a un estado de la unidad del arte o de la literatura, donde toma parte. Pero a su vez es ella misma un acto de discurso, en la medida que interviene sobre la hegemonía (Angenot, 2010) o sobre la episteme (Foucault, 2002) literaria o artística.

La noción de tradición es el argumento de legitimidad por excelencia, en tanto que coloca lo nuevo en la serie encadenada de lo históricamente aceptable:

...la noción de tradición [...] trata de proveer de un estatuto temporal singular a un conjunto de fenómenos a la vez sucesivos e idénticos (o al menos análogos); permite repensar la dispersión de la historia en la forma de ésta; autoriza a reducir la diferencia propia de todo comienzo, para remontar sin interrupción en la asig-

nación indefinida del origen; gracias a ella, se pueden aislar las novedades sobre un fondo de permanencia, y transferir su mérito a la originalidad, al genio, a la decisión propia de los individuos (Foucault, 2002: 33).

Foucault no se refiere aquí específicamente a la tradición artística, sino al concepto de tradición que supone un problema metodológico para la historiografía contemporánea porque, como otras nociones (influencia, obra, libro, evolución, mentalidad, etc.), contribuye a conformar continuidades históricas ininterrumpidas, encadenamientos que tienden a borrar las contradicciones y producir síntesis irreflexivas (Foucault, 2002).¹⁰ Sin embargo, la tradición contra la que se rebelaron las vanguardias posee las mismas características: coloca en una serie temporal prácticas artísticas o literarias, para asir su dispersión en una regularidad histórica; reduce la incidencia de la discontinuidad que supone una novedad y la explica a través de nociones que contribuyen a la regularidad, como las que menciona el autor (originalidad, genio, etc. a la que se podría agregar la de generación) y, de ese modo, las legitima. Como señalé anteriormente, las vanguardias heredaron del Romanticismo la conciencia de su historicidad, pero a diferencia de este abordaron esa historia no con el propósito de componer una continuidad e insertarse en ella, sino que, al asumir su transitoriedad, se enfocaron en la ruptura, el umbral, la transformación, incluso antes de

10 Foucault sostiene que la continuidad histórica ha contribuido a conformar al sujeto contemporáneo desde el siglo XIX: “La historia continúa, es el correlato indispensable de la función fundadora del sujeto: la garantía de que todo cuanto le ha escapado podrá serle devuelto; la certidumbre de que el tiempo no dispersará nada sin restituirlo en una unidad recompuesta...” (2002: 23-24). El desafío de los historiadores, por lo tanto, consiste “en pensar la diferencia, en describir desviaciones y dispersiones, en disociar la forma tranquilizante de lo idéntico” (2002: 23). De ahí que proponga examinar las categorías de la continuidad histórica (influencia, obra, libro, evolución, mentalidad, etc.) para “tomar la medida de las mutaciones que se operan en general en el dominio de la historia [...] empresa que quiere, en cambio, poner de relieve cómo pudieron formarse esas sujeciones” (2002: 27).

que lo hiciera la disciplina histórica,¹¹ porque como sostiene Groyes (2005), la tradición y el pasado registrados en el archivo dejaron de ser depositarios de la verdad.

Ese rechazo de un pasado continuo y de las normas regidas por él,¹² esto es, la tradición, no obedece únicamente a la conciencia de la historicidad del arte, sino que se vincula con el estadio burgués de la sociedad (Adorno, 1983), donde el arte está institucionalizado y separado de la praxis vital, de la existencia cotidiana (Bürger, 2000). La novedad con que Adorno caracteriza lo moderno

...no se trata de un súbito desarrollo, sino de la ruptura de una tradición. Lo que distingue la aplicación de una categoría de lo nuevo en lo moderno de cualquier aplicación precedente, enteramente legítima, es la radicalidad de su ruptura con todo lo que hasta entonces se considera vigente. Ya no se niegan los principios operativos y estilísticos de los artistas, válidos hasta ese momento, sino la tradición del arte en su totalidad (Bürger, 2000: 120).

El foco en los quiebres de la historia, en su transitoriedad, la voluntad de iluminar esas instancias de transformación llevó a las vanguardias a rechazar la tradición y su legitimación por vía de la continuidad histórica. En su lugar, libraron una lucha por imponer una nueva forma de legitimación, justamente, a través de la discontinuidad y el escándalo que suponía la resistencia a lo anterior. Pero esa nueva lógica de autorización de la práctica artística no se impuso sin conflicto. Más aún, llevaron al límite la lucha por la imposi-

11 La excepción fundamental a esto es la concepción de la historia de Marx, anterior a las vanguardias.

12 Afirmar que las vanguardias rechazan la tradición no significa que dan por tierra con todo el pasado, sino que rompen con la continuidad histórica que esta supone. Todas las vanguardias revisaron el arte anterior y recortaron genealogías propias, pasados artísticos a medida de su propuesta, justamente, como parte de su narrativa de legitimación. El surrealismo reivindicó a Sade, Rimbaud, Jarry, Roussel, etc.; el futurismo resaltó a Gabriele D'Annunzio; el expresionismo rescató a Büchner; entre otros numerosos casos.

ción de nuevas categorías de valoración que transformaran históricamente el campo artístico o literario, y también por “hacerse un nombre” (Bourdieu, 1995: 224) e insertarlo entre los consagrados – justamente, nombrarse a sí mismos era una de las primeras acciones que adoptaban para autorizar sus prácticas–.

El rechazo de la tradición como forma de legitimarse, que a su vez funcionaba como un modo de afirmar su autonomía (Del Gizzo, 2015), los llevó a desarrollar formas alternativas para intervenir discursivamente y autorizar sus prácticas: desde el mismo escándalo que producían muchas de sus expresiones hasta los manifiestos, pasando por su funcionamiento grupal, la experimentación interartística o la revisión del pasado para conformar genealogías propias (Del Gizzo, 2015). Todas estas intervenciones operaban sobre la doxa (Angenot, 2010) artística, es decir, las nociones implícitas sobre arte, que modificaban la hegemonía (Angenot, 2010) o la episteme (Foucault, 2002), es decir, la dominancia discursiva, lo enunciado o concebible sobre el arte y la literatura.

Pero además, instituyeron un nuevo proceso de legitimación que prevaleció durante el siglo XX y que tercia sobre el valor reconocido a las dos lógicas de producción y circulación de los bienes simbólicos que detecta Bourdieu: si la legitimidad de los bienes de las industrias culturales se reconoce en el éxito inmediato de mercado gracias a una producción que se ajusta a una demanda preexistente y lo que llama “arte puro”, en cambio, apuesta a un ciclo de legitimidad de largo plazo, basado en la negación del beneficio económico inmediato y en la acumulación de capital simbólico en el tiempo (Bourdieu, 1995), la vanguardia desarrolló formas de legitimación de pronto impacto sin sacrificar el valor simbólico, mediante una lucha implacable por la “la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas” (Bourdieu, 1995: 237). La radicalidad del rechazo de todo el arte tiene que ver con la inflexibilidad de esa lucha, necesaria para imponer nuevos paradigmas a través de formas de legitimación distintas a la tradición. De este modo, al poner en práctica una forma alternativa al

mercado y el arte puro, se comprueba una vez más la hipótesis de Andreas Huyssen, por la cual la vanguardia procuró desarrollar una relación alternativa entre el arte elevado y la cultura de masas.

Todos estos aspectos se convierten en variables al analizar los movimientos en particular y crujen cuando se trata de las vanguardias latinoamericanas, que intervinieron en epistemes muy diferentes a las europeas. Justamente, actuaron en función de su historicidad. Porque estas formas de legitimidad, incluida la apuesta vanguardista, suponen cierta unicidad y autonomía del campo literario (Bourdieu, 1995), que les permite funcionar con lógicas propias, por fuera del campo económico y el político. Pero los sistemas literarios de América Latina en los que irrumpieron nuestros vanguardistas detentaban autonomías en construcción y estaban vinculados a procesos de institucionalización nacional todavía en marcha. Más aún, como explica Ramos, “en América Latina [...] la modernización en todos sus aspectos, fue –y continúa siendo– un fenómeno muy desigual. En estas sociedades la literatura «moderna» (para no hablar del Estado mismo) no contó con las bases institucionales que pudieron haber garantizado su autonomía” (2021: 42).

Sin embargo, desde fines del siglo XIX la literatura latinoamericana “intenta autonomizarse, es decir, precisar su campo de autoridad social”, a la vez que es posible reconocer “las condiciones de *imposibilidad* de su institucionalización” (2021: 42). Esa contradicción inherente a la constitución del campo de la literatura latinoamericana complejiza las condiciones de legitimación, porque sus estrategias son una parte fundamental del proceso de autonomización, que resulta acuciante en sociedades en que el saber y la literatura comienzan a diferenciarse de “los lazos que articulan la vida pública” (2021: 79), como modo de “consolidar la autoridad de los «interiores» en la sociedad; son esas «narrativas» las que explican la funcionalidad de los campos de inmanencia, del saber racionalizado” (2021: 80). Entonces, las estrategias de legitimación se vuelven complejas y urgentes en una literatura cuya autonomía no está consolidada y, por lo tanto, amenazada.

Por eso, resulta necesario considerar las particularidades de su legitimidad, para evitar analizarlos como emulaciones de los movimientos europeos y fijar sus consecuencias únicamente en la modernización o la actualización del arte con respecto a los cánones del otro lado del Atlántico; todas perspectivas que limitan su alcance y que velan su especificidad. Las formas de legitimación que adoptaron y apropiaron las vanguardias latinoamericanas operaron modificaciones en la episteme de lo artístico y lo literario, justamente, para consolidar su autoridad social como crítica a la racionalización del mundo mercantilizado (Ramos, 2021: 100); más aún, a través de la importación y reelaboración de literaturas extranjeras, impusieron nuevas categorías de valoración, transformaron los sistemas y contribuyeron a afirmar la identidad de nuestras literaturas.

La legitimación vanguardista en América Latina

Los primeros estudios teóricos sistemáticos de relevancia sobre las vanguardias vieron la luz a partir de la década del setenta del siglo pasado (Adorno, 1985 [1970]; Bürger, 2000 [1974]; Huyssen, 2006 [1986]). Contemporáneos del debate sobre la posmodernidad, establecieron una ligazón entre los conceptos de vanguardia y modernidad. El trabajo pionero y más influyente en América Latina, de Peter Bürger, postula la vanguardia como un momento cúlmine del largo proceso histórico de modernización, que fecha a partir de fines del siglo XVIII. Su perspectiva marxista lo lleva a vincular el desarrollo estético con el avance del capitalismo y la división de las esferas de Weber y, lejos de leer un progreso en el desarrollo estético, su perspectiva posmoderna le hace señalar el fracaso de una de las utopías modernas, la religación del arte con la praxis vital.¹³ Como buen discípulo de Adorno, la autonomía es una

13 El debate sobre la posmodernidad en Europa y Estados Unidos conllevó una revisión y una relectura de la modernidad, que puso en cuestión sus supuestos beneficios. En ese contexto de reconsideración histórica, surgieron los estudios

categoría central para Bürger, porque permite entender esa necesidad de religación. La define como el estadio que alcanza el arte en la modernidad burguesa: el de su separación de todo lo que le es heterónomo.

Esta perspectiva se aplicó de manera tan prolífica como problemática para el abordaje de las vanguardias latinoamericanas: los críticos de nuestro continente reconocieron en seguida el aporte de la modernización, en el sentido de actualización del arte y la literatura, en movimientos como el martinfierrismo (Sarlo, 1988), el modernismo (Schwartz, 2002) y el concretismo brasileño (Aguilar, 2003), entre otros. Sin embargo, la modernidad latinoamericana no era la misma que la europea y el concepto de autonomía, así definido, presentaba problemas.¹⁴

teóricos más relevantes e influyentes sobre la vanguardia, que fue interpretada como un componente central de la modernidad. Por otra parte, una de las interpretaciones más difundidas de la posmodernidad es la que hizo Jean-François Lyotard desde la filosofía. Se trata de la famosa tesis sobre la caída de los “grandes relatos”: en el nuevo contexto, habrían perdido su capacidad explicativa las metanarrativas vigentes desde la Ilustración, que la modernidad utilizó para interpretar y normalizar la realidad, articular las fuerzas productivas y conseguir el consenso social, político y cultural, tales como el avance de la razón, la emancipación del hombre, su progresivo autoconocimiento, el progreso, la racionalidad unívoca, etc. Esta tesis tiene también implicancias políticas, en la medida en que afirma la deslegitimación de los metadisursos emancipatorios (cf. Silva en este mismo libro). En este sentido, la posibilidad de religar el arte con la praxis vital sería uno de estos metarrelatos.

- 14 Intelectuales latinoamericanos se dedicaron a problematizar y particularizar el modo en que se dio la modernidad en América Latina, que no habría llegado a completar “el transcurso histórico cultural de la modernidad plena” (Richards, 1996: 280). Entre los más destacados en esta línea se encuentran García Canclini (1990), Cornejo Polar (1999), Ramos (2021 [1989]), Richards (1996), Yudice (1989). Una rama radical de este pensamiento fue la línea que va de los estudios poscoloniales al giro decolonial. Este último condensó la producción de varios intelectuales entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Desde su perspectiva, la modernidad (en este caso, la que comienza con el choque Europa-América a partir de 1492) instaló un sistema de dominación y expoliación colonial sobre el que se sustenta y que aún hoy está vigente, porque la división del trabajo entre centros y periferias, y la jerarquización étnico-racial de las poblaciones no se terminó con el fin del dominio económico,

Para empezar, la vanguardia llegó a un continente cuyo contacto con Europa marcó el inicio de la modernidad y que durante mucho tiempo fue considerado “Nuevo Mundo”.¹⁵ Esto no implicaba que fuera un terreno fértil para la novedad, sino que sus naciones tenían en las primeras décadas del siglo XX una institucionalidad en ciernes, una dependencia cultural persistente con España y/o Francia, y un capitalismo menos desarrollado, la mayor parte asentado sobre una organización rural de base indígena, que difería del terreno urbano y burgués donde brotaba mejor la vanguardia (Rama, 2008).¹⁶ Si la modernidad, desde la perspectiva pormenorizada del debate sobre la posmodernidad, era para el mundo industrializado la naturalización de la forma expansiva del capital (Jameson, 1991), que produce una experiencia histórica contradictoria entre promesas de bienestar y la amenaza de destruirlo todo (Berman, 1989), en las jóvenes naciones de América Latina ese desarrollo del capital no se

político y colonial, sino que hubo una transición hacia una colonialidad global, caracterizada por mantener a la periferia en una posición subordinada. Para profundizar véase Quijano (2000) y Castro Gómez y Grosfoguel (2007). Esta postura también ha sido fuertemente criticada, sobre todo, por su lugar de enunciación en el centro de la academia estadounidense; para esto, véase Zapata Silva (2018).

- 15 El inicio de la modernidad es problemático. Cierta vertiente histórica lo coloca en la llegada de los europeos a América, evento que coincide con el fin de la Edad Media y la primera afirmación de la racionalidad que se dio con los ideales del Humanismo y el Renacimiento. Otra vertiente afirma que el proyecto de la modernidad habría comenzado en el siglo XVIII a partir de los ideales de la Ilustración: la confianza en el discernimiento científico, las metodologías analíticas y la razón como rectora de un avance ilimitado de las condiciones de vida, a partir de la disposición de los medios productivos. Por eso, está ligada al desarrollo del capitalismo.
- 16 Siempre se advierten particularidades al detenerse en casos específicos. Delfina Muschiatti (1985), por ejemplo, homologa el odio al burgués propio de las vanguardias europeas con la resistencia al inmigrante que se dará en la sociedad porteña de los años veinte en pleno proceso de expansión y modernización. Es decir que el inmigrante concentraría las mismas características de ascenso social que la burguesía europea, por lo cual se habría reproducido un contexto histórico-social similar.

había producido y, por lo tanto, estaba lejos de naturalizarse como para prometer bienestar.

No obstante, los veinte fueron años de expansión para algunas ciudades del continente, donde se alimentaba cierta expectativa producto de transformaciones sociales, políticas y económicas; momentos de quiebre histórico o paréntesis entre lo que ya no era y lo que todavía no era, en los que la vanguardia encontraba su fundamento. Además, la importación de los movimientos europeos coincidió o se produjo inmediatamente después de la conmemoración de los centenarios de las independencias en la mayor parte de los países, que implicó, tal como advirtió Ana Pizarro (1995), una revisión de las identidades nacionales, en algunos casos, articulada con la memoria de las tradiciones que habían sobrevivido a la Conquista, y que supuso volver a pensar la emancipación, no ya política, sino cultural. A esto debe añadirse que en algunos casos, tal como advirtió Ramos para el caso de Martí, el campo de la «identidad» [fue] construido mediante su oposición a los signos de una modernidad amenazante si bien a veces deseada” (2021: 47).

Tal como advierte Ana Davis González en su reciente libro sobre vanguardia y nacionalismo en *Adán Buenosayres*, en los años veinte, “hay [...] una pregunta por lo nacional que se responde a través de la retórica de la vanguardia” (2021: 108),¹⁷ porque su discursividad, que concibe la historia como discontinuidad y hace foco sobre las épocas de umbral, permitió elaborar una narrativa de ausencia de pasado y de utopía de nación futura. O dicho de otro modo, la licencia que se arrogó la vanguardia de desechar la tradición y elaborar un recorte propio del pasado, fue útil en las naciones latinoamericanas para desligarse de la tradición hispánica, fortalecer la emancipación cultural y plantear un nuevo comienzo. Unos años

17 La autora resalta que “cuando Borges importa al país las novedades ultraístas, la atmósfera intelectual centraba su atención en los temas aludidos: la identidad argentina en formación, la inclusión/exclusión de la inmigración, la existencia o no de una tradición, la necesidad de conformar una cultura nacional, la apropiación o renuncia de lo foráneo, la cuestión del idioma, etc.” (Davis González, 2021: 111).

más tarde, en la década de 1930, esa misma pregunta se respondería a través de una discursividad opuesta, el nacionalismo antiliberal hispanocatólico, que surgió en Argentina con fuerza en esa época y que procuró construir la identidad nacional a través de una narrativa mitificante, que entendía la historia como una continuidad.

Para las vanguardias latinoamericanas, la revisión de la identidad y la emancipación cultural constituyó su propio umbral de época, que además estuvo ligado a cesuras históricas profundas como la Revolución Mexicana; el alvearismo y el acceso a los derechos políticos de la clase media en Argentina; el Oncenio de Leguía y el surgimiento del Partido Socialista y el aprismo en Perú; el tramo final de la República Velha, signado por la expansión industrial paulista, los levantamientos de reivindicación de las clases medias y la preparación hacia la Revolución de 1930 en Brasil, o la resistencia de Sandino a la ocupación estadounidense en Nicaragua, entre otros acontecimientos históricos que marcaron quiebres en nuestro continente. Adicionalmente, es la época de la amplia difusión de las ideas marxistas, que planteaban la liberación de los pueblos y cuya expectativa de próxima consumación abría un umbral de cambio.

El otro problema que presenta la perspectiva posmoderna de Bürger para analizar los movimientos latinoamericanos está vinculada con su noción de autonomía. Esta categoría define el estadio que alcanza el arte en la modernidad burguesa, por el cual se separa de todo lo que le es ajeno (fundamentalmente de la historia, la política y la religión). Este concepto resulta fundamental para entender su definición de las vanguardias, que suponen el propósito de religar el arte con la praxis vital. Dado que el arte alcanzó la autonomía total con el arte por el arte, se separó de las otras esferas, pero también de la experiencia vital, por eso las vanguardias buscaron “revitalizarlo” (Bürger, 2000). Desde el punto de vista sociológico, Bourdieu (1995) acuerda con este diagnóstico para subrayar el hecho de que los sistemas artísticos y literarios europeos funcionan de manera independiente de las esferas econó-

mica y política, gracias a lo cual sus formas de legitimación no dependen en los años setenta –cuando fecha su análisis– de sujeciones externas.

La dificultad que plantea este diagnóstico para el contexto latinoamericano es que no resulta posible verificar la consumación de dicha autonomía de forma completa en los sistemas artísticos y literarios de los años veinte. Pequeños y limitados a círculos de letrados en algunos casos, en vías de profesionalización y autonomización en otros, sin una burguesía ampliamente afianzada que haya favorecido el surgimiento de un arte puro, estos sistemas estaban conformándose y necesitaban acciones de consolidación, más que ataques y rechazos. En este contexto social, como advierte Ramos desde fines del siglo XIX, la literatura tiende a la autonomización, pero choca con la imposibilidad de su institucionalización. Por lo tanto, ¿qué autoridad era posible impugnar para disputar un lugar de poder en las instancias de consagración legitimadoras? ¿Qué alcance tenía ese poder en sociedades donde no había mayorías alfabetizadas y, por lo tanto, tampoco industrias culturales afianzadas?

Claro que el valor se puede disputar también en ámbitos minoritarios. Eso es lo que encuentra Beatriz Sarlo (1997) cuando atribuye al martinfierrismo fines legitimadores a su adscripción vanguardista. En efecto, el grupo busca ganarse un lugar al reivindicar la experimentación y la novedad como valor literario, oponiéndose al que ostentaba el pequeño pero unificado campo intelectual, aglutinado alrededor de la revista *Nosotros* (Sarlo, 1997). De esa manera, *Martín Fierro* dividió y complejizó el campo intelectual, a la vez que operó sobre un público creciente a causa de la intensa campaña de alfabetización que ampliaba el público lector (Di Tullio, 2006).

Esto también ocurrió con los contemporáneos en México, cuando disputaron el valor literario oponiéndose a la retórica de una literatura nacionalista, que se impulsaba desde la Secretaría de Educación Pública en un ámbito restringido de cultura letrada, para conciliar ideologías opuestas y ordenar un relato histórico

unificado y continuo luego de diez años de revolución (Sánchez, 2007; Zurián de la Fuente, 2019). En lugar de reproducir el folklore regionalista y la idea de una continuidad de la experiencia que se promovía desde el Estado, sus “novelas alegorizarían la circunstancia del hombre en crisis permanente ante la pérdida de la viabilidad de proyectos totalizadores y de naturaleza orgánica” (Sánchez, 2007: 213). Hay aquí una evidente operación para separarse de la esfera política, esto es, para profundizar la autonomía, en lugar de religar la praxis artística y la vida, justamente, en un sistema literario poco desarrollado e independiente.¹⁸

La autonomía de la literatura es un proceso que requiere desarrollar nuevas estrategias de legitimación, porque si hasta el último cuarto del siglo XIX esa legitimidad estaba dada por su vínculo con la política (Ramos, 2021), la llamada profesionalización del escritor y su desvinculación de esa esfera requirió de nuevas narrativas que autorizaran la razón de ser y la función de lo literario. Sin embargo, estudios pasados se han mostrado desorientados respecto de la afirmación o profundización de la autonomía de nuestras vanguardias, tal vez, a causa de compararlas con los movimientos europeos, que buscaban menguarla. En la mayor parte de los casos, incluso, no se plantea como problema para definir nuestras vanguardias y se afirma su voluntad de religar el arte con la praxis vital.

Sarlo, en cambio, se pregunta por el sentido de la autonomía en el contexto del sistema literario argentino, un caso particular si se considera la expansión de la alfabetización en ese país durante las primeras décadas del siglo XX (Di Tulio, 2006) y su incipiente pero sólida industria cultural (Romano, 2004). Señala que, en ese contexto de consolidación del sistema, en lugar de buscar la religación del arte y la vida, los martinfierristas procuraron una

18 Sánchez profundiza sobre las novelas de los contemporáneos: “Su atentado sería una negación –mediante la racionalidad, la arbitrariedad y la creación de un lenguaje con sus propias conexiones simbólicas– del lazo coherente entre la vida y el arte, vínculo exigido por una institución letrada nacionalista con el fin deconstruir «el alma de la nación»” (2007: 212).

mayor separación (Sarlo, 1988). Aunque el diagnóstico es certero, no indaga la razón de ese particular vanguardismo a contrapelo, que impugna la mayor utopía de los ismos, afirmada en muchos casos en los propios manifiestos. Considerando las particularidades de nuestros sistemas literarios, podría aventurarse que, de manera similar a los contemporáneos, el limitado desarrollo de la institución literaria argentina, cuya profesionalización se afianzaba desde fines del siglo XIX a paso firme (Roman, 2010; Romano, 2004), pero donde estaba fresca la memoria de una intelectualidad ligada al sistema político, el discurso legitimante más efectivo no consistía en batallar contra la autonomía, sino en constituirla para consolidar el sistema.

La especificidad de las vanguardias latinoamericanas hace difícil interpretarlas en los mismos términos que los movimientos europeos, no porque llegaron después a la primicia de la ruptura —al fin y al cabo, siempre existe una deuda: el surrealismo, el movimiento imagista y el hermetismo italiano son subsidiarios del futurismo; el cubismo y el dadaísmo le deben a Baudelaire, Rimbaud y los impresionistas; las vanguardias rusas adeudan otro tanto al futurismo italiano y al cubismo—. Más bien porque las condiciones históricas en las que emergieron las obligaron a ensayar operaciones de legitimación específicas, dentro de los parámetros vanguardistas. Si la autonomía del arte con respecto a la esfera política no estaba completa, su lucha fue por afianzarla; si los sistemas literarios eran restringidos y poco institucionalizados, su lucha fue por ampliarlos y complejizarlos; si las categorías de valor estaban vinculadas a parámetros culturales europeos de los que la identidad de nuestras naciones necesitaba emanciparse, su lucha fue por afirmar el sustrato propio, ya fuera regional, criollo o indígena. En todos los casos, se trató de una legitimación trastornada por oposición o conflicto, donde la potencia iconoclasta de la discursividad vanguardista era fundamental para afianzar posicionamientos disidentes frente al valor literario instituido sin sacrificar la estima simbólica.

¿Pero cómo consolidar esa identidad nacional al mismo tiempo que importaban literaturas extranjeras? Más aún, ¿cómo afirmar lo propio con herramientas ajenas? Esta contradicción, que ha desconcertado o incluso incomodado a algunos críticos, se ha interpretado como un “deseo de cosmopolitismo” (Siskind, 2016), ligado a los sectores acomodados de la sociedad. Sin embargo, la importación de literatura extranjera fue un factor determinante para la conformación de las literaturas nacionales (Del Gizzo y Sverdloff, 2019), dado que “«internacionalidad» presupone «nacionalidad» y «nacionalidad» es una derivación de «nacional» y que con ello ambas perspectivas presuponen un concepto de nación” (Schöning, 2006: 306). Más allá del juego de palabras, la introducción de escrituras extranjeras, a través de diversos modos de apropiación (traducción, lectura, reescritura) contribuye a la conformación de la identidad, ya sea por oposición o como modelo:

[...] la traducción y la importación no pueden ser entendidas como una forma derivativa, en el sentido de la transmisión defectuosa de una fuente original y de mayor valor, sino más bien como un proceso complejo a partir del cual se definen las coordenadas conceptuales y las polémicas que determinan la literatura nacional (Del Gizzo y Sverdloff, 2019: 4-5).

En el caso de las vanguardias latinoamericanas esta importación funcionó no solo como una actualización de nuestra literatura de acuerdo con las formas vigentes en Europa, sino más bien como legitimación de la experimentación y la subversión de los procedimientos poéticos y lingüísticos canónicos hasta el momento. A su vez, permitió reivindicar y revalorizar las tradiciones propias, tan vilipendiadas por generaciones anteriores que tenían por único modelo a las metrópolis europeas. Porque como advirtió Ángel Rama, la vanguardia “puso en entredicho el discurso lógico racional que venía manejando la literatura a consecuencia de sus orígenes burgueses en el siglo 19” (2008: 57) y “la quiebra de

este sistema lógico deja en libertad la materia real perteneciente a las culturas internas de América Latina y permite apreciarla en otras dimensiones” (2008: 62). Es decir que, si el ataque de la vanguardia estaba destinado a un arte producto de la racionalidad moderna, cuando se encontró con las tradiciones latinoamericanas, distintas de esa lógica occidental, en lugar de embestirlas, las reivindicó como formas que resistían la razón instrumental. Claramente, Rama está pensando en la línea del dadaísmo-cubismo-surrealismo (no en la vertiente futurista ni la racionalista de la vanguardia europea), pero es posible generalizar su juicio al advertir la articulación de la discursividad vanguardista con el sustrato propio criollo o indígena.

Aun cuando los estridentistas, a diferencia de los contemporáneos, se acoplaron al proyecto oficial de crear una identidad nacional mexicana (Sánchez, 2007), no se dispusieron a presentar un relato racional de unificación nacional, de continuidad y sin conflicto, que aunara una identidad sin fisuras, cuando esta había estallado a causa de la guerra revolucionaria, tal como ofrecía la Novela de la Revolución (Sánchez, 2007). En su lugar, reelaboraron elementos del futurismo y del cubismo para dar cuenta de la evidente transformación de la época postrevolucionaria en México:

La interpretación que formulaba el estridentismo pausaba la gran memoria nacional, suspendida *in illo tempore*, y se impregnaba con la inmediatez de los recuerdos del ciudadano, de la cambiante realidad, así como la lectura del espacio visual-perceptual de la urbe. Pero también, trataba de proyectar las formas en que sus integrantes –jóvenes que sobrevivieron y maduraron dentro de un espacio de incertidumbre [la guerra], trataban de redefinirse como generación, como parte de una sociedad igualmente temerosa de su porvenir (Zurián de la Fuente, 2019: 207-208).

No se trataba de elaborar el pasado, como la versión oficial, sino el presente y el porvenir en transformación incierta, para lo

que recurrieron a la discursividad vanguardista como garantía de un sentido que se perdía en la aceleración del cambio, pero cobraba forma en el futuro (Groys, 2005). Así, la estética futurista de la velocidad y el automóvil (llantas, acumuladores, dínamos, chasis, bujías, lubricantes) se combinan en el primer manifiesto estridentista con Moctezuma, no en referencia al líder de los mexicas, sino a la marca comercial de una cerveza. El pasado propio no se pierde, pero tiene otra significación que se acopla, se superpone en capas a la tradición vernácula. La discursividad vanguardista resulta apropiada para manifestar los sentidos simultáneos y la resignificación permanente de la realidad cambiante de un país sumido en la guerra.

Este aspecto particular por el que el cuestionamiento de lo instituido y la exaltación de lo nuevo de la vanguardia habilitaba a valorizar el sustrato local lo advirtió también Jerónimo Ledesma: “La ‘ruptura’ principal de *Martín Fierro* se afirma en otro plano, que cabe llamar publicitario. [...] se propuso naturalizar una ficción de mundo que tuviera como *axis* la renovación nacional de tipo vanguardista, el valor de lo nuevo propio” (2009: 187). La discursividad vanguardista permitía realizar una revisión selectiva de la tradición propia vinculada al imaginario gauchesco y articularla con las nuevas condiciones que se producían en la ciudad de Buenos Aires, a causa de la explosiva inmigración que se estaba dando desde fines del siglo XIX (Ledesma, 2009), de un modo que demarcaba la particularidad del foco de la revista y, así, promovía su legitimidad:

[...] lo nuevo, que tendía a bajar de los barcos, sólo podía manifestarse como propio, y lo propio, que echaba raíces en la tierra, como nuevo, en la tensión de una paradoja ideológica. Se trataba de la articulación en programa de dos rupturas de carácter divergente: una que se ligaba a la exaltación de lo moderno, en tanto experimentación, festejo de lo urbano cosmopolita, de las innovaciones tecnológicas, de las costumbres del presente, del *foot-ball*, la *jazz*-

band, el ómnibus, el cinematógrafo, y otra que exigía identidad y autenticidad en la expresión propia (respeto de las tradiciones, localización de la lengua, construcción de la querencia, distinciones de clase, aspiración al reconocimiento público).

Lo nuevo, lo propio. Toda la revista trabaja en la provisoria alianza entre estos dos términos (Ledesma, 2009: 191).

Una operación similar es la que realizó en grupo Orkopata, aunque en este caso, vanguardia y herencia andina se combinaron para legitimar un proyecto particular (Coca Vargas, 2020).¹⁹ El grupo Orkopata estuvo formado por artistas e intelectuales y tuvo su sede en la ciudad de Puno, a orillas del lago Titikaka en Perú a mediados de la década de 1920. Liderado por Gamaliel Churata y su hermano Arturo Peralta, fundó la Editorial Titikaka y su *Boletín*, cuyo primer objetivo sería la difusión de las publicaciones del sello editor, pero pronto se transformaría en una revista fundamental de la vanguardia indigenista. Con un lugar de enunciación descentrado, lejos de Lima,²⁰ sus líderes pretendían hacerse espacio en el campo literario local.

Para eso, el grupo desplegó en principio una agresiva estrategia de publicidad del primer libro publicado, el poemario *Ande*, de Peralta, a través del envío del volumen a múltiples escritores e intelectuales hispanoamericanos y les solicitó su comentario, que luego saldría publicado en la revista (Coca Vargas, 2020). Mientras la poesía de Peralta se concentraba “en la cotidianeidad y la realidad inmediata” (Ibáñez, 2018: 53), que en este caso era el mundo andino,

19 Para más datos sobre el vínculo entre el Grupo Orokopata y el periódico *Martín Fierro*, véase García (2018).

20 No obstante, es preciso atender la salvedad que hace David Wise: aunque reconoce que en los años veinte “Puno resulta un sitio netamente periférico” (1984: 262), de vida aldeana, sin universidad y a tres días de viaje de Lima, “La Paz, auténtica capital cultural del altiplano en ese tiempo” (1984: 267), quedaba del otro lado del lago Titicaca. Además, desde allí se podía llegar en tren a Buenos Aires. De modo que era posible conectarse por vía terrestre o por la red del correo postal y mantenerse informado de las últimas tendencias.

algo exótico para los destinatarios, el lenguaje de la vanguardia funcionaba como una “lengua franca”, que todos comprendían, cuya familiaridad favorecía el vínculo internacional. De ahí que el éxito del *Boletín Titikaka* radique en los profusos canjes de revistas, que “permitieron a la joven intelectualidad puneña informarse sobre las novedades artísticas y políticas del resto del continente e hizo posible su autopromoción a nivel internacional” (Wise, 1984: 266).

A partir del número 25, la denominación de la publicación cambia de *Editorial Titikaka – Boletín* a *Boletín Titikaka. Indoamérica y Tiawanaqu. Circulación Continental*, que evidencia “un posicionamiento ideológico, con el nuevo acápite, los intelectuales firmantes, quienes se autodenominan «vanguardistas», hacen explícito su interés en las culturas originarias” (de Llano, 2007: 141). La combinación de ambos imaginarios entonces permitía que lo propio, el referente del mundo andino, se difundiera en el ámbito hispanoamericano a través del lenguaje internacional de la vanguardia, pero a su vez la revista proponía una solución a la heterogeneidad de su cultura que tenía un claro posicionamiento. No hubo en la revista un lugar para la verdadera “voz del indio” (Coca Vargas, 2020), sino que más bien apostaba por el mestizaje como una transición hacia la modernidad, que sintetizara lo propio y lo ajeno: “Claro pensamiento de época, es decir, la necesaria búsqueda de una salida en la que se considerara la cultura indígena sin desconocer los principios de la modernización avasalladora” (de Llano, 2007: 145).

Hacia fuera, el referente del mundo andino era un objeto poco común que, sumado a la posición periférica del lugar de enunciación, requería de un modo estratégico de autorizar su voz en los espacios metropolitanos. La discursividad vanguardista permitía tejer relaciones externas y, en su ámbito local, era una novedad cosmopolita que, a su vez, permitía entablar un diálogo con el exterior y recibir las innovaciones a través del canje de revistas. Así, la combinación de lo propio y lo ajeno permitía al grupo Orkopata y su líder acumular el capital simbólico que necesitaban para rela-

cionarse con intelectuales latinoamericanos y legitimar su práctica dentro y fuera de su ámbito.

Posiblemente la síntesis más lograda entre elementos extranjeros y propios como afirmación de una poética y de una identidad haya sido la del movimiento antropófago de Brasil. Tal como explica Jorge Schwartz (1991), el modernismo brasileño fue desde un principio una vanguardia abierta al internacionalismo. Como el martinfierrismo, se opuso al canon vigente de la poesía parnaso-simbolista y se propuso no imitar los modelos europeos. En cambio, el contacto con la vanguardia extranjera les permitió revelar su propia identidad. En particular, Schwartz habla de “un verdadero proceso de *anagnórisis* de lo nacional” (2002: 65) en Oswald de Andrade a partir de su estadía en París, donde la importación de la vanguardia en revistas internacionalistas como *Klaxon*, funcionó como un dispositivo de quiebre con lo anterior, contaminado de la misma tradición a la que se oponían los movimientos europeos.

Pero el paso fundamental hacia la síntesis lo dio el modernismo con su concepto de antropofagia a fines de los años veinte, donde reformula su propuesta no ya como importación o recepción del lenguaje internacional de la vanguardia, sino como la asimilación de lo extranjero para la producción y exportación de lo nacional (Schwartz, 2002). El manifiesto antropófago es un alegato del contacto problemático y violento con la cultura europea, pero no se queda en la protesta, sino que, sin negar la existencia efectiva de ese contacto, propone una salida para superar el trauma a través de la asimilación de lo externo en una síntesis nueva y particular. “Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago” (de Andrade, 2002: 174), dice, como una forma de naturalizar el vínculo con lo otro y, a la vez, de reconvertirlo como propio. Mientras expone la conciencia de la dependencia cultural (“Nuestra independencia aún no ha sido proclamada”, de Andrade, 2002: 180) que debe ser superada, no propone una salida hacia el

pasado o hacia la negación del contacto, sino que plantea elaborar una condensación histórica que refleje la especificidad.²¹

De modo que las vanguardias latinoamericanas validaron su práctica artística en función de su historicidad, esto es, de la coyuntura en la que les tocó intervenir. La relación con la discursividad vanguardista era en todos los casos un modo de vincularse con lo extranjero, pero no con la cultura tradicional impuesta desde las metrópolis, sino con otra zona del arte europeo, que les permitía desarrollar una relación diferente. Esa confrontación con lo extranjero desde otro lugar permitió a nuestras vanguardias revisar la identidad, requerimiento que había surgido durante los centenarios de las independencias al corroborar que no se había completado la emancipación cultural. En algunos casos, esa revisión de lo propio se articuló con la memoria de las tradiciones que habían sobrevivido a la Conquista; en otros, supuso asumir la superposición de sentidos y las resignificaciones en sociedades complejas, compuestas de varias capas de contactos culturales. La legitimidad se afianzó sobre esa necesidad, que distaba del requerimiento de revitalizar el arte que tenían los movimientos europeos.

De ahí se explica la urgencia por renovar el lenguaje, por producir una literatura y una poesía que utilice como material la lengua propia, como marca de independencia cultural, que se advierte en varios movimientos. También se entiende la reacción de los martinfierristas cuando *La Gaceta Literaria* postula a Madrid como meridiano intelectual de Hispanoamérica, cuestionando y poniendo en peligro esa segunda emancipación. De ahí se explica también el modo en que la discursividad vanguardista se trama con la reivindicación del sustrato indígena, elementos disímiles que confluyen como afirmación de esa identidad, tal como se

21 Tanto el grupo Orkopata como la antropofagia se apropian de la imagen del indio sin enfocarse realmente en su acuciante problemática, como advierte Coca Vargas para el primero. Sin embargo, se trata de una revalorización para la cultura local, un reconocimiento de su presencia y aporte a la identidad nacional, que rompe con la discursividad previa y abre la puerta a su reivindicación, gracias a la planteo opuesto al racionalismo occidental de la vanguardia.

verifica en el grupo Orkopata. Y como vimos, está presente en el movimiento antropofágico, que busca crear una cultura brasileña a partir de las raíces propias y la digestión de lo extranjero.

Legitimar la vanguardia o la cultura propia

Aunque la naturalización de la forma expansiva del capital (Jameson, 1991) y la experiencia contradictoria de las promesas de bienestar (Berman, 1989) no se constataran como improntas modernas en la vanguardia latinoamericana, la situación difiere en otro rasgo fundamental de la modernidad: la consciencia de una época en relación con el pasado, por la que no se legitima en la tradición sino a partir de la rebelión permanente hacia toda normativa (Habermas, 1989). Este aspecto es claro en nuestros movimientos, en la medida en que reprodujeron esa ruptura con la tradición y se afirmaron como discontinuidad histórica para legitimarse. Ya fuera como rechazo del modernismo (ultraísmo), de una narrativa nacionalista que limaba el conflicto (contemporáneos y estridentistas) o de los cánones europeos realistas o naturalistas para reivindicar la cultura indígena (grupo Orkopata), las vanguardias latinoamericanas se caracterizaron por hacer un uso de la discursividad iconoclasta como motor de legitimación para las tradiciones vernáculas que habían sido sepultadas debajo del juicio censor que defendía la cultura metropolitana como valor consagratorio.

En todos los casos, intervinieron en su historicidad, es decir, en la coyuntura específica que les tocaba y que era muy diferente a la europea. Esto supuso consolidar la institución artística y contribuir para ampliar y complejizar el campo intelectual, mediante proyectos editoriales más o menos masivos que intervinieron de forma deliberada en los debates de la época. También, dieron cierta respuesta a la necesidad de reelaborar las identidades propias que se había manifestado en los centenarios de las independencias, para alcanzar la emancipación cultural. Al asumir estas demandas de época, las

vanguardias latinoamericanas lograron imponer otro paradigma para la literatura, en un plazo relativamente breve y sin sacrificar el capital simbólico. Por lo tanto, asumieron el modo de legitimidad vanguardista, que en los hechos se ejecutó del mismo modo que los movimientos europeos: con manifiestos, prácticas grupales e interdisciplinarias, reivindicación de precursores, etc.

Los nuevos parámetros de valor artístico que instalaron no se impusieron como reemplazo arbitrario de lo anterior, es decir, solo como una forma de homologación con el arte europeo. Esto no hubiera sido suficiente para autorizarlos. Por el contrario, obedecieron a demandas sociales específicas y propias, y utilizaron las poéticas importadas para legitimar la transformación y revalorizar el sustrato cultural propio. En efecto, no necesitaron rechazar el arte en su conjunto, porque la lucha no era contra la conformidad burguesa, sino contra los paradigmas impuestos desde fuera, que habían sojuzgado por tanto tiempo a las culturas autóctonas. Solo en la asunción de su historicidad específica las vanguardias pudieron legitimarse y hacer perdurar sus categorías de valoración.

En otras palabras, la discursividad rupturista de la vanguardia latinoamericana no tiene como objetivo arremeter contra una institución artística que no tenía ni la solidez ni el poder suficiente. Tampoco, como la obra emblemática de Duchamp o von Freytag-Loringhoven, desestabiliza la autoría ni perturba el conformismo burgués, mucho menos extendido en nuestras sociedades. La forma de legitimación vanguardista, que opera una transformación discursiva sobre la noción de lo literario y logra autorizar su práctica artística e imponer categorías nuevas de valor, estuvo al servicio en nuestros sistemas artísticos de los años veinte de desarmar una dependencia cultural y reafirmar una identidad propia, con mayor o menor radicalidad de acuerdo con cada caso.

En su *Teoría estética*, Adorno explica la quimera de lo nuevo porque “las posibilidades de combinaciones son limitadas [...]”. Lo nuevo es anhelo de lo nuevo [...]: tal es su constante mal” (1983: 51). En *Mínima moralía*, vincula el culto de lo nuevo con

la modernidad, pero insiste en el carácter ilusorio, fantasmagórico, de “lo nuevo buscado por sí mismo, producido, por así decirlo, en el laboratorio y solidificado en un esquema conceptual, [que] acaba siendo en su súbita aparición un compulsivo retorno de lo antiguo, no de modo diferente a como sucede en las neurosis traumáticas” (2001: 239). La vanguardia latinoamericana, tal como la europea, pertenece a la modernidad en tanto reproduce ese culto ilusorio de lo nuevo. Pero la ilusión que construye es otra. No es “su autodestrucción como base de su esperanza” que se le promete “al monismo de la razón burguesa” (2001: 239), tal como diagnostica Adorno en la cultura europea. En cambio, su utopía, su verdad localizada en el futuro que regresa como neurosis traumática, es la realización orgullosa de su esencia autóctona. Es eso nuevo-arcaico que vuelve en las vanguardias, gracias a su discursividad rupturista que no reniega de la historia transcurrida, un indicio del ingreso de América Latina en la modernidad, en su propia modernidad.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2001). *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus.
- Adorno, Theodor W. (1983). *Teoría estética*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Aguilar, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Baumann, Shyonn (2007). A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements. *Poetics* 35, 47-65. doi: 0.1016/j.poetic.2006.06.001
- Berman, Marshall (1989). Brindis por la modernidad. En Casullo, Nicolás (comp.). *El debate Modernidad – Posmodernidad* (pp. 67-91). Buenos Aires: Puntosur.
- Bourdieu, Pierre (1995). Tres estados del campo. En *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (pp. 79-261). Barcelona: Anagrama.

- Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Castro Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel (eds.) (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100721124525/10Lec8.pdf>
- Coca Vargas, César (2020). Dispositivos de propaganda en el *Boletín Titikaka*. *Letras*, 91(134), 48-73. doi: <http://dx.doi.org/10.30920/letras.91.134.3>
- Cornejo Polar, Antonio (1999). Para una teoría de la literatura hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 50, 9-12.
- Crane, Diana (1976). Reward systems in art, science, and religion. *American Behavioral Scientist* 19 (6), 719-734. doi: <https://doi.org/10.1177/000276427601900604>
- de Andrade, Oswald (2002). Manifiesto antropófago. En Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (pp. 171-180). México: Fondo de Cultura Económica.
- Del Gizzo, Luciana (2015). Autonomía vs. legimidad, un dilema vanguardista. El caso del invencionismo. *Letral*, n° 14, 54-67. doi: <https://doi.org/10.30827/rl.v0i14.3798>
- Del Gizzo, Luciana y Mariano Sverdloff (2019). Introducción al dossier «Importaciones culturales en la Argentina del siglo XX: omisiones y apropiaciones». *Estudios de Teoría Literaria* 17: 4-8. Disponible: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3784>
- de Llano, Aymará (2007). *Boletín Titikaka*. Vanguardismo a 3800 metros de altura. *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 18, 139-151. Disponible: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/issue/view/21>
- Di Tullio, Ángela (2006). Organizar la lengua, normalizar la escritura. En Rubione, Alfredo y Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Las crisis de las formas* (pp. 543-580). Buenos Aires: Emecé, vol. 5.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García, Carlos (2018). La literatura argentina en el *Boletín Titikaka* (Puno, 1927-1929). En *Revistas hispanoamericanas de vanguardia (1921-1932)* (pp. 151-156). Madrid: Albert editor.

- Groys, Boris (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.
- Habermas Jürgen (1989). Modernidad, un proyecto incompleto. En Casullo, Nicolás (comp.). *El debate Modernidad – Posmodernidad* (pp. 131-144). Buenos Aires: Puntosur.
- Hustvedt, Siri (29 de marzo de 2019). A woman in the men’s room: when will the art world recognise the real artist behind Duchamp’s Fountain?. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history>
- Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ibáñez, Agustina (2018). *Boletín Titikaka*: Carlos Oquendo de Amat a 3800 metros de altura. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 17, 45-58. doi: <https://doi.org/10.25025/perifrasis20189.17.03>
- Jameson, Frederic (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Ledesma, Jerónimo (2009). “Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo”. En Jitrik, Noé y Celina Manzoni (dirs.). *Historia de la literatura argentina. Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, vol. VII.
- Muschietti, Delfina (1985). La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo. *Filología* 20/1, 153-169.
- Pizarro, Ana (1995). *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura. Vanguarda e Modernidade*, vol. 3. San Pablo-Campinas: Memorial da America Latina-Unicamp.
- Poggioli, Renato (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Quijano, Aníbal (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, Edgardo (ed). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>.
- Sánchez, Fernando Fabio (2007). Contemporáneos y estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 66, 207-223. <https://as.tufts.edu/romancestudies/rcll/numero66.htm#numeros>

- Sarlo, Beatriz (1997). Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*. En Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schwartz, Jorge (1991). *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Schwartz, Jorge (2002). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Siskind, Mariano (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schöning, Udo (2006). La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio. En Romero López, Dolores (ed.). *Naciones literarias* (pp. 305-339). Barcelona: Anthropos.
- Szondi, Peter (1992). *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor.
- Rama, Ángel (2008). *Trasculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Ramos, Julio (2021) *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Buenos Aires: Clacso.
- Roman, Claudia (2010). La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898). En Jitrik, Noé y Alejandra Laera (dirs). *Historia crítica de la literatura argentina. El brote de los géneros* (pp. 15-36). Buenos Aires: Emecé, vol. 3.
- Romano, Eduardo (2004). *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos/El Calafate.
- Richard, Nelly (1996). Latinoamérica y la posmodernidad. 1991. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 13-14, 271-280.
- Thompson, Glyn (2016). Not Mutt, Not Mott and Not Marcel. *The Jackdaw. Independent Views on the Visual Arts*, 125, 8-13.
- Thompson, Glyn (2015). *Duchamp's Urinal? The Facts Behind the Façade*. Leeds: The Wild Pansy Press.
- Wise, David (1984). Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno 1926-1930). *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 30-31, 257-269.

- Yúdice, George (1989). ¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina?. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29, 105-128.
- Zapata Silva, Claudia (2018). El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina. *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 21: 49-71. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000100049>
- Zelditch, Morris (2001). Processes of legitimation: recent developments and new directions. *Social Psychology Quarterly* 64, 4–17.
- Zurián de la Fuente, Carla (2019). “Un artista pionero del estridentismo”. En: Martínez Pérsico, Marisa (coord.). *Manual de espumas. Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica*. Barcelona: Calambur.

EL MERIDIANO, LA CUESTIÓN DE LA LENGUA Y EL LIBRO

CARLOS GARCÍA

En el intervalo entre los números 39 y 40 de *Martín Fierro* aparece en Madrid un editorial de Guillermo de Torre, publicado sin firma bajo el título “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica” en *La Gaceta Literaria* 8, Madrid, 15-IV-1927, 1. Esa publicación ocasionaría el sonado asunto del “Meridiano”.

El periódico madrileño *La Gaceta Literaria* fue heredero de la primera vanguardia española (1919-1924), pero ya tamizada por las reconveniones y consejos que José Ortega y Gasset preconizara desde 1925 en adelante, y que pueden resumirse así: la época de la necesaria destrucción ya ha pasado; ahora hay que construir, con constancia y sin estridencias. No es casual que el primer número de la *Gaceta*, del 1 de enero de 1927, comience con un texto del filósofo español.

Según surge de la correspondencia entre Ernesto Giménez Caballero, fundador y director de la *Gaceta*, y Guillermo de Torre, que sería el primer secretario incluso hasta después de haber arribado a Argentina en septiembre de 1927, la publicación se planeó a lo largo de 1926, de manera muy ceñida (García y Sanz Álvarez, 2012).

La compenetración ideológica de ambos era por esta época muy estrecha; dejaría de serlo en la década de 1930, cuando Giménez Caballero se decante hacia teorías políticas autoritarias primero, antirepublicanas y fascistas poco después, mientras que Torre,

liberal de (moderada) izquierda, permanecerá fiel a la República. El periódico tenía un proyecto culturalmente ambicioso, que apuntaba, por un lado, a aunar el campo literario de toda España, incluidas algunas regiones reacias al centralismo; y por otro, a proponer todo un abanico de disciplinas que, a la larga, debían incluir exposiciones, tertulias, funciones de cine de avanzada, edición de libros, etc. En cierto sentido, un papel similar al jugado por *Martín Fierro* en Buenos Aires, pero con mejor respaldo financiero (representado por potentes accionistas cercanos a la economía y a la política), y con la invaluable ayuda de Torre, que estaba relacionado con lo más granado de los círculos literarios y artísticos de Europa y, a través de Borges, su inminente cuñado, también de Argentina.

Torre había entrado en contacto con Evar Méndez, el fundador y director del periódico *Martín Fierro*, ya en abril de 1925 (por intercesión de Borges y Gironde,¹ interés ratificado por Francisco Luis Bernárdez) para ofrecer su colaboración y su apoyo al nuevo periódico. Más tarde, abriría las páginas de la *Gaceta* a autores argentinos (García / Greco 2017; García 2021; García 2022a).

Conviene tener presente este dato, porque ya en su primer contacto con *Martín Fierro*, una “carta abierta” (fecha en Madrid el 5-IV-1925, pero publicada en *Martín Fierro* 18 y 19, 26-VI-1925 y 18-VII-1925), Torre había expuesto su punto de vista sobre algunas cuestiones, que apuntan en la misma dirección que su posterior editorial en la *Gaceta*. Por un lado, la crítica a la mala gestión del Hispanoamericanismo a manos de la generación española anterior; por otro, precisiones acerca de lo que él entiende por un acercamiento sano entre España e Hispanoamérica:

He ido vislumbrando cómo a medida que decaía nuestro crédito oficial, el monopolizado por los apollados prestigios españoles –que aquí llamamos vengativamente “de exportación”– surgía y se afirmaba el nuevo crédito impuesto por nuestros valores jóvenes

1 Acerca de la relación entre ambos, véase Carlos García (2022b): “Gironde y el Ultraísmo (1919)” y “Oliverio Gironde y Guillermo de Torre (1925-1939)”.

más auténticos. Simultáneamente, he percibido lleno de júbilo cómo se van deshaciendo todos los equívocos y todos los recelos, fomentados por la estupidez de nuestros antecesores; cómo una ancha corriente unánime de claras simpatías recíprocas diafaniza y acerca la atmósfera borrosa y lejana en que antes nos movíamos. Ello implica, claro es, la rectificación de nuestra antigua conducta, de los derroteros en que se polarizaba falsamente toda nuestra política de expansión cultural. La modificación insinuada alcanza igual a España que a toda América. Pues tanto los de un lado del Atlántico, como los del otro lado, padecíamos, en parte, un espejismo. Intelectualmente, Europa y en especial Francia imantaba capciosamente nuestras miradas con un exclusivismo absorbente. Mas hoy, afortunadamente, el error, la limitación, el hecho de considerar inevitablemente a Francia como un puente de conocimiento, está en vías de terminar.² Sin desdeñar tampoco en absoluto tales regiones espirituales, hemos comprendido mutuamente que lo más urgente y digno de conocimiento está en nosotros, en las propias fronteras del “Dominio Español”.

[...] En suma, establecer la unidad, la fusión, la interpenetración espiritual de todo el “Dominio Español”, como con frase certera designa Larbaud nuestro orbe lingüístico, evitando caer en las redes de confusión que tiende el maridaje promiscuo de los vocablos “América Latina”...

Mas no se crea que nuestros propósitos de verdadero acercamiento suponen una intención excluyente respecto a otras naciones. Ni

2 Torre, que a comienzo de la década había peregrinado a París, da por hecho lo que, en realidad, era apenas su propio proyecto o visión más reciente. Las élites culturales argentinas de la época no miraban ni mirarían hacia España, sino hacia Francia, y ello a pesar de otras corrientes, favorecidas por inmigrantes, que propugnaban un acercamiento a la cultura italiana. Buen signo de ello es que la escena literaria con la que él se había relacionado, desde Borges a Alfonso Reyes, se decantaría hacia *Sur*, el proyecto francófilo de Victoria Ocampo realizado a partir de 1931 (y en el cual también Torre colaboraría, ya desde antes de la fundación, de manera más decisiva e influyente de lo que en general se le reconoce en los estudios al uso).

tampoco créase que preconizamos un ritual y estéril hispanoamericano *a fortiori* o en virtud de los tan solemnes como hueros llamamientos étnicos.³ No, en modo alguno: lo único que deseamos es un fluir espontáneo de las simpatías y curiosidades intelectuales. ¡Que los jóvenes españoles y argentinos aprendan a conocerse por sí mismos, a cotejar sus trabajos y valorar sus obras sin intermediarios ni consejeros de ninguna clase! ¡Abominemos de todos los viejos celestinescos que de este puro comercio de ideas han hecho un tráfico mezquino, desvirtuador de las verdaderas esencias! Instauremos, por tanto, amigos argentinos, un nuevo sistema de relaciones directas, diáfanas y eficaces. Hasta ahora, todo había girado entre dos extremos igualmente perniciosos: la acogida falsamente apoteósica o la exclusión taimada. Que todo esto en adelante varíe. Considerémonos, como hermanos, dispensados de ciertas cortesías y simulaciones. Mas, al mismo tiempo, obliguémonos mutuamente a una mayor rigurosidad, a un cernido más exigente de los valores americanos y españoles que caigan bajo nuestro conocimiento, sin dejarnos influir por circunstancias y miramientos externos. Sintámonos próximos y afines, porque sí, por analogía temperamental, por la comunidad idiomática, por un fondo de rebeldía e independencia parejas, en fin, por lo que gustéis; pero todo ello sin cantar a la “raza”, sin hacer la elegía de la “madre patria” o ponderar mercantilmente los “intereses comunes”, y demás parábolas e imágenes sensibleras y domésticas verídicas, quizás, pero que tanto han maltratado los profesionales del charlatanismo...

Estas palabras no produjeron críticas o suspicacias, a pesar de la infeliz adopción del giro “Dominio Español”, con el que Larbaud clasificaba los libros en castellano que había en su biblioteca;⁴ por

3 Acerca del trasfondo del hispanoamericanismo español de la década del 20, cf. José-Carlos Mainer (2004).

4 Véase el listado de los 1309 volúmenes (muchos dedicados) que componen esa parte de la biblioteca en Rose Duroux (1999).

el contrario, algunos autores argentinos oyeron el llamado posterior de la *Gaceta* (trasmitido por Torre a Méndez y publicado por este en *Martin Fierro*) y enviaron colaboraciones; en Madrid se publicarán regularmente, además, informaciones sobre el campo literario argentino, algunas especialmente profusas a cargo del mismo Torre.

Con su posterior editorial sobre el Meridiano, Torre participa en España en dos combates a la vez, comenzados ya antes de que apareciera su artículo: por un lado, contra el Hispanismo de la generación española anterior, a la que quiere suplantar (también la juventud española estaba bregando por legitimar sus aspiraciones; Torre mismo venía abogando por un rol protagónico de la juventud –casi como categoría ontológica– desde sus días de militante ultraísta; y en largas páginas de su obra magna: *Literaturas europeas de vanguardia*, de 1925, reclamaba el “deber de fidelidad” hacia la propia generación y hacia lo más nuevo), así como contra la influencia francesa en América, sobre todo en Argentina, simbolizada por la palabra “Latinoamérica”, que Torre interpreta como un escamoteo del papel histórico de España en Hispanoamérica, que él supone positivo y benéfico:

Eliminemos, pues, de una vez para siempre, en nuestro vocabulario, los espúreos términos de “América Latina” y de “latinoamericanismo”. Darlos [sic] validez entre nosotros equivaldría a hacernos cómplices inconscientes de las turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando respecto a América, so capa de latinismo. Estaríamos, en último caso, conformes con ese latinismo –del que en buena teoría somos indubitables copartícipes– si este aparente lazo étnico abarcase también, como es debido, a España. Pero obsérvese que en el latinismo intelectual que practican nuestras vecinas europeas, España y sus más auténticos exponentes, quedan siempre al margen o haciendo un papel muy borroso y secundario. El latinismo intelectual entraña no menores peligros que la influencia sajona en el plano político, ¡Basta ya, por tanto, de ese latinismo ambiguo y exclusivista! ¡Basta ya de tolerar pasiva-

mente esa merma de nuestro prestigio, esa desviación constante de los intereses intelectuales hispanoamericanos hacia Francia!

Torre postula una *koyné* castellana, cuyo centro de gravedad y capital imaginaria debía ser Madrid:

He ahí las profundas y esenciales diferencias de conducta que separan el latinismo y el panamericanismo del hispanoamericanismo. Mientras que los dos primeros significan, en términos generales pero exactos, el predominio de Francia o de los Estados Unidos, este último no representa la hegemonía de ningún pueblo de habla española, sino la igual de todos. Tanto en la esfera política y social; como en el plano estrictamente intelectual. ¿Qué vale más, qué prefieren los jóvenes espíritus de Hispanoamérica? ¿Ser absorbidos bajo el hechizo de una fácil captación francesa, que llega hasta anular y neutralizar sus mejores virtudes nativas, dejándoles al margen de la auténtica vida nacional, o sentirse identificados con la atmósfera vital de España, que no rebaja y anula su personalidad, sino que más bien la exalta y potencia en sus mejores expresiones?

[...]

Pues ha llegado el momento de manifestar netamente nuestro criterio. No podemos ya contemplar indiferentemente esa constante captación latinista de las juventudes hispanoparlantes, ese cuantioso desfile de estudiantes, escritores y artistas hacia Francia e Italia, eligiendo tales países como centro de sus actividades, sin dignarse apenas tocar en un puerto español, o considerando, todo lo más, nuestro país como campo de turismo pintoresco. De ahí la necesidad urgente de proponer y exaltar a Madrid, como el meridiano intelectual de Hispanoamérica.

Las generaciones españolas previas habían creado fuertes industrias, sobre todo en el País Vasco y en Cataluña: la del carbón, la metalúrgica (la cual a su vez permitió la construcción de trenes,

así como de barcos transatlánticos, útiles a las guerras coloniales, al turismo y a la emigración), fabricación de papel (a la que había estado ligado el padre de Giménez Caballero), etc. Torre y su generación, y en especial el grupo adherido a *La Gaceta Literaria* pretendían agregar a ellas la industria cultural: periódicos, libros, films... Aspiraban al dominio del discurso, pero más que nada al del mercado editorial en castellano, como bien comprendió ya en esa época don Miguel de Unamuno (Alemany Bay, 1998: 128) y en la nuestra Alejandrina Falcón (2010).

Lo que en Argentina se vive como un intento colonizador es entendido por Torre desde muy otra óptica. Por un lado, desde la de quien teme que el castellano, su herramienta de trabajo y su medio de vida, se pervierta y pierda su fuerza aglutinadora. Por otro, desde la de quien cree reemplazar un hispanoamericanismo altanero y condescendiente por uno *vis à vis*, que respete las peculiaridades de las respectivas regiones americanas sin favorecer la desintegración. Torre mete así la mano, a consciencia de lo riesgoso de su empresa, en dos avisperos diferentes. Uno en España, en relación con los sectores más reaccionarios. Otro en Argentina, donde la cuestión de la lengua (“castellano”, “español”, “argentino”, “idioma nacional”) estaba en pleno apogeo como símbolo del despertar de una nueva conciencia nacional, despertar que su editorial en la *Gaceta* crispará.

En contra de la autopercepción de Torre debe señalarse que su discurso puede ser enrolado sin mayor esfuerzo en la lista de intentos neocolonialistas del hispanoamericanismo español surgido originalmente en la década de 1870-1880 y recrudescido cuando España pierde las últimas colonias en 1898. Como afirma Daniel Attala en un trabajo en curso⁵ sobre el contexto panhispanista en el que nace y se despliega en parte el Ultraísmo español, el nuevo campo de batalla colonial es la lengua y tiene por lo menos dos frentes bien definidos: uno contra la surgente hegemonía norteamericana

5 Se trata de un *work in progress*, aún inédito, y cuyo título provisorio es *Perspectivas sobre el panhispanismo imperialista en sus múltiples ramas y en especial en el hispanojudaísmo: una arqueología del ultraísmo*.

y otro contra la ya antigua de Francia, ambas precisamente denunciadas por Torre. Su inquina contra el concepto de América Latina también fue precedida en muchos años por la de personas tan poco vanguardistas como Juan Valera o Ramón Menéndez Pidal y aun de tradicionalistas recalcitrantes como José María Salaverría, por solo nombrar tres ejemplos. La ofrenda de diálogo “entre iguales” tampoco es nueva: siguiendo al poeta de Martinica Aimé Césaire, Attala lo llama “fraternalismo”; es decir, en realidad, un “paternalismo” camuflado de sentimiento fraternal. Que se trata de un camuflaje para contrabandear ideas puede advertirse, entre otras razones, en que algunos cultores de esta estrategia se delatan alguna vez al hablar de ser, no cualquier hermano, sino el “hermano mayor”.

Como fuere, fue seguramente un error táctico de Torre y otros españoles (como Américo Castro, Director del Instituto de Filología en 1923, y Amado Alonso, a su vez Director de 1927 en adelante; en menor medida, Ramón Gómez de la Serna) subestimar la situación y suponer que se podía terciar desde fuera en una disputa interna acerca de la lengua hablada y escrita en un país como Argentina: idealizado “crisol de razas” en el que, en realidad, se desvalorizaban las culturas autóctonas en nombre de una alcurnia pretendidamente castellana (un mito ya desde el comienzo, puesto que gran parte de los conquistadores y luego de los inmigrantes llegados a la Argentina provenían no de Castilla, sino de regiones periféricas, desde Andalucía, Canarias y Baleares a Asturias y Galicia, con todas sus “peculiaridades lingüísticas”), pero entretanto “amenazada” por inmigrantes de otros países y mayoritariamente italianos.

Por lo demás, el español desde el que habla Torre (en 1927 un señorito madrileño recientemente recibido en Derecho), y por cuya pureza aboga, era y es una quimera ya en la misma España, donde el castellano se ve amenazado, como bien vio y comentó Borges en una de sus intervenciones, por el gallego, el bable, el vascuence, el catalán, el valenciano, el andaluz, y en la misma Castilla por la

jerga urbana, además del “leísmo” y el “laísmo”: problemas existentes aún hoy.⁶

(En el ámbito ibérico del problema, importa saber que, paralelamente, y desde muy otro ángulo, las pretensiones de Torre y otros castellanos y castellanistas serían cuestionadas en España por intelectuales y escritores catalanes, que no se veían representados adecuadamente en los postulados de *La Gaceta Literaria*, aunque esta había hecho algunos intentos de integrar las lenguas de las regiones, cuando menos el *catalá* y el *galego*, en su programa, así como lo sefardí).

La reacción no se hizo esperar; en *Martín Fierro* se fueron publicando textos heterogéneos y de diversos registros, apenas unidos por la intención de reivindicar la independencia cultural y lingüística, que era también una económica. El malogrado editorial de *La Gaceta Literaria* suscitó la respuesta de algunos autores argentinos (Pablo Rojas Paz, Ricardo E Molinari, Nicolás Olivari, Santiago Ganduglia, Raúl Scalabrini Ortiz, Lisardo Zía y el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés) en *Martín Fierro* 42 (10-VII-1927). A ellos respondieron escritores españoles, en *El Sol*, en *La Gaceta Literaria* y en otros órganos, a los cuales volvieron a responder los argentinos. Todo ello suscitó a la vez comentarios en otros países americanos, desde México a Uruguay, pasando por Cuba y Perú. La mayoría se plegó a la reacción argentina, con excepción de autores mexicanos cercanos al grupo Contemporáneos.

Cuatro de esos comentarios tuvieron a Borges como autor, dos de ellos en *Martín Fierro*. Por estas fechas, Borges estaba también enzarzado en una guerra a dos frentes en Argentina: por un lado, contra los pretendidos puristas, que ensalzaban un idioma castizo anticuado, hecho de términos superfluos y entonaciones foráneas; por otro, contra quienes preconizaban la aceptación del “lunfardo” o

6 La oscilación ya perceptible en aquella época entre “castellano” y “español” fue resuelta en la constitución española hoy vigente, que declara que el idioma nacional es el “castellano o español”, mientras que hay segundas lenguas oficiales en varias regiones del país.

del “arrabalero” como un idioma propio argentino (véanse los estudios de Guillermo Toscano y García al respecto). Borges encontrará una salida *sui generis* a esa falsa disyuntiva en dos textos escritos en paralelo a la disputa por el Meridiano:

El primero surge en el marco de una encuesta lanzada el 11 de junio de 1927 por el diario *Crítica*: “¿Llegaremos a tener un idioma propio?”, cerrada el 29 del mismo mes. El texto de Borges apareció el 19 de junio. Su contestación a la encuesta concluye con estas palabras (Ennis, García & Santomero, 2020: 55):

Sin embargo, creo en el idioma argentino. Creo que es deber de cada escritor (nuestro y de todos) el aproximarlos. Para ese fin, nos basta considerar el español como una cosa apenas bosquejada y muy perfectible. Sintamos todos esa urgencia de innovación, sintámonos vivir en América y ya estará iniciada esta aventura. Digamos cosas que no le queden chicas a Buenos Aires y hablaremos idioma nuevo que será nuestro.

Borges perfecciona y detalla su opinión en una conferencia titulada “Sobre el idioma de los argentinos”, aparecido en *La Prensa*, 24-IX-1927 y en *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, tomo 13, 1927, 259-267.⁷ Poco conocido es que Borges plantó ese texto, con algunas variantes y bajo el título “El idioma de los argentinos” en la mismísima publicación que había desatado el debate: *La Gaceta Literaria* 38, Madrid, 15-VII-1928, 2, seguramente por mediación de Torre.

Los otros dos textos aparecieron en *Martín Fierro*, el primero con su nombre. En “Sobre el meridiano de una Gaceta”, Borges critica no sólo el texto de Torre, sino de pasada también a Ortega y a Ramón,

7 “Decimonovena sesión ordinaria del 23 de septiembre. Conferencia del señor Jorge Luis Borges. Tema: ‘Sobre el idioma de los argentinos’. Contiene los apartados ‘El arrabal y su lenguaje’, ‘La riqueza del vocabulario español’, ‘El lenguaje y la argentinidad’, ‘El lenguaje de los argentinos y el de los españoles’, ‘El futuro idioma de los argentinos’.”

las luminarias españolas de entonces, y hasta la misma Madrid. Si acaso, sorprende la dureza con la que respondió a las propuestas de su futuro cuñado en el otro texto, esta vez firmado “Ortelli y Gasset” (en realidad, Borges y Mastronardi).⁸ Sorprende, en especial, porque él mismo había puesto en práctica hasta mediados de 1925 un casticismo rancio, de abolengo renacentista, estilo que, paradójicamente, había despertado el rotundo rechazo de Torre en un manuscrito inédito (lo di a conocer en García, 2017). Habrá una línea directa entre los exabruptos de “Ortelli y Gasset” contra el Meridiano, y la brutal y divertida reseña que Borges hará más tarde, ya en tono menos arrabalero, pero no menos chacotón, del libro *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* (1941), de Américo Castro. Se desconoce hasta ahora que también Torre relacionará las críticas recibidas por Castro ante ese libro con el asunto del Meridiano en su correspondencia con este (cuya edición preparo).

Que el texto de Torre apareciera sin firma sugiere que las opiniones vertidas en él eran compartidas por el periódico, al menos por su fundador. En Buenos Aires y en Francia se dio por sentado que el texto fuese de Giménez Caballero (quien no rebatió esa falsa adjudicación). Pero el error de atribución tiene también una consecuencia práctica: cuando Torre llega a Buenos Aires en septiembre de 1927, se ignora aún que él fue quien redactó el artículo. Su autoría será conocida mucho más tarde (a comienzos de 1928), cuando los ánimos ya se habían calmado y *Martín Fierro* había cesado de aparecer (cf. García y Greco, 2017; apartados “1927” y “1928”). Ello permitió a Torre integrarse rápidamente en el campo cultural porteño, gracias al apoyo de Eduardo Mallea, de Gironde,

8 El mismo Mastronardi despeja la incógnita en sus *Memorias de un provinciano* (1967). Alemany Bay (1998), que desconoce este libro, comienza el suyo con un error al respecto, si bien su trabajo de recopilación es meritorio, a pesar de que no recoge todos los textos de la polémica. Agregué un documento peruano poco divulgado: una “Carta a Jorge Luis Borges”, por Mario Chabes, datada en Lima en octubre de 1927 (*Jarana. Cuaderno de Arte Actual* 1, Lima 31-X-1927, 9-10; cf. García 2000b, 157-160).

de la viuda de Güiraldes y de otras personas que simpatizaban con los puntos de vista sostenidos por Torre.

Este volverá a emitir opiniones similares a partir de 1932, cuando se radique en Madrid (su idea era permanecer regularmente allí, intención frustrada por la Guerra Civil). Entre 1932 y 1936 publica a menudo artículos, alguno virulento, acerca de la piratería editorial en Argentina, y critica la decadencia del castellano hablado en nuestro país.

Ni sin cierta ironía, la historia rebatirá definitivamente las pretensiones de Torre: a raíz de la Guerra Civil, que obligó al exilio a centenares de artistas, escritores y editores de toda la gama política esclarecida (desde liberales a marxistas), se asentaron en la Argentina casas editoriales que concentraron en sus programas lo mejor de ambos márgenes del océano. Por algunos decenios, el Meridiano editorial en castellano pasó por Buenos Aires (y Torre formó parte de él, como uno de los fundadores y accionistas de Losada).

Bibliografía

- Abeille, Lucien (1900). *Idioma nacional de los argentinos*. Paris: Bouillon.
- Alemaný Bay, Carmen (1998). *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927)*. Estudio y textos. Alicante: Universidad de Alicante.
- Alfón, Fernando (2013). *La querella de la lengua en Argentina*. Antología. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Alonso, Dámaso (1932). El problema argentino de la lengua. *Sur* 6, 124-178.
- Alonso, Dámaso (1933). Porvenir de nuestra lengua. *Sur* 8, 141-150.
- Alonso, Dámaso (1943a). *La Argentina y la nivelación del idioma*. Buenos Aires: Institución Cultural Española.
- Alonso, Dámaso (1943b). *Castellano, español, idioma nacional*. Buenos Aires: Losada.

- Attala, Daniel (en prensa). *Perspectivas sobre el panhispanismo imperialista en sus múltiples ramas y en especial en el hispanojudaísmo: una arqueología del ultraísmo*. (Inédito, título provisorio).
- Borges, Jorge Luis (1998). *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (1962). Discurso de Don Jorge Luis Borges en su recepción académica. *Boletín de la Academia Argentina de Letras* XXVII:105-106, 303-312.
- Bosoer, Sara (octubre, 2008). Algo más que hispanismo-antihispanismo en la polémica por el meridiano: Lengua, nación y mercado a fines de la década de 1920. En *Actas del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Congreso llevado a cabo en la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Castro, Américo (1941). *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires: Losada.
- Costa Álvarez, Arturo (1922). *Nuestra lengua*. Buenos Aires: Sociedad Editorial Argentina.
- Costa Álvarez, Arturo (1928). *El castellano en la Argentina*. La Plata: Talleres de la Escuela San Vicente de Paul.
- Duroux, Rose (1999). “La Médiathèque de Vichy, Fonds Larbaud, Domaine espagnol”. *Cahiers des Amis de Valery Larbaud* 36, 1-114.
- Ennis, Juan (2008). *Decir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en Argentina desde 1837*. Frankfurt etc.: Peter Lang.
- Ennis, Juan, Toscano, García, Guillermo & Santomero, Luciana, eds (2020). *La lengua argentina. Una encuesta del diario Crítica (1927)*. Santa Fe: Vera Cartonera.
- Falcón, Alejandrina (2010). El idioma de los libros: antecedentes y proyecciones de la polémica “Madrid, meridiano editorial de Hispanoamérica”. *Iberoamericana. América Latina. España. Portugal* X: 37, Berlín, 39-58. doi: <https://doi.org/10.18441/ibam.10.2010.37.39-58>
- García, Carlos (2017). Memoranda estética. Un manuscrito desconocido de Guillermo de Torre (1924). *Boletín de Estética* 39, 99-120. Recuperado de: <http://www.boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/article/view/49>
- García, Carlos (2020): *Ultraísmos, 1919-1924*. Sevilla: Renacimiento.
- García, Carlos (2021). *Evar Méndez, El hombre detrás de la vanguardia. Correspondencia con Guillermo de Torre y Alfonso Reyes (1925-1938)*. Córdoba: Alción.

- García, Carlos (2022a): *Guillermo de Torre en Argentina. Crítico, historiador, corresponsal*. Mar del Plata: Eudem, 2 vols.
- García, Carlos (2022b). *Homenaje a las Jornadas Norah Lange-Oliverio Girondo*. Madrid: Albert editor.
- García, Carlos & Greco, Martín (2017). *La ardiente aventura. Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez, el director de Martín Fierro*. Madrid: Albert editor.
- García, Carlos & Sanz Álvarez, María Paz (2012). *Gacetas y meridianos. Correspondencia Ernesto Giménez Caballero / Guillermo de Torre (1925-1968)*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- Mainer, José-Carlos (2004). Un capítulo regeneracionista: el Hispanoamericanismo (1892-1923) (pp. 129-180). En *La doma de la Quimera*. Madrid: Iberoamericana.
- Narvaja de Arnoux, Elvira & Bein, Roberto (1999). Posiciones de Jorge Luis Borges acerca del idioma nacional (pp. 19-30). En *Borges*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.
- Toscano y García, Guillermo (2009). Materiales para una historia del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (1920-1926). *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, VII:13, 113-135.
- Toscano y García, Guillermo (2016). Debates sobre la lengua e institucionalización filológica en la Argentina durante la primera mitad del siglo XX (pp. 245-265). En del Valle, José, ed. *Historia política del español. La creación de una lengua*. Madrid: Aluvión.
- Toscano y García, Guillermo (2019): El futuro de la lengua, la lengua del futuro. Sobre la encuesta del diario *Crítica* (1927). *Olivar* 19: 29, 1-21. doi: <https://doi.org/10.24215/18524478e052>

3.

LA FRANCOFILIA SIN FRANCIA¹

MAGDALENA CÁMPORA

Naturalizada y opaca en su aparente simpleza, la noción de francofilia en el espacio cultural argentino, en la primera mitad del siglo XX, parece menos un conjunto de afectos y de ideas respecto de un eventual modelo francés, que la afirmación de un diálogo situado, local, con interlocutores y contextos múltiples. *Philia*: ¿qué se ama de Francia, dónde está eso que de Francia se anhela? Pascale Casanova, en *La République mondiale des lettres* (1999), famosa y polémicamente sostuvo que lo que se amaba era París; quisiéramos empezar interrogando el cariz metropolitano de esa representación nacional. Si la francofilia se piensa de modo intuitivo como un todo homogéneo, fundado en los presupuestos de la unidad nacional y la tradición, cuando se va a los textos de los letrados francófilos en la Argentina, en la primera mitad del siglo XX (probablemente suceda lo mismo con los latinoamericanos), no aparece Francia sino París, sus figuras y novedades, que las élites sociales y artísticas conocen porque viajan, hablan la lengua, frecuentan a los mediadores: la capital y la época, antes que la tradición y el país. Así, más allá de su tautológico contenido nacional, la francofilia suele funcionar performativamente aludiendo a la ciudad reciente, se trate de las crónicas parisinas de Rubén Darío para *La Nación*, del libro objeto

1 Estas ideas fueron presentadas en el coloquio internacional “France-Amérique Latine: littérature et sciences humaines” organizado por Gustavo Guerrero, Claude Coste y Régis Tettamanzi en la Fondation Singer-Polignac (París, 9 al 11 de mayo de 2022).

De Palermo a Montparnasse de Alejandro Sirio (1948), o de cualquiera de los textos que componen *La París de los argentinos*, una antología de 500 páginas (podría haber sido el doble) que Jorge Fondebrider compiló en 2010.

El fenómeno es transnacional y sin dudas latinoamericano, pero se da en la Argentina de forma nítida, casi un estereotipo, en un proceso donde francofilia y cosmopolitismo se superponen para legitimar el proyecto modernizador, entre fines del XIX y las primeras décadas del XX.² Los signos externos de esa francofilia son reconocibles: la ciudad, el viaje, la lengua francesa y sobre todo el registro escrito de esa experiencia en crónicas, cartas, testimonios, memorias y traducciones, elaboradas por actores que ya están –giro global y giro material mediante– en la agenda crítica. Hablamos de los viajeros políglotas, de los críticos-traductores, de la internacional del espíritu: en suma, de todo el colectivo que Pascale Casanova convoca para sostener la hipótesis de París meridiano de Greenwich del acontecer literario en el siglo XX. Esa teoría ha sido ampliamente discutida por francocéntrica; Ignacio Sánchez Prado coordinó en 2006 un libro, *América latina en la literatura mundial*, donde se problematizaban los límites de esa propuesta (también las de Moretti) a partir del corpus latinoamericano.

Sin embargo existe un escenario donde la teoría de Casanova cuaja con una figura, esa figura es la del francófilo. La francofilia en efecto asume un orden donde el centro simbólico y afectivo está afuera: el francófilo promueve la lengua y la cultura, viaja, modifica lo que trae, construye legitimidad, busca autonomía, y en esa interacción ingresa en la bolsa internacional de los valores estéticos: por eso también es posible leer al francófilo como efecto de un espacio donde las relaciones de fuerza se exhiben con crudeza. La perspectiva en todo caso sirve para precisar la noción, porque así como conviene revisar el marco nacional y metropolitano, también debe pensarse el problema de la simetría en una noción que con

2 Ver los trabajos de Viñas (1964), Molloy (1972), Sarlo (2007), Malosetti Costa (2008), Aguilar (2009), Siskind (2014).

frecuencia, en los ambientes de la diplomacia cultural y las relaciones internacionales culturales, se plantea como el signo externo de un diálogo amistoso entre naciones (la francofilia argentina, mexicana, uruguaya, etc.).

Dos observaciones al respecto: la primera es que el término *francophilie* fue acuñado por Maurice Barrès a fines de la década de 1910, en el marco de programas de hegemonía cultural y política desde Francia hacia el mundo, en particular hacia América del Sur por vías del concepto de latinidad, en un momento en que la influencia de Francia sobre el subcontinente se encuentra en pleno retroceso (Rolland, 1992, 2000, 2011). La segunda es que en la actualidad de éste, nuestro siglo XXI, el término francofilia también goza de consenso en la industria cultural y en los medios argentinos, y sirve eficazmente las políticas lingüísticas y culturales del estado francés en torno a la francofonía. Convendría, pues, formular el problema de otro modo, y preguntarse en realidad más llanamente si la nacionalidad del francófilo importa. ¿Importa, o es París el eje magnético que a todos los une?

Tal es el planteo de “Paris de France”, de Valery Larbaud, de 1925, un texto central en el ensayo de Casanova para la construcción conceptual de París como “ciudad-literatura”. Larbaud define a París como la capital de Occidente por ser –escribe– la ciudad que “puede” y “sabe” enriquecerse en el contacto con lo extranjero.³ Sin embargo, cuando la mirada va hacia las formas de circulación internacional del texto de Larbaud, aparecen los agentes externos que permiten y sostienen esa construcción: entre ellos, los francófilos que venimos analizando y que, en el segundo momento de este trabajo, buscaremos contrastar con otro modo de francofilia muy distinto. Larbaud publica inicialmente “Paris de France” en 1925

3 “Et tout cela pour la plus grande gloire de Paris, [...] pour que Paris soit en contact permanent avec toute l’activité du monde, [...] et qu’il devienne ainsi la Capitale [...] d’une sorte d’Internationale intellectuelle”.

en *Le Navire d'argent*⁴, junto al último poema de T.S. Eliot en traducción de Sylvia Beach y Adrienne Monnier, en una especie de confirmación metacrítica de la centralidad que promete el título del ensayo: en el soporte donde se analiza a París en su calidad de ciudad-mundo también se ofrece la novedad total en literatura, en el mes de junio de 1925 (figura 1). En noviembre de ese mismo año, Ricardo Güiraldes y Adelina del Carril, que traduce el texto, lo llevan a Buenos Aires y lo publican en el número 13 de la revista *Proa* (figuras 2 y 3).

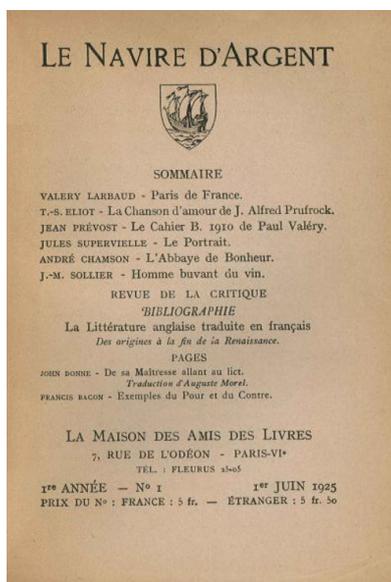


Figura 1. *Le Navire d'Argent*, junio de 1925 (tapa).

4 *Le Navire d'argent* es la revista dirigida por Adrienne Monnier: el texto de Larbaud abre el primer número en junio de 1925. El nombre de la revista remite al emblema de París (un barco) y a su leyenda: “Sed fluctuat nec mergitur”. Dos párrafos, firmados por Larbaud, son dedicados a la literatura argentina en el repaso bibliográfico, en una revista de más de quinientas páginas (“Sur la littérature argentine”, 1925: 86).

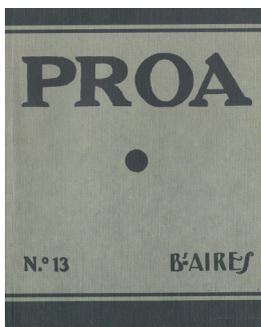


Figura 2. *Proa*, nro 13, noviembre de 1925 (tapa).

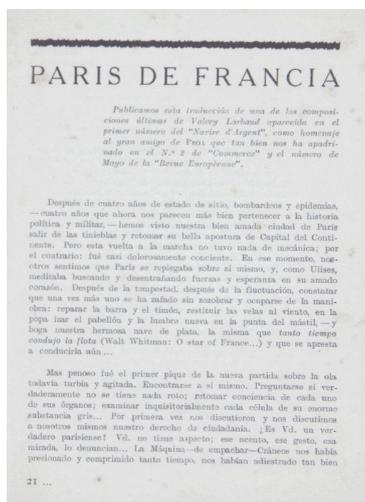


Figura 3. “París de Francia”, traducción Adelina del Carril,

Proa, nro 13, 1925, pp. 21-36.

Allí, entre la proa de la vanguardia y el *navire d'argent*, se celebra “la élite literaria de Francia” presente en toda la revista, “tripulada por la más alta juventud de América y de algunos países

européens” (p. 6). Un año más tarde, Larbaud, que tenía una fortuna personal, publica *Paris de France* en una edición de lujo (figura 4) y regala a Güiraldes y del Carril un ejemplar con la siguiente dedicatoria, que atestigua el vínculo en la materialidad misma de la edición (figura 5):

A mis queridos amigos, Adelina del Carril, que hizo para “Proa” una traducción tan acertada de “París de Francia”. Y Ricardo Güiraldes, mi cauter-ráneo argentino de la Orilla Izquierda, ambos amantes de París, ambos amados en París, Su admirador y su fiel amigo Valerio Larbó. París de Francia, Junio de 1926. (Larbaud, 1926, página de guarda).

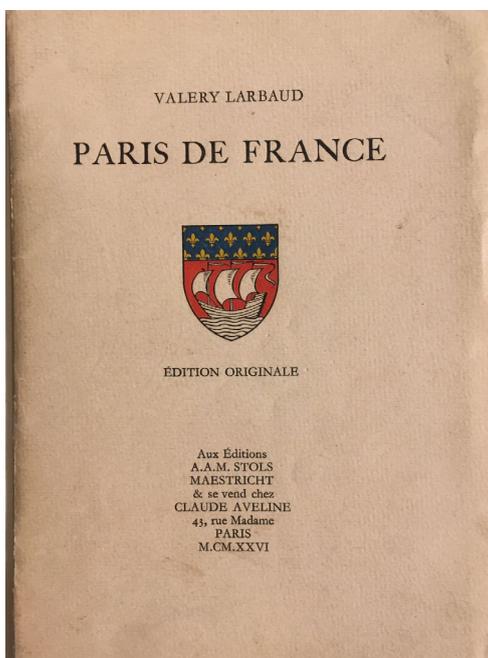


Figura 4. Valery Larbaud, *Paris de France*, Paris, Maestricht, Boosten & Stols, 1926 (Tapa). Fuente: Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes, San Antonio de Areco.

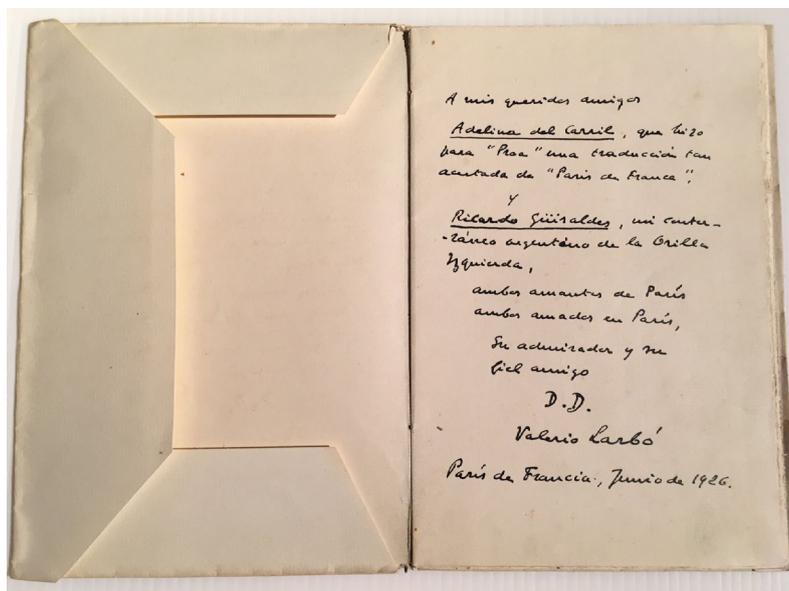


Figura 5. Dedicatoria (Página de guarda)

Fuente: Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes, San Antonio de Areco.

El ejemplar dedicado se encuentra hoy en el museo gauchesco Ricardo Güiraldes, en el partido de San Antonio de Areco, a 11.000 km del meridiano, y funciona como una alegoría de múltiples situaciones propias de la francofilia cosmopolita. Primero, el libro materializa un concepto que permite pensar la noción de francofilia en esquemas de asimetría cultural; ese concepto es el de capital relacional. Paul Aron, Benoît Denis, Michel Lacroix, que pertenecen a tradiciones críticas (Wallonie, Québec) atentas a los procesos de dominación simbólica con Francia, desarrollaron nociones que también resultan útiles para pensar la francofilia sudamericana: el relato del regreso de Europa (Lacroix, 2014), el capital relacional (Aron y Denis, 2006). Distinto del capital social y del capital simbólico, el capital relacional refiere al modo de construcción de redes personales, en marcos institucionales débiles. La relación no es

entre países, tampoco es entre capitales y no del todo (aunque puede discutirse para Güiraldes y Larbaud) entre homologías de campo: es más bien entre París y alguien. Así Güiraldes, el coterráneo de la orilla izquierda, amante de París y amado en París.⁵

Un segundo aspecto de ese ejemplar en papel de Japón de *Paris de France* que hoy reside en los antiguos campos de Güiraldes es que el tema del dinero –falte o sobre– es estructurante en la narrativa de la francofilia cosmopolita. Sabemos, desde “El deseo de París” de Darío (1912) hasta los análisis de Viñas en “La mirada a Europa” (1964), que la relación con la capital está mediada por el capital. Cita Viñas a Mansilla (“Horror al vacío”): “París, París de Francia, como suelen decir algunos para que no quede duda, es para mí la ciudad ideal. Así es que cuando alguien me dice que no le gusta París, yo me digo interiormente: será porque no te alcanza tu renta para vivir allí.” (Viñas, 1964: 56).

Tercer y último aspecto que aquí nos interesa: desde la extensión pampeana, el libro de Larbaud refrenda la hipótesis de Casanova y a la vez muestra sus límites. Esto ya lo señaló tempranamente Graciela Montaldo (2006): la propuesta de París como centro regulador consagratorio del espacio literario mundial no da cuenta de los usos de los textos del centro en el espacio local, ni de los recortes y las reorganizaciones del canon que en él suceden. Así, como era de esperarse, en *La République mondiale des lettres* no se menciona esa traducción de “París de Francia” por Adelina del Carril –aun cuando hubiera ratificado la hipótesis– porque no es la meta del libro preguntar por los francófilos cuando vuelven a la casa. Esa pregunta, sin embargo, permite discutir en qué consiste la francofilia literaria en la Argentina, si es un fenómeno unívoco y cohesivo, qué configuraciones asume y sobre todo para qué sirve.

5 Damos el ejemplo de Larbaud, Güiraldes, *Proa* y “París de Francia”, pero también podríamos analizar, veinte años más tarde, el capital relacional entre Victoria Ocampo, Roger Caillois, *Sur* y “París mito moderno” (*El mito y el hombre*), que la editorial publica en 1939, con traducción de Ricardo Baeza. Allí Caillois sostiene que París ya es parte de “la atmósfera mental colectiva” (72).



Figura 6. Anatole France, *El crimen de un académico*, La Plata, Calomino, 1944.

Porque en rigor, el carácter hegemónico de la figura del francófilo cosmopolita —se llame Darío, Güiraldes, Ocampo, del Carril— tapa otras formas de relación que no contemplan las condiciones de legitimidad que venimos siguiendo: viaje, ciudad, redes, lengua francesa, valoración de lo nuevo. Pensamos en los que aceptan a “París de Francia” sin explicitar o exhibir el capital relacional, y también soslayando la prueba de la autenticidad de la experiencia de la ciudad. ¿Dónde queda, entonces, el registro de ese amor? No está en dedicatorias sobre papel de Japón, sino en otro papel más rústico, el de las ediciones baratas o populares⁶ de literatura fran-

6 Usamos el término “edición popular” tal como aparece en los paratextos de la época: allí se define de manera reflexiva e intencional la naturaleza de las

cesa, en un lapso que estudio entre principio de siglo (1901), con la colección Biblioteca de *La Nación*, y el fin de la llamada primera edad de oro de la edición argentina, hacia 1955, tal como la analizó José Luis de Diego (2014). Ahí el discurso francófilo aparece en condiciones de enunciación nuevas, que nacen del deseo del libro, sublimado por el prestigio de lo francés.

El proyecto modernizador del 80 había fijado en Francia uno de sus puntos cardinales y las élites criollas convirtieron, como sabemos, a París en su Meca anual; para las primeras décadas del siglo XX, como en tantos otros lugares del mundo, Francia se vuelve un objeto de consumo cultural en la Argentina, y quienes consumen son las recientes camadas surgidas de las políticas estatales de alfabetización. En 1893, diez años después de su fundación en Francia, se abre la primera Alianza Francesa en Buenos Aires. A fines de la década del veinte, ya existe en la Argentina una de las redes más amplias de Alianzas francesas del mundo (Burrows, 2018). Rosario, La Plata, Mendoza, Bahía Blanca, Mercedes, Tucumán, Santiago del Estero, Salta, Jujuy, Posadas, veinte ciudades más podría decir: loca pasión federal por una lengua que practican las élites sociales y letradas y que, de a poco, se inscribe en el sentido común y se vuelve “el habla elegante”, como se dice, con un dejo de burla, en 1901 en la revista *Caras y Caretas*. En la Argentina de la movilidad social y aspiracional esas prácticas se observan, se remedan y se transforman, y también incluyen a los libros. Vista desde ese ángulo, la francofilia se presenta como un espacio de disputa donde se juegan afectos, posiciones y legitimidades. En simultáneo, y este es un punto principal, la relación fantasmática y fantaseada con la lengua, la literatura y los literatos de Francia que se da en estas ediciones, hace de ese corpus una potente máquina de transmisión de ideas que no hablan de Francia, sino del ámbito local.

ediciones propuestas. Más allá de las atendibles cauciones metodológicas e ideológicas –problematizadas, entre otros, por Bourdieu (1983)– en torno al concepto, lo cierto es que estas ediciones se definen a sí mismas como populares y compiten comercialmente por esa denominación.

Esa máquina de transmitir ideas se manifiesta en los paratextos, que alguien eligió, escribió, pensó: notas biográficas, contratapas, solapas, introducciones cuando las hay, iconografía y textura de las traducciones. Desde ya que los agentes que editan esos títulos y a veces firman las presentaciones pueden haber hecho el viaje a París, o no; también pueden tener un capital relacional, o no, en realidad no importa: lo específico es la intensidad con que se explora y se trabaja sobre una percepción fantasmática de Francia a fin de constituir un signo territorial que funciona casi como un sema vacío. Ese signo puede dispararse para cualquier lado. Da a veces incluso la impresión de que se genera un espacio utópico en el sentido literal del término: en ninguna parte Francia o París de Francia, sin topónimos ni cronónimos precisos, espacio neutro de un ideal al que se aspira, como por ejemplo en estos peritextos de las décadas del veinte y del cuarenta en ediciones de Voltaire, de Bernardin de Saint-Pierre y de Balzac:

[...] [Voltaire es] uno de los propagandistas más eficientes del moderno espíritu progresista, que tanto ha contribuido a destruir las condiciones materiales y políticas que hicieron la infelicidad de los pueblos y que en otrora imperaron en el mundo. *Cándido o el optimismo* es una sátira [...] (*Cándido*, Buenos Aires, Joyas literarias, 1924)

Alma inquieta y aventurera, el espectáculo que en su primera infancia contempla en su ciudad natal, con su activo puerto, continuamente visitado por navíos que surcaban todos los mares, había de sorprender vivamente su imaginación ávida de lo ignoto. Sus lecturas y los relatos llenos de colorido, de exóticas tierras [...] (Nota sobre Bernardin de Saint-Pierre en una edición de *Pablo y Virginia* de 1942, Buenos Aires, Sopena. La ciudad natal es Le Havre.)

Desde los mágicos límites de la leyenda, el autor expresa sus deseos de una iglesia llena de vida espiritual y henchida de amor a los hombres, como la quiso su fundador. (Tapa de *Jesucristo en Flandes*, Buenos Aires, Poseidón, 1944)

Es un poco el sentido del “titre pétard”, como decía Baudelaire, de este trabajo: *una francofilia sin Francia*, esto es, un juego donde la menciones a Francia y a sus escritores en los paratextos remiten a una geografía inespecífica y se mantienen como un lejano sello de calidad. No hacen caso del testimonio, ni pretenden contar de primera mano, porque en realidad el poder mítico de esa tradición vale como un léxico de lo universal que sirve para pensar el aquí y ahora. Es por eso que en la investigación uno se topa con registros lectores como este (figura 7), en una edición de 1944 de Zola, donde el autor de “Yo acuso” aparece en la contraportada nimbado por el escudo nacional como los próceres en los libros escolares: el rastro lector explicita la voluntad de articular un horizonte de experiencia específico, situado, con una textualidad (la de Zola) que se presenta como universal.

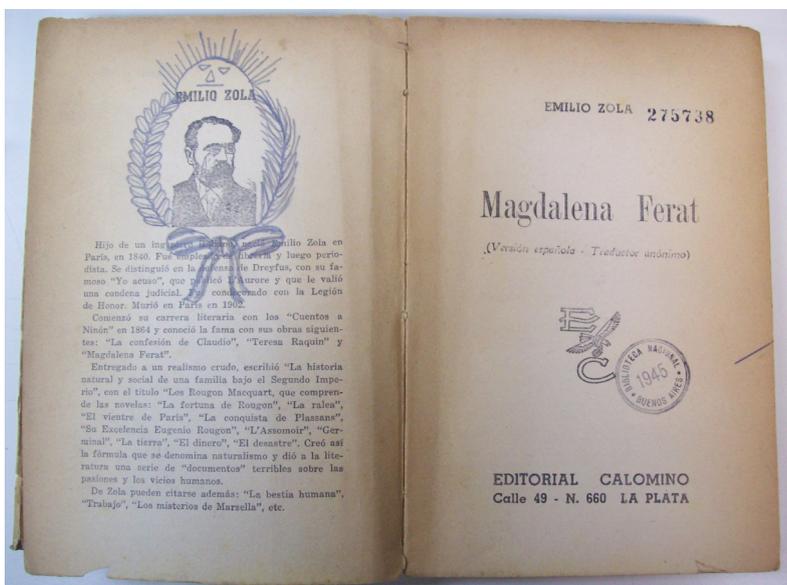


Figura 7. Emile Zola, *Magdalena Ferat*, La Plata, Calomino, 1944.

No se trata tanto entonces, en este modo de la francofilia, de ponerse a la hora del reloj global: el interés más bien pasa por dar cuenta de asuntos históricos locales y recientes, por lo que acá se propone un régimen de historicidad distinto; no es hacia adelante, la proa, sino que a partir de un patrimonio literario anterior –“clásicos”, “clásicos mundiales”, “clásicos universales”– se busca entender el presente. De allí, también, que el catálogo de estas ediciones populares de literatura francesa esté compuesto principalmente por textos de los siglos XVI a XIX. Como el material es muy vasto (son más de diez años de trabajo de archivo), presentaré brevemente esta apropiación plebeya de lo francés desde tres perspectivas: la temporalidad; la relación entre espacio y multitudes; la lengua.

Decíamos que en ciertas lecturas propuestas en los paratextos, el pasado (de la ficción) ilumina el presente, como si se tratara de buscar, en un acervo anterior y externo, las claves que la realidad histórica y política inmediata escamotea. En este sentido, la lógica del deseo de París, del deseo de lo nuevo, es desplazada por una lógica que podríamos llamar de restitución. ¿Restitución de qué? Acudo a un concepto de Josefina Ludmer en *Aquí América latina* (2010): restitución de los hiatos temporales (ella habla de “agujeros”), de esas lagunas en la experiencia o “tiempo no vivido”, provocados por la violencia de los saltos modernizadores en América Latina (2010: 27-28). Hay un conjunto de obras recurrentes en el período que funcionan en ese sentido: se trata de *La Comedia humana* de Balzac, que atraviesa todas las colecciones de bajo precio de la época. Un punto central es que las novelas de Balzac editadas en Buenos Aires son leídas como un diagnóstico del funcionamiento del capitalismo en Europa y como un contramodelo para el proyecto de sociedad en la Argentina. Esas lecturas aparecen en proyectos editoriales de izquierda como *Los intelectuales*, *Los pensadores*, la Cooperativa editorial Claridad, entre los años veinte y cuarenta. De forma atípica, en Claridad aparece incluso un texto de crítica, *El mundo de La Comedia humana*, de Artemio Moreno (1941), donde directamente se dice que Balzac sirve porque “la

novela es un superorganismo de la realidad. Una realidad lúcida-mente organizada, poéticamente desenvuelta” (1941: 14). Ese texto funciona como complemento crítico de las novelas balzacianas que circulan en el espacio editorial. Para Moreno, los comerciantes, los banqueros de *La Comedia humana* (Lebas, Birotteau, Nucingen, du Tillet⁷) representan el capital en acto: su lenguaje y sus categorías de pensamiento revelan las estructuras económicas y financieras, tanto en Francia como en la Argentina, en el siglo XIX como en el XX. Moreno arma cuadros comparativos, diagramas, que son posibles por la propia estructura tipológica de la novela balzaciana. Así, para entender los procesos abruptos del capitalismo en la Argentina del siglo XX, Balzac ofrece en términos simbólicos el relato –que en la Argentina estaría faltando– de una etapa anterior. Esta explotación de la ficción como documento se centra en temas y tramas, pero también involucra una lectura de la forma, lo que abre al segundo punto, las multitudes en el espacio.

Vuelvo al registro del viaje y a los viajeros cosmopolitas con este cuadro de 1930 de Antonio Berni, “La torre Eiffel en la pampa” (figura 8). La imagen muestra bien cómo la experiencia con el retorno de Francia es una experiencia de escala y una definición de lo que se entiende por vacío. ¿Cómo se tramita el regreso de Francia? Si uno mira este cuadro, que es un collage, la respuesta es ambigua. En primer plano están De Chirico, el surrealismo, el procedimiento de la máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de disección. En el fondo, en menor escala, una típica casa de ciudad de provincia argentina y al lado la torre Eiffel, en medio de un vacío que es desierto (y *desierto* es como se le decía a la pampa en el siglo XIX). Lo que retengo es que no hay nadie, y que los signos de cultura (que vienen de Francia) y que Berni arroja al descampado, insinúan

7 “Como Lebas, Birotteau es el comercio en actividad normal, el pez moviéndose en el agua. En cambio Fernando du Tillet es la especulación; la fiebre, el delirio, la locura, el paroxismo. Una neurosis trágica del oro” (157). Estas ideas son expuestas con mayor detalle en Magdalena Cámpora (2011). “Une grande image du présent. Balzac lecteur imprévu de l’Argentine (1940-1950)”. *L’Année balzacienne 2011*, 12/I: 483-510.

una mirada entre irónica y programática sobre la modernización cultural en su tierra. (Es interesante de todos modos, en vistas de la propia evolución de Berni en los años treinta, la escala entre la torre y la casa, que es la misma.) Ese presupuesto, según el cual se llega solo ahí donde no hay nadie, podría leerse en otros escenarios del regreso, por ejemplo en la ciudad vacía que el joven Borges camina en *Fervor de Buenos Aires*, tras el regreso de Europa.

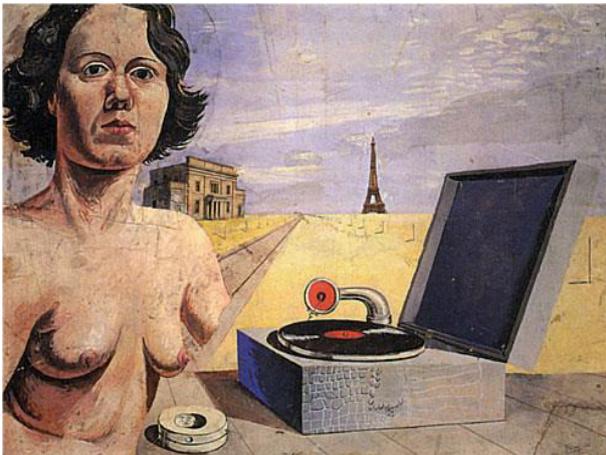


Figura 8.

Esa dinámica está ausente de las ediciones que trabajo, aunque también ellas suponen, para la misma época, la transferencia cultural desde Europa. Podría incluso decirse que son ediciones marcadas por la representación colectiva. Dos ejemplos, uno largo y otro breve. Primero una edición de 1937 de *Pablo y Virginia* en ediciones Anaconda, de Santiago Glusberg, con un prólogo de Lázaro Liacho (pseudónimo de Lázaro Liachovitzky), letrado y militante de izquierda. Liacho, en ese prólogo, inscribe la utopía iluminista de Bernardin de Saint-Pierre en el devenir histórico nacional al identificar a los exiliados metropolitanos en las colonias francesas ultra-

marinas del siglo XVIII (Pablo, Virginia y sus familias), con los jóvenes inmigrantes europeos que en el XIX se dirigen a América:

[...] Pablo y Virginia son criollos e ignoran la vida en medio de la civilización, cuyo centro sus padres debieron huir por las persecuciones y los prejuicios de la época. Las multitudes europeas de principios del siglo pasado también sufrieron el mal de la vida sobrellevada en mezquindad y sobresaltos, dentro de las metrópolis. [...] Más allá de los mares [...] existía un país de maravillas donde el individuo realizaría todas sus esperanzas. Para conquistar esa dicha, claro está, era indispensable salir de Europa. [...] La juventud, asentada en las grandes ciudades, sintió el despertar, y es entonces que se inician las grandes corrientes migratorias [...] Atalá les estaba indicando la meta [...] (Liacho, 1937: 9-10).

En ese destino Liacho lee el de su propia familia, y la transfiguración es posible gracias a los géneros históricos que moldean la trama de *Paul et Virginie* y Liacho usa para armar formalmente el relato: el idilio pastoral y la microutopía, que le sirven como estructuras narrativas y temáticas para contar su historia familiar.⁸ En “Judío del nuevo mundo”, texto de 1943 que aparece en la revista *Judaica* y funciona en díptico con el prólogo de *Anaconda*, Liacho evoca la historia familiar, propia y colectiva, de emigración desde Lituania, a fines del siglo XIX, hacia la provincia de Entre Ríos y luego la ciudad de Buenos Aires:

Mi bisabuelo Kive fue el verdadero jefe de la familia numerosa que con él llegó a la Colonia San Antonio, de Entre Ríos, después de cruzar toda Europa y el mar Atlántico, huyendo de los pogroms de Rusia. Habían partido rumbo a Palestina; el destino quiso que sólo se detuvieran en suelo americano. El gobierno turco no les

8 Un análisis contextualizado de esta relación entre forma literaria y horizontes de lectura en Magdalena Cámpora (2020). “Pablo y Virginia, americanos en la primera edad de oro de la edición argentina”. *Siglo Dieciocho*, 1: 51-78.

dejó desembarcar en la tierra de sus antepasados, cuyas playas alcanzaron a contemplar, frente a Jaffa, desde a bordo. Tuvieron que deambular con angustia y desesperanza por Estambul, la de los diez mil perros, hasta que el Barón Hirsch les acogió en el pasaje de inmigrantes judíos que destinaba al Nuevo Mundo (1990 [1943]: 71).

Tanto en “Judío del Nuevo Mundo” como en la presentación de *Pablo y Virginia*, el entramado imaginario que propone Liacho mezcla las instancias ficcionales y factuales, de autonarración y de crítica literaria, de genealogía familiar y de proyecto colectivo intelectual, en base a la percepción de formas narrativas del discurso utópico presentes en la novela de Bernardin: viaje, comunidad, idealización. Tanto en el texto de 1943 sobre la migración familiar a la Argentina, como en el prefacio de *Anaconda* de 1937, Liacho retoma este esquema utópico en su versión parcial, escéptica, golpeado por fuerzas que pueden vencerlo: la sociedad y la naturaleza en la novela del Índico; la naturaleza en el relato de la migración. La migración a “la tierra genésica” americana está en efecto signada por la temprana muerte de un hermano amado, poeta, cuyos textos el viento esparce por la llanura:

[...] las hojas se confundían con las aves marinas que buscaban gusanos en los surcos abiertos por primera vez en esa tierra genésica. Algunas hojas de fino papel se adherían a la tierra húmeda y luego eran destruidas por el arado, la rastra o la lluvia, perdiéndose para siempre al sumirse en la tierra [...] El campo se fue sembrando con aquellas hojas manuscritas [...] Una mañana tía Ester Jaie, cubierta la cabeza por un gran pañuelo para evitar que el sol le quemara el fino rostro blanco [...] tomó una de esas hojas manuscritas [...] y comenzó a leerla con acento musical [...] “Bellos versos [...] Ahora nadie se preocupa por la poesía en esta pampa” [...] las hojas siguieron volando [...] las repetidas aradas las fueron enterrando en

el suelo de Entre Ríos. Allí están, en la tierra, semilla profética de Israel en los campos verdes del Nuevo Mundo (1943: 74-75).

Pablo y Virginia no pudieron escapar a las fuerzas desencadenadas por el hombre para imponer su dominio sobre la tierra. En este caso, la naturaleza misma se une a las fuerzas de lo humano, para castigar a las criaturas que quisieron liberarse de la tutela organizada de la sociedad contra el hombre. Virginia [...] muere al regresar a la isla [...] Un temporal hunde el navío [...] No es posible mayor dolor y Pablo sucumbe después de haber soportado la desgracia mayor, dentro de su pequeño mundo (1937: 11).

Sin embargo, a diferencia del “pequeño mundo” de Pablo que desaparece, el “Nuevo Mundo” de la aventura familiar se nutre de la adversidad para progresar con los poemas del hermano muerto que anuncian la “semilla profética de Israel”. Ambos textos dialogan desde la forma: en “Judío del Nuevo Mundo”, la experiencia migratoria se narra desde la estructura utópica; en el prefacio de *Pablo y Virginia*, la secuencia utópica evoca la experiencia migratoria y ésta se cuela subrepticamente en el análisis de la novela. Muchos lectores de editorial Anaconda también eran hijos del viaje y la migración: el prefacio ofrece una guía de lectura que les permite dibujar, en filigrana, la propia historia en el bastidor de la ficción.

El otro ejemplo donde se unen representación colectiva y transferencia cultural es muy breve, porque es una ilustración que se encuentra en una edición de Tor de las *Fábulas* de La Fontaine ilustradas por Macaya (figura 9). En las páginas de guarda internas del libro hay un arca con animales surcando el mar: intentan llegar a la costa (figura 10). En esa costa hay una ciudad moderna; esa ciudad es o parece Buenos Aires (figura 11):



Figura 9. Jean de La Fontaine, *Fábulas*, Buenos Aires, Tor, 1944.



Figuras 10 y 11. *Guardas internas*, detalle.

Recapitulando, entonces: es un lugar común decir que los cosmopolitas navegan entre países y lenguas y son ciudadanos del mundo, aunque la bibliografía –en particular los últimos trabajos

sobre Larbaud (Auzoux y Di Meo, 2021)— señala los elementos nacionalistas del discurso cosmopolita. En cambio la desrealización del espacio central que sucede en estas ediciones tiende más bien hacia una ciudadanía utópica, que al mismo tiempo busca fijarse geográficamente en alguna parte.

El tercer y último punto es la lengua que aparece en las traducciones.⁹ Desde *Sur* en adelante, tienen mala fama: son, al decir de José Bianco, las “horribles traducciones españolas” que leía Roberto Arlt. El rótulo que aparece en las portadas interiores de estas ediciones a veces anuncia una “Versión española”, sin nombre de traductor o traductora: se trata en efecto, con frecuencia, de una prosa identificable, con desfases, arcaísmos o regionalismos semánticos, sintácticos y léxicos. El castellano allí funciona al modo de una “lengua de traducción”, tal como la describen Jean Delisle (2006: 205) o Ricardo Piglia en el clásico texto sobre Arlt, cuando habla del “lenguaje vacío, sintagmático de la traducción” (1973: 68). Esas traducciones son, primero, un efecto de la inicial importación de libros desde Europa, antes del desarrollo de un campo editorial vernáculo,¹⁰ y segundo, consecuencia de la rotación de catálogos y de la copia de traducciones previas, una práctica que en la Argentina de la primera mitad del siglo XX era muy común.¹¹

Ahora bien, si pensamos estas versiones por fuera de la valoración y las ponemos en diálogo con lo que en ese momento estaba sucediendo en la Argentina, aparecen nuevas aristas. Trianguladas principalmente desde España o desde Francia, tomadas de ediciones anteriores, a veces adaptadas al castellano del Río de la Plata o traducidas por locales, la textura de su lengua arrastra el limo de las ediciones previas, al que añaden las capas de su propio contexto, reflejado en tapas, ilustraciones, prefacios. Esta serie de recursivi-

9 Para un desarrollo ampliado y comparativo de estos temas, ver Cámpora (2020). ¿La versión de Babel? Imaginarios de lengua y traducción en la Argentina, 1900-1938. En *Scènes de la traduction France-Argentine* (25-47), Roland Béhar y Gersende Camenen (Dir.), Paris, ENS/Éditions Rue d’Ulm.

10 Ver Botrel, 2001; Martínez Rus, 2002; Esposito, 2010; de Diego, 2014.

11 Ver Willson, 2006; Gargatagli, 2012.

dades implica, en la materialidad misma del libro, la mineralización de un tiempo histórico pasado y ajeno, y su puesta en contacto, artificial y abrupta, con uno nuevo. ¿Y qué podía producir en el lector esa suma de pasados?

Un primer punto es que esa lengua de traducción dialoga con la propia heterogeneidad lingüística en curso en Buenos Aires, eso que Discépolo llamó “Babilonia”. El multilingüismo que aparece en el teatro de los años veinte ficcionalizó la heterogeneidad de lenguas provocada por las olas migratorias: una comunidad de habla donde coexistían lenguas y variedades de lengua con distintos grados de legitimidad y prestigio. La Babel del Plata no parecía inquietar demasiado a sus interlocutores, ni en su aparente extrañeza ni en su dislocación. Beatriz Sarlo, en “Oralidad y lenguas extranjeras” (1995), en todo caso mostró cómo esos procesos de poliglosia sí inquietaban a las élites, que respondían negando esa “mala mezcla”, a la que oponían simbólicamente su propia práctica cosmopolita y legitimante de lenguas extranjeras. *Babilonia. Una hora entre criados* es una obra de 1925, el mismo año de la traducción de “París de Francia”.

Para la misma época se constituye en el teatro popular un imaginario en torno al francés que empieza a intervenir la lengua desde adentro, de modo lúdico y paródico. Las publicaciones periódicas de la colección Lehmann-Nitsche en Berlín registran esa lengua imaginaria; obras como *¡Yo quiero ir a París!* (1927) o *¡Que no lo sepa Margot!* (1933) contienen palabras en francés junto a un castellano mechado de catalán o italiano, según la procedencia de los personajes, ya que se buscaba hacer reír según los tipos nacionales.¹² Aparecen representaciones sonoras, por calco, del francés, en una especie de cratilismo de capó cómico. Un ejemplo en *¡A París. Muchachos!* de 1922, donde uno de los personajes, que responde

12 Ver por ejemplo en *¡Que no lo sepa Margot!* (1933, s/p.): “Nota para los directores de escena: Los actores pueden hacer tipos de cada uno de los personajes. Al estrenarse en la Comedia cada uno de los intérpretes marcó la nacionalidad que era más propicia a sus cualidades escénicas.”

al tipo del pícaro porteño, considera sus chances de hacer fortuna y dice: “Con una herencia en perspectiva y con un “apartamento amueblé”, como dice Jorge. “Tut arreglé”. Traducción: todo arreglado. Y entonces ¡nos vamos a París!” (Flores y Ricur 1922, s/p.). Una de las didascalias de *¡Yo quiero ir a París!* por su parte indica: “Hombres y mujeres del bajo fondo parisien. Pasajeros, marineros, curiosos, etc. La acción en diferentes partes del mundo. Época: la que más le agrada al espectador” (Franzoso 1927, s/p.), repitiendo el oxímoron de un París de espacio y tiempo indeterminados, que convocan con acento porteños los personajes.

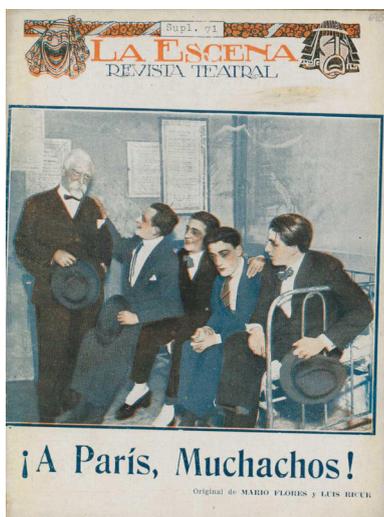


Figura 12. Mario Flores y Luis Ricur,
¡A París, Muchachos!, 1922.
Fuente: Instituto Iberoamericano.



Figura 13. Julio Franzoso,
¡Yo quiero ir a París!, 1927.
Fuente: Instituto Iberoamericano.

La misma estética de teatro popular aparece en las ediciones de literatura francesa, como en esta tapa (figura 14) de las *Pequeñas miserias de la vida conyugal* de Balzac, de 1943, en diálogo con

las máscaras del grotesco en los afiches publicitarios: una común, gozosa extrañeza une a la lengua de traducción de ese libro con la heterogeneidad de lenguas representada en el teatro.

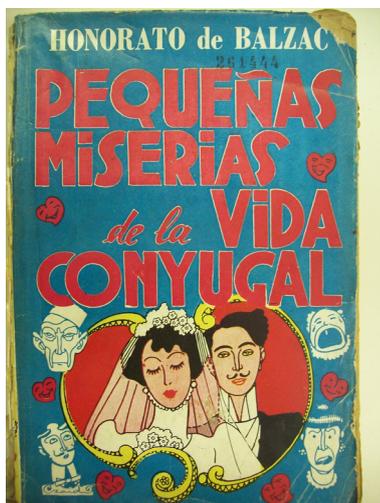


Figura 14. Honorato de Balzac, *Pequeñas miserias de la vida conyugal*, Ilustración de Czaid, Buenos Aires, Editorial de Grandes Autores, 1943.



Figura 15. Andrés Antonio Darín, *Más pudo el amor*, 1942. Fuente: Instituto Iberoamericano.

Los archivos de este modo revelan imaginarios en torno al francés que no implican un conocimiento de la lengua que sea legitimador de cultura o de clase. Es un juego, además, donde la experiencia de la heterogeneidad lingüística no parece ser vivida como conflicto o como falta (en el doble sentido de la ausencia y el error): son escenas de traducción donde las “malas versiones”, que escuchaban y leían las grandes mayorías, adquieren una legitimidad sui generis.

Estas son algunas de las ideas que leemos en un corpus de ediciones populares de literatura francesa poco transitado como

conjunto. Su cotejo con los textos y las prácticas de la alta cultura francófila argentina en la primera mitad del siglo XX revela una situación de “contemporaneidad de lo no contemporáneo” – los términos son de Koselleck (2004: 266)– donde actores muy diversos proponen experiencias de la literatura y la cultura francesa muy distintas. El interés de esta pluralidad de configuraciones es, primero, mostrar que en sus diversas elaboraciones locales, la francofilia aparece como un espacio atravesado por conflictos de clase y por relaciones de poder; a veces, incluso, como un modo de tramitar la pertenencia nacional. Otro interés de esa pluralidad es mostrar, una vez más, la inoperancia de la noción de modelo para pensar procesos de transferencia cultural (Palti, 2007 y 2014), pero también constatar la vigencia de relaciones de fuerza en el interior de esos mismos procesos.

Por lo demás, en estas ediciones y en los letrados y mediadores que las conciben, hay una búsqueda de modernidad y de diálogo con Francia que no parece estar negociando un reconocimiento en el espacio literario mundial: no miran el reloj de husos horarios diferentes; no parecen lamentar, o no piensan que llegan tarde al banquete de Occidente, del que por otra parte, muchas veces, acaban de ser eyectados con violencia en procesos de migración reciente. Más aún, la llegada tarde a ese banquete no es vivida como un “drama” o una “consigna de improvisación”, tal como definió famosamente Alfonso Reyes (1936: 7-8), sino como un intervalo que debe y puede ser colmado. Sin caer en la torpeza de pensar que una configuración es mejor que otra, o que remiten a clases sociales incomunicadas y estancas, sí nos interesa señalar el modo en que el carácter hegemónico de la figura del francófilo cosmopolita, así como la relación explícita y reiterada de la alta cultura argentina con la cultura francesa taparon otras formas de relación igualmente poderosas.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aron, Paul y Denis, Benoît (2006). Réseaux et institution faible. En de Marneffe, Daphné y Denis, Benoît (eds.), *Les réseaux littéraires* (pp. 7-18). Bruxelles: Le Cri-CIEL-ULB-ULg.
- Auzoux, Amélie y Di Méo, Nicolas (2021). *Dictionnaire Valery Larbaud*. Paris: Garnier.
- Botrel, Jean-François (2001). L'exportation des livres et modèles éditoriaux français en Espagne et en Amérique Latine (1814-1914). En Jacques Michon y Jean-Yves Mollier (dir.), *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000* pp. 219- 240. Laval: Presses de l'Université Laval.
- Burrows, Alice-Hélène (2018). *L'Alliance française de Buenos Aires de 1914 à 1983 : étude des conditions de circulation linguistique*. Tesis doctoral, Université Sorbonne Paris Cité.
- Cailliois, Roger (1937). París, mito moderno. En *El mito y el hombre* (pp. 166-190). Trad. de Ricardo Baeza. Buenos Aires: Sur.
- De Diego, José Luis (Dir.) (2014 [2006]), *Editores y políticas editoriales en la Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Di Méo, Nicolas (2021). "Cosmopolitisme", *Dictionnaire Valery Larbaud* (pp. 109-111). Paris: Garnier.
- Esposito, Fabio (2010). Los editores españoles en la Argentina: redes comerciales, políticas y culturales entre España y la Argentina (1892-1938). En Carlos Altamirano (Dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX* (pp. 515-536). Buenos Aires: Katz.
- Fondebrider, Jorge (2010). *La París de los argentinos*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Gargatagli, Anna (2012). Escenas de la traducción en la Argentina. En Adamo, Gabriela (coord.), *La traducción literaria en América latina* (pp. 25-51). Buenos Aires: Paidós/Fundación Typa.
- Koselleck, Reinhart (2004). *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Trad. de Keith Tribe. New York: Columbia University Press.
- Lacroix, Michel (2014). *L'invention du retour d'Europe Réseaux transatlantiques et transferts culturels au début du XXe siècle*. Laval: Les Presses de l'Université Laval.

- Larbaud, Valerio (Noviembre de 1925). “París de Francia”. Trad. de Adelina del Carril. *Proa* (II) 13, pp. 21-36.
- Larbaud, Valery (1926). *Paris de France*. Paris: Maestricht, Boosten & Stols.
- Lempérière, Annick, Lomné, Georges, Martínez, Frédéric y Rolland, & Denis, eds. (1998). *L'Amérique Latine et les modèles européens*. Paris: L'Harmattan.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Malosetti Costa, Laura (comp.) (2008), *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*. Buenos Aires: FCE.
- Martínez Rus, Ana (2002). “La industria editorial española ante los mercados americanos del libro 1892-1936”. *Hispania. Revista española de Historia*, 62, 212, pp. 1021-1058.
- Molloy, Sylvia (1972). *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France au XXème siècle*. Paris: PUF.
- Monnier, Adrienne y Richard MacDougall (1996). *The Very Rich Hours of Adrienne Monnier*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Montaldo, Graciela (2006). La expulsión de la república, la deserción del mundo”. En Ignacio Sánchez-Prado (ed.), *América Latina en la “literatura mundial”* (pp. 255-270). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Palti, Elías (2007). *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Palti, Elías (2014). “Roberto Schwarz y el problema de “las ideas fuera de lugar”. Aclaraciones necesarias y contradicciones cuarenta años después”. *Avatares filosóficos*, 1, pp. 76-82.
- Piglia, Ricardo (1973). “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, *Los Libros*, 29, p. 22- 27.
- Reyes, Alfonso (1936). “Notas sobre la inteligencia americana”. *Sur*, septiembre, 24, pp. 7-15.
- Rolland, Denis (1992). “Les perceptions de la France en Amérique Latine: structures et évolution, 1918-1945”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 28, 3, pp. 161-189.
- Rolland, Denis (2000). *La Crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine. Culture, politique et identité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

- Rolland, Denis (2011). *L'Amérique latine et la France : acteurs et réseaux d'une relation culturelle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Salomon, Noël (1986). Cosmopolitismo e internacionalismo (desde 1880 hasta 1940). En Leopoldo Zea (comp.), *América latina en su cultura* (pp. 172-200), México: Siglo XXI.
- Sánchez Prado, Ignacio (ed.) (2006). *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Sarlo, Beatriz (1996). "Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX". *Orbis Tertius*, I, 1, pp. 167-178.
- Sarlo, Beatriz (2007). Victoria Ocampo o el amor de la cita. En *La máquina cultural* (pp. 77-148). Buenos Aires; Seix Barral.
- Siskind, Mariano (2014). *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.
- Viñas, David (1964). La mirada a Europa. Del viaje colonial al viaje estético. En *Literatura argentina y realidad política* (pp. 3-80). Buenos Aires: Jorge Álvarez editor.
- Willson, Patricia (2006). La traducción entre siglos: un proyecto nacional. En Noé Jitrik (Dir), Alfredo Rubione (Ed.), *Historia crítica de la Literatura Argentina. Volumen 5: La crisis de las formas* (pp. 232-252). Buenos Aires: Planeta.

LEGITIMACIÓN Y EXOTISMO

NOTAS SOBRE *DON SEGUNDO SOMBRA*

EN FRANCIA

GERSENDE CAMENEN

Si la legitimación de un escritor en su espacio nacional sigue un camino incierto, erizado de obstáculos, la misma operación en un terreno extranjero puede aparecer, a primera vista, como una aventura arriesgada cuando no quimérica. Trasplantados, el escritor y su obra pierden el reconocimiento que ofrece la comunidad propia y tropiezan con las mil y una trampas que encierra toda comunicación intercultural, desde la fascinación hasta el rechazo, pasando por la simple indiferencia, en especial cuando esta quizás mal llamada comunicación se funda sobre relaciones de desigualdad y dominación como es el caso de las ‘literaturas periféricas’ traducidas en el centro de legitimación literaria internacional que fue París hasta, por lo menos, la mitad del siglo XX. No es exagerado decir que en lo que Pascale Casanova llamó la “república mundial de las letras” (1999), la recepción de la obra extranjera y de su autor, al depender en gran medida de su capacidad para adecuarse al patrón etnocéntrico de universalismo, oscilaba entre el exotismo reificante y la asimilación limadora de diferencias. Una muy breve consideración del destino de la traducción de *Don Segundo Sombra* en Francia recuerda, sin embargo, que la alternativa exotismo/asimilación no es tajante ni irreversible y que la legitimidad del escritor, como la recepción de su obra, no son un proceso lineal ni ideal –desde la

superficialidad consumidora de clichés hasta la plena y profunda comprensión de la otredad— sino que se dan en el cruce de factores diversos y contingentes, como son las estrategias editoriales de publicación y los contextos históricos de lectura.

Para un lector francés, la novela de Ricardo Güiraldes podía y puede presentar, a primera vista, todas las características de una novela exótica. La primera edición de la traducción y la recepción inmediata de la novela propusieron, sin embargo, otras maneras de leerla. *Don Segundo Sombra* se publicó en 1932 en *Du monde entier*, la colección de literatura extranjera con vocación universalista de Gallimard, gracias a la intervención de Valery Larbaud, gran amigo y defensor de la obra de Güiraldes. La inscripción de la novela en un espacio editorial que se quería ajeno al exotismo se veía, además, reforzada por los paratextos. Un prefacio explicaba al lector el escrupuloso proceso de traducción por el que había pasado la novela. El texto daba pruebas de rigor literario y de una ansiada comprensión de la cultura argentina, reforzada por las marcas de lealtad al escritor difunto. Se precisaba que la traducción había sido confiada en 1927 a “Marcelle Auclair y Jean Prévost” y que entonces “habían recibido indicaciones del novelista” (Guiraldès¹, 1932: 1). La versión que se proponía era el fruto de un proyecto concertado puesto que “los principios de la traducción habían sido definidos” por un prestigioso comité compuesto por amigos y familiares, “Valery Larbaud, Jules Supervielle, Adelina Güiraldes, Pepe Güiraldes y los traductores” (Guiraldès, 1932: 1). El prefacio sugería también al lector la complejidad lingüística y cultural de un mundo al que se ingresaba gracias al trabajo preciso de los traductores. En su labor, habían consultado los trabajos de lexicógrafos

1 Si bien hoy nos choca como señal de apropiación cultural, la adaptación del apellido a las reglas fonéticas del francés seguía una norma todavía imperante en los años 30 y los lectores franceses seguían leyendo a “Cervantès”. Sin embargo, en este caso, llama la atención que la variación onomástica perdure hasta los años 90 y que en la tapa de la edición de Phébus de 1994 todavía se lea “Güiraldès”. Mantenemos en las referencias la grafía con sus variaciones tal como apareció en los impresos.

argentinos y “el léxico particular de la provincia de San Areco añadido por el propio autor en un apéndice a su novela *Raucha*” (Guiraldès, 1932: 1)”. En resumen, el prefacio pretendía legitimar la traducción al presentarla como extremadamente respetuosa de las especificidades culturales del mundo gauchesco, o vale decir en este caso, fiel a la letra y a la persona del autor. Afirmaba también, y aquello era más sorprendente para una traducción, la autenticidad cultural del texto original, en otras palabras, la mirada en realidad exótica del propio Güiraldes sobre la pampa.

El poema de Jules Supervielle que servía de segundo prefacio a la novela acentuaba, por su lado, la aspiración universalista y espiritualista del proyecto original del escritor, por lo que se creaba cierto equilibrio con la especificidad cultural que exponía el prefacio. El poema había sido publicado en *Cahiers du Sud* en julio de 1931 con una nota que indicaba que había sido leído “à l’université de Montevideo lors d’un hommage au poète” (Supervielle, 1996: 313 y 827). Provenía de una versión más larga que el poeta franco-uruguayo había aligerado de sus referencias geográficas locales más precisas. El banco “de Palermo” sobre el cual “Ricardo Güiraldès” estaba sentado en la versión del manuscrito de Supervielle era simplemente “de Buenos Aires” en la versión publicada en *Cahiers du Sud* y como prefacio a *Don Segundo Sombra*, y de la misma manera, “la pampa” se convertía en una más genérica “llanura” (Guiraldès, 1932: 2 y Supervielle, 1996: 313 y 827). En la versión retocada, el poeta centraba su prefacio en el saludo elegíaco al amigo “Ricardo”, “llama celeste” que velaba, desde la llanura distante del cielo, sobre sus amigos. Finalmente, en el espacio de introducción creado por los dos prefacios se desplegaba la red amistosa de Güiraldes, una élite franco y ‘argentínófila’, que aseguraba la ‘buena’ importación –criollista y cosmopolita– de uno de sus emblemas.

¿Cuál fue el efecto de este dispositivo editorial sobre la recepción de la novela? Es difícil determinarlo. Por un lado, la autoridad y el prestigio de los *passeurs* y otros *gatekeepers* daban un certi-

ficado de modernidad y universalismo a la novela, vale decir de cierta actualidad y pertinencia parisina, mientras que las marcas de probidad casi filológica de la traducción predisponían a una lectura ‘seria’ del texto extranjero. De hecho, como prueba de ello, Roger Caillois reeditaré la novela en 1953 en la “Croix du Sud” sin revisar la traducción ni cambiar los peritextos editoriales (Güiraldes, 1953). Pero, por otro lado, el aura de devoción que rodeaba el homenaje paratextual podía proyectar la imagen de una novela sentimental y tradicional y, por lo tanto, de un objeto anacrónico.

La recepción de la novela en la prensa muestra que el texto encontró su camino por fuera del que le había trazado su propio aparato editorial, lo que invita a matizar la importancia de las redes personales y editoriales de importación o, por lo menos, a relativizar su papel de legitimador de una obra extranjera. Una reseña llama en particular la atención ya que subraya la decisiva actualidad que, según ella, tenía *Don Segundo Sombra* para el lector francés. En mayo de 1934, en la *Nouvelle Revue française*, Denis Saurat se entusiasmaba por una novela que, escribía, formulaba con acuidad el conflicto que agitaba los debates intelectuales y las conciencias del momento, el que oponía el individuo a las exigencias colectivas. Leída por un europeo que asistía a la exacerbación de las ideologías fascistas y colectivistas y al retroceso de las democracias frente al ascenso del totalitarismo, la novela conservadora y elegíaca de Güiraldes cobraba los acentos de una rebelde “epopeya de la responsabilidad personal” que la acercaba a las entonces muy actuales novelas de André Malraux como *La condition humaine* publicada en 1933 (Saurat, 1934, p. 55 y Molloy, 1972: 140). Al acercar *Don Segundo Sombra* a la Francia inquieta de los años treinta y hacerla dialogar con su literatura más contemporánea, Saurat sacaba la novela de su contemplación del pasado y la orientaba hacia el presente y la proyectaba incluso hacia el futuro europeo, es decir, la volvía legible y estimulante para sus lectores galos. Esta lectura, que se hacía a contrapelo del fiel y reverente gesto editorial francés que prolongaba la “evocación ritual de los muertos” de la novela

original (Borges, 1952: 9), indica que la recepción de una obra extranjera depende sobre todo de su sincronización con el horizonte de inquietudes y esperanzas de la sociedad que la importa y que esta adecuación puede incluso hacerse en contra del propio dispositivo de legitimación editorial.

La reedición de la novela en los años noventa señala que dicha sincronización no es una empresa ganada de antemano y para siempre y que la recepción de un libro extranjero, al depender de factores contingentes, es sumamente precaria. Así lo sugería Jean-Pierre Sicre, en su prefacio a la reedición de *Don Segundo Sombra* en 1994 en su propia editorial, Phébus, al lamentar que las “buenas hadas” del libro no habrían podido impedir que la novela cayera en un injusto “olvido” (Güiraldès, 1994: 1). Sicre ansiaba que la obra “hablara” de nuevo a sus lectores, aunque no concebía esta conversación como una suerte de eco que la obra extranjera crea con las preocupaciones inmediatas de lector, este eco que había encontrado Denis Saurat en los años treinta, sino más bien como el susurro eterno de la obra clásica (Güiraldès, 1994: 1). A fin de subrayar la permanencia estética de la escritura de Güiraldes, su “voz de poeta que todavía resuena en nuestros oídos” (Güiraldès, 1994: 3), Sicre abrió su edición con el poema de Borges titulado “Tombeau de Ricardo Güiraldès”, traducción del poema “Ricardo Güiraldes” publicado en *Elogio de la sombra* en 1969. El poema-homenaje, por su mismo género, instalaba al novelista en un panteón pero, además, la traducción del poema por Néstor Ibarra, publicada en 1976 por Gallimard en un volumen que reunía varios poemarios bajo el título *L’Or des tigres*, cubría el saludo cordial de Borges de una solemnidad un tanto pomposa, que no tenían los endecasílabos del poema original. Dicha inflexión puede apreciarse en la traducción de los versos finales: “Tuyo, Ricardo, ahora es el abierto/campo de ayer, el alba de los potros” (Borges, 1969: 55) / “A toi, Ricardo, maintenant appartient/ Le chant libre du bel hier, l’aube des poulains” (Güiraldès, 1994: 5). Finalmente, Sicre completaba la imagen de “clásico moderno” de Güiraldes al compararlo con John Huston. El aura del maestro del

western hollywoodiense modernizaba la imagen de *cow-boy* de las pampas de Don Segundo a la par que aseguraba la transmisión de su ética-“ser” y no “tener”-, una verdad, escribía Sicre, necesaria pero poco audible en un mundo contemporáneo “corrompido por la posesión” (Guiraldes, 1994: 4).

La elegante –aunque quizás algo marmórea– presentación de Sicre no salvó por mucho tiempo a *Don Segundo Sombra* de las garras del exotismo más burdo y aquello nos indica que dicha lectura no es el privilegio de la primera recepción de un texto. La reedición en bolsillo en la colección 10/18, en 1999, conservó el cuidadoso dispositivo paratextual de la edición de Phébus pero le antepuso una tapa ilustrada por una fotografía de Caminito, digna de las más selectas cubiertas del *routard*, la popular guía turística. Este tropiezo que, si fuera intencional, rozaría la ironía – o la intervención vanguardista– nos muestra que la legitimación de una obra no es una empresa irreversible. Es, al contrario, inestable y precaria, porque depende de un montaje editorial que es el fruto de enunciaciones diversas. En él se cruzan las mejores intenciones hermenéuticas con la fuerza entrópica del mercado que, como se sabe, fetichiza, vale decir, exotiza lo que vende.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1952). “Sobre ‘Don Segundo Sombra’”, *Sur*, 217-218, 9-11.
- Borges, Jorge Luis (1969). *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1976). *L’Or des tigres. L’Autre, le même II; Éloge de l’ombre; Ferveur de Buenos Aires, avertissement, notes et mise en vers français par Ibarra*. Paris: Gallimard.
- Casanova, Pascale (1999). *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- Guiraldès, Ricardo (1932). *Don Segundo Sombra*. Traducción de Marcelle Auclair revisada por Jules Supervielle y Jean Prévost. Paris: Gallimard, Du monde entier.

- Guiraldes, Ricardo (1953). *Don Segundo Sombra*. Traducción de Marcelle Auclair revisada por Jules Supervielle y Jean Prévost. Prefacio de Jules Supervielle. Paris: Gallimard, La Croix du sud.
- Guiraldès, Ricardo (1994). *Don Segundo Sombra*. Traducción de Marcelle Auclair revisada por Jules Supervielle y Jean Prévost. Presentación de Jean-Pierre Sicre. Paris: Phébus.
- Guiraldes, Ricardo (1999). *Don Segundo Sombra*. Traducción de Marcelle Auclair revisada por Jules Supervielle y Jean Prévost. Presentación de Jean-Pierre Sicre. Paris: 10/18, Domaine étranger.
- Molloy, Sylvia (1972). *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris: PUF.
- Olivier, Florence (2021). “Trois intraduisibles (et traduits) romans régionalistes latino-américains. *La vorágine*, *Don Segundo Sombra* et *Doña Bárbara*”. En Gustavo Guerrero, Gersende Camenen (Eds.) *La literatura latinoamericana en versión francesa* (pp. 93-109). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Saurat, Denis (1934), “Don Segundo Sombra, par RG”, *La Nouvelle Revue française*, 248, 54-57 y en *L'Amérique latine et la Nouvelle Revue française* (2001). Paris: Gallimard, Cahiers de la NRF, 341-342.
- Supervielle, Jules (1996). *Œuvres poétiques complètes*. Michel Collot (ed.). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

4.

DERECHAS Y LITERATURA

10 HIPÓTESIS METODOLÓGICAS

MARIANO SVERDLOFF

La relación entre “derechas” y “literatura” a menudo suele darse por supuesta: es tomada como un dato evidente por los escritores, el público, la crítica y la teoría literaria. El cotejo rápido de algunas definiciones de lo que sería una “literatura de derecha” permite advertir, sin embargo, que las diversas perspectivas son a menudo contradictorias. ¿Cómo plantear pues la relación entre “derechas” y “literatura”? En principio, como punto de partida, advertamos la existencia de un origen común, porque tanto la literatura moderna como el clivaje derecha/izquierda deben ser situados en el contexto de la crisis de legitimación que inaugura a la modernidad (Blumenberg, 2008 [1966], Koselleck, 1972). La época del *Sattelzeit* (“periodo bisagra”) es el horizonte en el cual nacen tanto la literatura como la política moderna, comunidad de origen que se advertirá, por ejemplo, en las relaciones que se dan entre revolución y romanticismo. Ahora bien: que exista un suelo u horizonte común no significa que el clivaje derecha/ izquierda y la literatura se inscriban en un medio homogéneo. Más bien esta articulación entre la topografía política y la literatura moderna ha asumido (y asume) formas sumamente cambiantes, debido precisamente a la heterogeneidad de los elementos articulados. Tempranamente se advierten intercambios, influencias y transposiciones entre ambas series, pero estas articulaciones deben ser entendidas de forma particularizada, a los efectos de evitar las

ilusiones teleológicas que derivan de la búsqueda de un tipo ideal de “escritor de derecha” definido transhistóricamente. La figura de la “derecha” (así como la de la “izquierda”) suele acompañar a toda la literatura moderna, pero lo hace de modos variables, lo cual se relaciona con la propia pluralidad de las derechas políticas (de allí que, tal como han venido insistiendo muchos estudios, sea más apropiado hablar de “derechas” que de “derecha”).

La variabilidad de estas transposiciones o articulaciones se asienta en una doble crisis de legitimidad. Por un lado, la crisis que supone la política democrática, que es el ámbito mismo en el cual se desenvuelve la polaridad derecha/izquierda, y que implica un permanente cuestionamiento de la autoridad y la representación, tal como ha teorizado, entre otros, Lefort (1986). Y por otro lado, la crisis que supone el cuestionamiento de la centralidad de la vieja retórica y la resolución de la querrela entre antiguos y modernos en favor de estos últimos, es decir la apertura de un nuevo espacio, de contornos indefinidos, en el cual la literatura se interroga sobre sus posibilidades y se define como institución. En el escenario de esa doble crisis se articulan las relaciones entre topografía política y serie literaria. Como ha estudiado Sapiro (2016) desde una perspectiva sociológica, el campo literario suele metaforizar sus propios conflictos de legitimidad a partir del clivaje derecha/izquierda. Pero las relaciones entre el clivaje derecha/izquierda y la literatura van mucho más allá de la adopción por parte de los agentes de la institución literaria del léxico político-parlamentario para metaforizar conflictos de posiciones. Tal como veremos, las articulaciones entre ambos registros son múltiples, muchas veces inesperadas, y una metodología que quiera abarcarlas a todas exige el diálogo de la crítica literaria con otras disciplinas. Este trabajo busca, pues, esbozar algunas hipótesis para un programa de investigación interdisciplinario que analice las plurales articulaciones que existen entre las “derechas” y la “literatura”.

1. *Las derechas políticas son plurales y contingentes.*

Quien estudie las relaciones entre derechas y literatura debe partir de la idea de que no existe una definición transhistórica de la derecha. Las ciencias sociales han venido interrogando a las derechas en sus articulaciones concretas, lo cual supone apartarse de la esencialización, el exotismo o la caricaturización, según señalan, por ejemplo, las investigaciones de la REIDER.¹ Dicen Ernesto Bohoslavsky, Olga Echeverría y Martín Vicente en la introducción al primer tomo, recientemente editado, de *Las derechas argentinas*:

El problema de esencializar las derechas, además, implica hacer de ellas un objeto plano, mientras que aquí proponemos complejizarlas sobre diversos ejes (ideología, prácticas, relaciones, historia). En un sentido, pensar alguna derecha determinada (nacionalista, liberal, conservadora, religiosa...), aunque sea partiendo del estudio de actores recortados (partidos políticos, intelectuales, prensa, voces de la cultura u otros) implica entender y leer las derechas en su *heterogeneidad*, en un plano *relacional* y con la carga de su *historicidad*. Las derechas son colectivos amplios, diversos y dinámicos que están siempre construyendo y reconstruyendo su identidad y se expresan con diversas gradaciones de radicalización. El concepto carece de un sentido absoluto, en tanto su definición es relacional, contingente, ocasional, no esencialista y, por lo tanto, aplicable a una variedad de situaciones históricamente desarrolladas (2021: 11).

“Heterogeneidad”, “un plano relacional” e “historicidad”: a partir de estas tres características también debería considerarse la relación entre derechas y literatura. Es decir: si cada expresión

1 Red de Estudios Interdisciplinarios Sobre Derechas: Teoría, Historia y Problemas de Investigación (<https://igehecs.conicet.gov.ar/red-de-estudios-interdisciplinarios-sobre-derechas/>).

derechista en el ámbito político se presenta como una articulación singular, lo mismo sucede con el modo (también singular) en que diversos elementos de la serie literaria se conectan con esa serie histórica contingente. Por tanto, la relación entre literatura y derechas debe ser pensada como la articulación de una articulación, lo cual supone la apertura a una indeterminación cuyo análisis exige un cuidadoso cotejo de las particularidades de cada caso. La articulación entre derechas y literatura supone pluralidad de mediaciones. El clivaje derecha/izquierda es uno de esos pares conceptuales fundamentales que organizan la experiencia moderna del tiempo y la política (Sapiro, 2016: 103). Como otros conceptos (revolución, progreso, decadencia), este clivaje se universalizó (es decir, se transpuso) a diversos ámbitos: primero fue específicamente parlamentario, luego fue político en sentido general, pasó a la literatura, y comenzó a servir para calificar cualquier aspecto de la historia o la cultura, o incluso a la vida histórica en su totalidad (Schwarzböck en *Los espantos*, 2018, habla, por ejemplo, de “vida de derecha”). En el ámbito específicamente literario, el clivaje derecha/izquierda forma parte del léxico de la temporalización (*Verzeitlichung*, Engels, Günther, Koselleck y Meier, 1975) que se organiza en torno el valor de la novedad y que está estrechamente conectado con la noción de vanguardia (Calinescu, 1987, *inter alios*). Es necesario pues considerar con atención ese pasaje del espacio político a otras esferas, y cómo afecta a la literatura, y también a la crítica y a la teoría.

2. *Las articulaciones entre derechas políticas y literatura son plurales, contingentes y discontinuas.*

Las derechas se inscriben de diversos modos en la literatura. Estas inscripciones pueden encontrarse en cualquier parte del clásico triángulo de la teoría literaria: contexto de producción, obra, lectura. En cada una de las diversas instancias que componen estas tres dimensiones, pueden advertirse inscripciones heterogé-

neas de las derechas. De este modo, si tomamos el contexto de producción, podemos encontrar articulaciones con las derechas en la biografía del autor, en su posicionamiento en el campo literario, en sus tomas de partido en los debates políticos e ideológicos. También las derechas se inscriben en la materialidad (es decir en la forma y los procedimientos) de las obras, e inciden en sus procesos de circulación y modos de lectura. Las posibilidades de articulación son múltiples. Lo cual supone conexiones diversas con elementos fundamentales de la literatura moderna: el mercado, la nación, la lengua nacional, el campo literario, el Estado, la temporalidad de lo nuevo, la autonomía, entre otros. Si algunos escritores de derecha abjuran del mercado, otros, como Hugo Wast y Ayn Rand, triunfan en él. Si algunos escritores de derecha se definen por su nacionalismo xenófobo, otros (a veces los mismos, como sucede con el caso de Barrès, Desclaux, 2017) presentan importantes grados de transnacionalización y cosmopolitismo. Si algunos escritores de derecha defienden la autonomía de la institución literaria, otros apuestan por una brutal intervención del poder político en campo literario, tal como ha mostrado Sapiro (1999) en su análisis sobre el campo literario francés bajo la ocupación alemana; y más allá de la polaridad autonomía/heteronomía, muchos escritores contemporáneos de derecha se inscriben plenamente en el régimen postautónomo. Si algunos escritores de derecha ven con buenos ojos la conexión estrecha entre literatura y Estado autoritario (Lugones), o bregan por el dirigismo del estado sobre la literatura (piénsese, como caso extremo, en el colaboracionista Drieu la Rochelle al frente de la *NRf*), otros abjuran de esa intervención por distintos motivos (De Maistre polemizaba contra el Estado centralizado jacobino y su uso de la lengua francesa, por no hablar de los ataques de tantos “libertarios” actuales contras las universidades públicas u otras políticas culturales y/o educativas estatales).² Si algunos escritores de derecha se definen por su

2 En el ámbito argentino se denominan “libertarios” a los adherentes de posiciones ultraderechistas que invocan la herencia del *libertarianism* estadounidense.

rechazo a los valores de la modernidad, otros forman parte de la primera línea de las vanguardias. Las literaturas de las derechas se inscriben en multiplicidad de narrativas y mitologizaciones sobre el tiempo moderno, es decir en multiplicidad de semánticas temporales o regímenes de historicidad. Hay literaturas de derechas antimodernas, romántico-reaccionarias, conservadoras, vanguardistas, futuristas, arriergadistas, modernistas, modernizadoras, revolucionario-conservadoras, modernistas-reaccionarias, altermodernistas, pasadistas, presentistas, apocalípticas, utópicas, distópicas, aceleracionistas, decrecionistas.³ Consideraciones similares podríamos hacer sobre las poéticas: hay literaturas derechistas realistas, anti-realistas, escritas en prosa, en verso, que forman parte de la “alta cultura”, que solo tienen circulación en la industria cultural, que defienden una cierta idea de pureza del lenguaje, que por el contrario plantean, tal como ocurre en Céline, una novedad radical de la lengua a partir del uso de un registro popular, etc. Para complejizar aún más las cosas, como ha mostrado Sapiro (2016), el propio clivaje derecha/izquierda suele servir para metaforizar las luchas de poder entre dominantes y dominados en el campo literario, lo cual supone diversas articulaciones entre las definiciones y autodefiniciones de los escritores y otros agentes de la institución literaria y las ideologías políticas⁴. Y otro aspecto de la cuestión, que atañe a la circulación

En esas posiciones suelen confluir líneas trumpistas, neoliberales y antiestatalistas, así como críticas a la llamada “ideología de género”. La denominación de “libertarios” es a menudo impugnada por voces de la izquierda, que recuerdan que, originalmente, el adjetivo “libertario” se asociaba con teorías y prácticas anarquistas y/o socialistas que impugnaban no solamente a cualquier tipo de autoridad, sino también a la propiedad privada.

- 3 Sobre las diversas temporalidades de las expresiones literarias y culturales de las derechas ver Compagnon (2016), Galliano (2020), Griffin (2006), Herf (1984), Löwy-Sayre (2001), Marx (2008), Mohler (1989[1949]), Osborne (1995), Stefanoni (2021), *inter alios*. Para la idea de “régimen de historicidad”, cfr. Hartog (2003).
- 4 “La transposición de las categorías políticas de derecha y de izquierda como esquemas clasificatorios al campo literario procede de un doble movimiento,

y la lectura, es que las derechas políticas suelen armar su propio canon instrumentalizando todo tipo textos, entre ellos muchos que difícilmente puedan ser considerados “de derecha”, tal como se advierte en el caso del “Rubén Darío fascista” del franquismo, analizado por Varón González (2017).

La mirada panorámica sobre el corpus (sobre los diversos *corpora* y sus diversas definiciones) de las plurales “literaturas de las derechas” resalta la contingencia de la articulación. Y esta contingencia debe llevarnos a desconfiar de los enfoques basados en tópicos transhistóricos. Sin duda podemos advertir ciertos tópicos (jerarquía, soberanía, decadencia, violencia purificadora) y procedimientos retóricos (alegoría, invectiva, antítesis, hipérbole) en muchos textos de las literaturas de las derechas.⁵ Pero no podemos basar nuestro análisis solamente en el relevamiento de esos tópicos o procedimientos, porque esa metodología nos llevaría a un círculo que se confirma a sí mismo: tales tópicos y procedimientos definirían a una literatura de derecha, ¿y cómo se determinan esos tópicos y procedimientos? pues a partir de un determinado corpus, que a su vez se ha recortado a partir de ciertos tópicos y procedimientos, definidos según una idea previa de lo que sería una “literatura de derecha” (digamos de paso que la ausencia de reflexión sobre cómo se da este círculo argumentativo, es una de las fuentes de malentendidos en las discusiones críticas en torno a la noción de “literatura de derecha”).

En todo caso, los tópicos tienen valor heurístico a la hora de establecer algunas regularidades o reiteraciones en la larga duración. Pero las articulaciones entre derechas y literatura suelen presentar formas inesperadas. Las inscripciones (es decir las transposiciones de lo político a lo literario) son discontinuas: un autor que se mani-

el de la universalización de las categorías espaciales como significantes de la identidad política a principios del siglo XX y el de la legitimación de las categorías políticas como sistema de clasificación pertinente en el seno del campo literario”. (Sapiro, 2016: 103).

5 Compagnon (2016) releva muchos de estos tópicos cuando plantea la serie de autores “antimodernos”.

fiesta abiertamente a favor de posiciones de “derecha” en lo político puede escribir una obra que “no es de derecha”, o que puede ser leída “por izquierda”: el caso arquetípico aquí es Balzac leído por Marx y Engels y la tradición marxista. Consideraciones similares podrían hacerse sobre Baudelaire incorporando a su reflexión sobre la modernidad a los textos del contrarrevolucionario De Maistre, o sobre la propia lectura benjamiana “por izquierda” de Baudelaire. Y tal como veremos más abajo, esa discontinuidad, es decir esa disonancia, también se advierte, en muchos casos, a nivel formal en el propio espacio de la obra (nuevamente aquí el ejemplo podría ser la antimodernidad de Baudelaire, Compagnon 2016). No se trata pues tanto de definir los límites del *corpus* de las “literaturas de las derechas”, sino más bien de pensar formas particulares de articulación.

3. *La articulación derechas-literatura es bidireccional: no puede ser pensada solamente como una serie de efectos de la política sobre la literatura, sino que también debe considerarse a la literatura como una forma de intervención política.*

La literatura es también una forma de intervención sobre el mundo histórico. Algunas narrativas que circulan en la letra impresa de las “comunidades imaginadas” (Anderson, 1993) tienen un rol protagónico en la cristalización de vastos fenómenos políticos. La literatura puede interpelar a una comunidad existente o por venir, incidir en los modos en que ésta configura su relación con el pasado y con el futuro, en cómo define su identidad y sus límites. La literatura, en tanto discurso social inscripto en la esfera pública moderna, exhibe articulaciones variables e intrincadas con el estado y con los nacionalismos. Lo cual supone multiplicidad de lugares de enunciación, desde el polemista solitario hasta los escritores oficiales, así como diversidad de agentes y mediaciones, desde el productor del texto hasta el planificador

de políticas públicas. Por lo demás, a lo largo del siglo XX, intelectuales y políticos ligados a las derechas radicales pensaron a la comunidad como una “obra de arte” (Lacoue-Labarthe, 1998; Michaud 2009), línea argumentativa que solía acudir a cierta idea elevada de “literatura” o “poesía”.

La articulación entre literatura y comunidad es un espacio clásico de enunciación de discursos derechistas, que suelen movilizar preocupaciones biopolíticas, tal como se advierte por ejemplo, en el caso de la literatura *völkisch*, estudiada por Tourlamain (2014). La circulación social de las narrativas y mitos sobre el “nosotros” y el “ellos” propuestas por las literaturas de las derechas debe ser considerada en el contexto general del régimen de imágenes y discursos de una determinada época. La técnica y su relación con el espacio público juega aquí un papel fundamental: la estetización de la política que se advierte en tanta literatura fascista supone un cierto régimen audiovisual (radio, arquitectura, diarios) y una cierta articulación con el Estado; y los actuales best-sellers de la derecha que analiza Saferstein⁶ no pueden pensarse por fuera de interacciones de las redes sociales y de una cierta articulación con el mercado editorial. Las literaturas de las derechas deben ser situadas en sus contextos de circulación y lectura: solo así podremos acercarnos a su sentido, y evitar la exotización, es decir la actitud que nos lleva a preguntarnos “¿cómo es posible que alguien lea en serio *Los protocolos de los sabios de Sión?*”⁷. Y, por lo demás, la literatura tiene funciones heterónomas que no siempre son contempladas por la crítica literaria, y que son fundamentales en términos políticos y sociales: por ejemplo, la literatura infantil sudafricana fue un notable reservorio de estereotipos derechistas y racistas (MacCann y Maddy, 2001). Este aspecto performativo de la literatura, que excede a la

6 Véase sobre esta cuestión “Edición de libros y derechas” de Ezequiel Saferstein, en este mismo libro.

7 Bohoslavsky, Echeverría y Vicente (2021) indican el obstáculo para el análisis que supone la exotización de las derechas.

crítica literaria, debe ser investigado por saberes como la historia cultural, los estudios culturales, la sociología de la edición, la sociología de la educación, entre otros enfoques.

4. *La articulación entre derechas políticas y literatura excede a la literatura considerada “de derecha” y afecta a numerosos textos de la literatura moderna.*

Articulación no significa “adhesión”. Significa, en todo caso, una cierta relación con las derechas que debe determinarse en cada caso, y que puede suponer, también, una impugnación radical, incluso un combate a muerte. Es posible recortar un vasto corpus de textos de la literatura moderna que se definen por su oposición a las derechas: es el caso del “J’accuse...!” (1898) de Émile Zola, pero también de su novela *Nana* (1880), en la que se asocia prostitución y nacionalismo. Otros ejemplos de esta serie son *LTI - Notizbuch eines Philologen* (1947) de Victor Klemperer, que contiene irónicas observaciones sobre el uso nazi de la lengua alemana; un texto autobiográfico como *Se questo è un uomo* (1947) de Primo Levi; la caracterización de las derechas hecha por Simone de Beauvoir en “La pensée de droite, aujourd’hui” (1951); la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” (1977) de Rodolfo Walsh; la descripción que Horacio González hace de los “acentos y matices” (2009: 24) de la voz de la derecha propagada por la estación de radio favorita de los taxistas porteños; o el poemario *Los diarios del odio* (2017) de Jacoby y Krochmalny, que reelabora los insultos y “los deseos de aniquilación” (2017: 44) vertidos de forma anónima en los foros digitales de los diarios argentinos de mayor tirada (Giorgi y Kiffer, 2020). El modo en que tantos textos rechazan a las derechas también es una parte fundamental del análisis de la articulación entre derechas y literatura. Podríamos incluso hipotetizar que si son comparativamente pocos los textos literarios que se asumen abiertamente de derechas, muchos son los que se construyen como una impugnación

de las derechas, o que las exploran como objeto infame (piénsese, por ejemplo, en la célebre nouvelle *L'enfance d'un chef*, 1939, de Sartre o en los textos de ciencia ficción analizados por Del Percio, 2019).⁸ Algo similar sucede con la crítica y la teoría literarias, que a menudo plantean diversas descripciones de las literaturas de las derechas. En este sentido, las derechas son una figura fundamental de la literatura moderna, ya sea como objeto de crítica explícita o como valor negativo frente el cual toman posición diversas “literaturas de las izquierdas” (que también se definen de manera plural y heterogénea). Y por supuesto, también las derechas políticas y culturales tienen sus propias políticas en relación con las “literaturas de las izquierdas”: desde la polémica amable hasta la quema de libros y el campo de concentración, pasando por la indiferencia, la admiración por determinadas obras o el intento de seducción de ciertos autores. Y también hay obras que presentan una relación vacilante o contradictoria con las derechas, pasible de ser analizada por la *close reading*. A diferencia de tantos textos de Jünger, que son un panegírico de la guerra como experiencia intensa, en la línea de la revolución conservadora y el fascismo, *Guerre* (2022) de Céline, novela terminada en 1934 y recientemente publicada, se articula de forma ambigua con los discursos de las derechas: por un lado se trata de una escritura del odio y la violencia, que se ceba particularmente con los subalternos (mujeres, norafricanos, Benetti y Samoyault, 2022) pero, por el otro, explora el empobrecimiento y la desorganización de la experiencia que supone la guerra, en una perspectiva que bien podría conectarse con el Benjamin de “Erfahrung und Armut” (1933).

8 Sobre esta cuestión, cfr. la reseña de Eser (2022) sobre *Das zweite Leben des Adolf Eichmann* (2021) traducción al alemán de la novela *El desafortunado* (2020), de Ariel Magnus. Asimismo, el impacto en la cultura y la literatura del juicio a Eichmann es uno de los aspectos analizados por el proyecto *El juicio a Eichmann: culturas de la memoria entre Alemania, Israel y Sudamérica* (<http://eichmantribunal60.org/>).

5. *La close reading no es solamente el último refugio del valor autónomo: sirve también para analizar la especificidad de la articulación de las derechas con la literatura.*

Se puede decir con toda seguridad que hay tópicos de los discursos de las derechas políticas en las obras de Balzac, Céline, Borges o Pound. Pero esa constatación no permite decir si las obras de estos escritores “son” de derecha o no. ¿Por qué? Porque la atribución esencial que supone el verbo ser (tal obra “es” de derecha) se apoya en una serie de asunciones (producto de la interpretación, es decir de la hermenéutica) sobre la “visión de mundo” que el texto “transmitiría”, es decir sobre “el sentido final” de la obra. Lo cierto es que la *close reading* que la crítica y la teoría le aplican a ciertos textos literarios canonizados, suele hacer explícito un alto grado de indeterminación, un excedente, un suplemento (ficcional, formal) que impide cerrar la interpretación. El relevo de esta apertura del sentido supone un conflicto (larvado o no) con la atribución de una visión del mundo “de derecha” a una obra o corpus de obras literarias. Suele emerger entonces una disputa interpretativa entre las lecturas que ponen en valor el excedente literario y las que le atribuyen a la obra el sentido de la ideología política explicitada o insinuada por el autor dentro o fuera del texto. Por lo demás, las discusiones en torno a si tal o cual obra es o no “verdaderamente” de derecha, no suelen darse sobre un terreno neutral, obedeciendo a un mero interés descriptivo: a menudo está en juego el “valor” (estético, literario, cultural) de una obra, a la que se intenta salvar saneándola de sus articulaciones con las derechas. La apelación a la autonomía es un expediente bastante recurrido para separar, por ejemplo, a una obra canonizada de la reprochable ideología política de su autor. Desde el punto de vista de esta investigación, antes que una lectura que se expida sobre el “sentido final” de la obra (y que conteste, por tanto, a la pregunta de si tal obra “es” o no de derecha), quizá lo más productivo sea una *close reading* que identifique los puntos

de articulación de los discursos de las derechas con las obras literarias. Pensemos, por ejemplo, en “La lotería en Babilonia” (1941) de Borges. Este cuento fantástico, que describe un Estado totalitario que interviene en todos los aspectos de la vida de los individuos, suele inscribirse en la serie del “Borges antifascista” (Louis, 2006/2007). Advertimos pues una primera articulación (de antagonismo) con el discurso de las derechas: el rechazo contra el fascismo, expresado a través de la sátira distópica. Sin embargo, una mirada detenida sobre el texto, permite relevar también otra articulación con los discursos de las derechas que supone una confluencia con algunas de sus argumentaciones: como ha notado Lépori (2010), el texto ofrece una visión profundamente pesimista sobre la participación política democrática y la emancipación política modernas. El relato de la instauración de la soberanía absoluta de la Compañía parodia términos clave del vocabulario político moderno, particularmente del lenguaje universalista de las revoluciones y los derechos del hombre (Sarlo, 1995: 170). La extensión a todas las clases sociales de los sorteos de la lotería es el producto de una revuelta popular que se hace en nombre de la igualdad; se habla de un “orden nuevo, una etapa histórica necesaria”; la lotería “secreta, gratuita y general” recuerda al voto “secreto, obligatorio y universal”; la abolición de “la venta mercenaria de suertes” evoca tantas aboliciones revolucionarias (de los estamentos feudales, de la esclavitud, de la propiedad privada..., Sarlo, 1995: 170-1; Lépori, 2010: 122). El propio azar es como un doble paródico de los conceptos fundamentales de la política moderna (“emancipación”, “libertad”, “progreso”) que, independizados de su contexto de origen, se cargan de valoraciones históricas, se universalizan y empiezan a pugnar por organizar la totalidad de la vida social. Como sucede con toda revolución triunfante, el estado babilonio reinterpreta la relación con el pasado y el presente, solamente que en este caso la reescritura de la historia se hace a través del azar y la adulteración deliberados (“[La Compañía] Prefirió borrajear en los escombros de una

fábrica de caretas un argumento breve, que ahora figura en las escrituras sagradas.”, Borges, 1974: 458). Puede rastrearse en la crítica borgeana una pequeña discusión sobre el tipo de estado alegorizado en el cuento: fascista, comunista, o como ha sugerido Moreiras (1999: 118), “keynesiano”, “planificador” o “intervencionista” en tránsito hacia una suerte de sociedad de control de carácter neoliberal. Como sea, se advierte en “La lotería en Babilonia” la clásica tríada de argumentos de las retóricas conservadoras contra el cambio social descriptos por Albert O. Hirschman en *La retórica reaccionaria* (2021[1991]): el tópico de la perversidad (el cambio social trae consecuencias contrarias a las deseadas: en Babilonia, el deseo de participación de las masas en la vida política asegura en realidad la delegación de la decisión política en una entidad secreta y autoritaria); el tópico del riesgo (el cambio social amenaza el equilibrio que habría estado asegurado por ciertos derechos tradicionales: en Babilonia la “democratización” del azar produce, precisamente, un aumento del riesgo en todas las esferas de la vida social e individual); el tópico de la futilidad (es indistinto si el cambio social impulsado por los individuos se produce o no, porque a fin de cuentas el proceso histórico llegará siempre a un mismo punto: no importa si la Compañía existe o no, porque “Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares” Borges 1974: 460). Tenemos pues una doble articulación con los discursos de las derechas: por un lado, la crítica contra el fascismo en clave antitotalitaria; por el otro, la crítica a todo proceso moderno de emancipación política. Como bien sugiere Lépori, en términos ideológicos este texto se inscribe en la línea del antifascismo de las derechas liberal-conservadoras. Esta orientación derivará luego en argumentaciones que amalgaman toda expresión de la izquierda y toda forma de “populismo” con el totalitarismo; esta tónica será, como se sabe, fundamental en las derechas argentinas de los siglos XX y XXI. Y sin embargo, no se podría decir con seguridad que el “sentido final” de “La lotería en Babilonia” sea la transmisión de cierta visión del mundo libe-

ral-conservadora a la vez antifascista y antidemocrática. Los tópicos de esa visión están presentes de forma reconocible, desde ya, como en tantos otros textos de Borges; pero ese discurso político de ningún modo “cierra” el sentido del texto, porque esos tópicos están refractados por procedimientos específicamente literarios⁹: el uso del género fantástico, con su carga a la vez alegórica y descontextualizante, la tematización explícita de la indeterminación que supone la transmisión textual y la lectura (“Los escribas prestan juramento secreto de omitir, de interpolar, de variar. También se ejerce la mentira indirecta”, Borges, 1974: 460) y que afecta a la fiabilidad del propio narrador (“yo mismo, en esta apresurada declaración he falseado algún esplendor, alguna atrocidad. Quizá, también, alguna misteriosa monotonía...”, Borges, 1974: 460). El posicionamiento frente a los discursos políticos se articula pues con una indeterminación del sentido a la vez producida y tematizada por el cuento: como un guiño sobre esa indeterminación también podría leerse la alusión a Kafka (“la letrina sagrada llamada Qaphqá”, Borges, 1974: 458). Y esa indeterminación permite, incluso, leer al cuento en contra del discurso liberal-conservador (que, por lo demás, es el marco de referencia de ciertos lectores actuales que intentan hacer del cuento una suerte de exposición doctrinaria “libertaria” o anti-estatalista)¹⁰: Silvia Dapía (2016: 159-165) argumenta en una interesante lectura que la sátira de Borges contra un gobierno que se funda en el azar puede entenderse como una crítica anticipada a la idea de una sociedad organizada por las imprevisibles leyes del mercado que propone, entre otros, Friedrich Hayek.

Así, pues, el pasaje del clivaje derecha/izquierda al espacio de la obra, insistimos con esto, supone producción y refracción de sentido. La *close reading* no podría fijar el “sentido final” del texto,

9 Sobre este modo indirecto de referirse a la política a través de la ficción, cfr. las consideraciones de las citadas Louis (2006/2007) y Sarlo (1995).

10 Cfr. por ejemplo, Cárdenas Castañeda (2020). Sobre los lectores contemporáneos liberal-conservadores de Borges, cfr. Cámpora y Sverdloff (2018).

pero sí podría delimitar, en todo caso, los modos de articulación, es decir el trabajo en y con el lenguaje político, con la ideología, que supone la forma literaria.¹¹ La mediación del procedimiento supone un excedente, un suplemento formal o ficcional abierto a la interpretación: sabemos que el discurso del imperialismo está en *Heart of Darkness* (1899) de Conrad, pero es discutible si el texto asume una posición crítica o no con él (Achebe, 2016, Said, 1996), y mucho tiene que ver con esa indeterminación la narración enmarcada en primera persona de la novela. Por tanto, más que una pregunta “de máxima” sobre el “sentido del texto”, sobre si la obra literaria “es de izquierda o de derecha”, proponemos una investigación “de mínima” sobre el modo en que la materialidad del texto trabaja (se articula) con el discurso de las ideologías políticas. La pregunta por el “sentido”, es decir, por el sentido que los lectores construyen con el texto, resurge, en todo caso, al historizarse los modos de leer: cuando se encara una historia de la crítica o cuando se hace una sociología o una etnografía de la lectura. Por supuesto, esta apertura a la indeterminación es un efecto de la *close reading* que se despliega sobre determinadas obras canónicas: tal como veremos, la mayor parte de los textos de las derechas no gozan ese de privilegio, y van directamente al “matadero de la literatura”.

6. *La “obra literaria” analizada por la close reading es una parte mínima del archivo de la producción letrada de las derechas.*

Si tal obra es o no “de derecha”; si a fin de cuentas los escritores de derecha son mejores que los escritores progresistas, o si, por el

11 Sobre esta cuestión, cfr. la revisión que hace Topuzian (2022) de diversos trabajos contemporáneos que critican las teorías “expresivistas”, es decir las teorías que postulan que la forma “expresa” a la ideología. Por lo demás, el texto de Topuzian resulta muy sugerente para pensar la relación historia-literatura en diálogo con los enfoques cuantitativos (y con los límites que estos suponen).

contrario, las buenas obras, “en última instancia”, nunca pueden ser consideradas apologías derechistas; si tal o cual autor, que ha defendido posiciones políticas de derecha ha escrito una obra que, sin embargo, desenmascara aspectos fundamentales de esas mismas ideologías de derecha. Si tales o cuales obras escritas por contrarrevolucionarios, elitistas antidemocráticos o conservadores rabiosos pueden ser salvadas mediante una categoría tal como la de “antimodernidad” (Compagnon, 2016), que permite unir en un equilibrio inestable reaccionarismo político y ruptura estética. Todas estas preguntas suponen la existencia de un cierto valor literario. Se despliegan sobre un número restringido de textos, aquellos que se considera “grandes obras”, y que merecen, por tanto, una *close reading*, es decir, ser objetos de un atento examen crítico y académico. Sin embargo, este corpus de “grandes obras” incluye una minoría ínfima de los textos de las derechas: la mayor parte de la producción letrada (ficcional o no) de las derechas queda por debajo del radar de la crítica, que tiende a enfocarse en la “alta cultura” o en la “literatura”. Esa masa infinita de textos termina en lo que Moretti (2000) llama el “matadero de la literatura”. Quizá más que de archivo de las “literaturas” de las derechas debemos hablar de un archivo de la “producción letrada” de las derechas: libros de circulación masiva, cómics, *pulp fiction*, literatura trivial, ciencia ficción, guiones de series televisivas, objetos que requieren de una metodología de lectura propia y particular. Y estos textos ficcionales tienen fronteras porosas con otras zonas del archivo de la producción discursiva de las derechas: documentos de *think tanks*, discursos políticos, notas de diarios, papeles personales de militantes e intelectuales, proclamas, best sellers políticos, narraciones conspiranoicas, libros de autoayuda, posteos en las redes sociales, folletos, manifiestos de terroristas, textos que no suelen ser leídos como ficciones por sus públicos (por más que podamos detectar claramente en ellos procedimientos ficcionales). Este “Great Unread” de la producción letrada de las derechas demanda metodologías distintas a la *close reading*, que tienden a invocar

las dimensiones del valor y la autonomía. Enfoques que pongan en contacto a esta masa de textos heterónomos (que, más allá de su “calidad” producen sentido para sus lectores) con su contexto de producción, circulación y lectura. Metodologías cuantitativas en el sentido que propone el mencionado Moretti, etnografías de los públicos lectores, estudios culturales, sociología de la edición,¹² o perspectivas inclasificables, como la de Klaus Theweleit (1977-1978), quien analiza las narrativas autobiográficas, literarias y políticas de los integrantes de los Freikorps a partir de una idiosincrática lectura deleuziana, que inscribe las figuraciones sobre la sexualidad en la experiencia histórica de la brutalización de la guerra de trincheras.

7. Las literaturas de las derechas deben ser analizadas a escala transnacional, en el contexto de las transferencias culturales y traducciones desde los métodos de la world literature.

Las derechas políticas deben ser analizadas a escala transnacional (Bohoslavsky, 2018): de hecho, el propio clivaje derecha/ izquierda fue acuñado en Francia durante la Revolución, y por tanto su productividad fuera de ese territorio supone dinámicas de traducción y transferencia cultural. ¿Cómo se ha exportado esa polaridad a otros ámbitos nacionales? ¿Y cuándo y cómo se articula con la literatura? La respuesta no es de ningún modo obvia. Por ejemplo: si bien suele asociarse la “izquierda” con la “novedad” literaria, bien puede ocurrir que, en ciertos momentos, la novedad literaria y/o cultural no se presente bajo el signo de la “izquierda”. En la descripción que hace Goldgel (2013) de cómo el valor de lo

12 Cfr., por ejemplo, metodologías como las del proyecto de investigación de Saferstein (PICT-2019-00014, radicado en CeDInCI “Editores, editoriales, autores y libros de coyuntura política: un acercamiento sociológico a los vínculos contemporáneos entre cultura, economía y política”) o etnografías de la lectura como las que plantean Cuestas y Saez (2020).

nuevo llega a América durante el siglo XIX, difícilmente pueda advertirse el clivaje derecha/izquierda con la misma fuerza que en otros momentos históricos. Se debe pues investigar cuándo y cómo se asocia en cada escenario local el clivaje derecha/izquierda a la literatura, lo cual supone analizar dinámicas de transferencia y reapropiación culturales. Estas preguntas, que acercan nuestra investigación a la historia intelectual, nos apartan del riesgo de leer el clivaje derecha/izquierda, así como su transposición a la serie literaria, de forma reificada, como el gran organizador histórico (concebido paradójicamente de forma transhistórica) de toda la política y la literatura. No reflexionar sobre estas mediaciones sería una forma de eurocentrismo, que sobreimprimiría sobre el contexto local un discurso teórico y crítico acuñado en otros contextos, a menudo en Francia.

Las literaturas de las derechas participan de todas las dinámicas de transnacionalización propias de la literatura moderna (y de hecho la propia articulación con el nacionalismo debe ser considerada sobre el contexto de ese espacio transnacional literario). Por más que algunas literaturas de las derechas sean xenófobas o ultranacionalistas, se inscriben plenamente en la “literatura mundial”. Por lo demás, las derechas presentan políticas de traducción y transferencia cultural, que pueden articularse con los temas de la guerra y el imperialismo, según se advierte, por ejemplo, en los artículos recogidos en *Translation under fascism* (Rundle y Struge, 2010). Las derechas piensan la inscripción de la literatura en un espacio transnacional al que definen como “Occidente”, la “civilización”, “Europa”, entre otras denominaciones, que suelen oponer a “Oriente”, “la barbarie” o “el Islam” o “los indios”. La biblioteca de muchos escritores de derecha es plurilingüe: incorpora autores de diversas nacionalidades, antiguos y contemporáneos, y de hecho, las lecturas del mundo clásico parte de las derechas suelen estar trianguladas por traducciones de lenguas modernas (Sverdloff, 2018). Si las derechas a menudo se muestran obsesionadas por la cuestión de la pureza y el origen de la

lengua propia, por otro lado encontramos dinámicas intensamente plurilingües. Incluso algunos escritores de derecha muestran una afinidad notable con la práctica de la traducción y teorizan sobre ella, tal como sucede en el caso de De Maistre (Sverdloff 2020). Las derechas literarias están totalmente atravesadas por las dinámicas de traducción y circulación transnacional propias de la literatura moderna y deben ser abordadas, por tanto, desde la perspectiva de la *world literature* y los estudios de traducción.

8. *Deben historizarse las formas en que las diversas aproximaciones críticas y teóricas definen al objeto “literatura de las derechas”.*

Es necesario investigar el uso del clivaje derecha/izquierda como “categoría nativa” por parte de los escritores y demás agentes del campo literario. Del mismo modo, se deben historizar y mapear las distintas modalidades en que las diversas perspectivas críticas y teóricas construyen, cada una a su forma, el objeto “literatura de las derechas”. “Modernismo y derecha literaria” (Viñas, 2005: 18); “[..] la langue, comme performance de tout langage, n’est ni réactionnaire ni progressiste ; elle est tout simplement: fasciste; car le fascisme, ce n’est pas d’empêcher de dire, c’est d’obliger à dire” (Barthes, 2015: s.p.); “Pensée de vaincus, pensée vaincue; pour déchiffrer les idéologies de droite contemporaines [enunciadas por sus escritores], il faut toujours se rappeler qu’elles s’élaborent sous le signe de la défaite” (de Beauvoir, 1972: s.p.); “Puig sirvió para cargar contra Borges, Lamborghini contra la derecha literaria” (Tabarovsky, 2018: s.p.): cada una de estas afirmaciones presupone distintas asunciones acerca de la forma en la que se articularían las derechas con la literatura y la lengua. Los distintos discursos críticos definen esa articulación a partir de diferentes concatenaciones de la serie contexto de producción-obra-lectura. Por caso, un enfoque fenomenológico como el de Sartre, que considera que la palabra es un

acto, tenderá a leer el texto literario como el producto de la intencionalidad de una conciencia. Será la investigación de la posición de esa conciencia en el mundo histórico la que, en última instancia determinará, hasta qué punto el texto en cuestión puede ser entendido como “de derecha”. Los enfoques de sociología de la literatura se concentrarán en la lucha de posiciones dentro del campo literario, las perspectivas más historicistas se concentrarán en la forma en que los ideogramas que aparecen en la obra se relacionan con tal o cual grupo social, las lecturas más formalistas tenderán a ver en la “derecha” un contravalor de la novedad en la lengua literaria. Al historizarse la plurivocidad de la trasposición del clivaje izquierda/derecha al ámbito de la crítica se va conformando un archivo conceptual de las formas en que se consideró la articulación política/literatura, fundamental para la investigación que planteamos.

9. *Ciertas ficciones reflexionan metaliterariamente sobre la articulación entre derechas y literatura. Esas reflexiones tienen un notable valor heurístico para la investigación.*

Diversas obras tematizan la relación entre derechas y literatura. Senkman y Sosnowski (2009), por ejemplo, en su erudita investigación sobre el impacto del fascismo y el nazismo en las letras argentinas analizan la serie de las ficciones literarias que ponen como personajes a escritores de ultraderecha. Estas narraciones, por lo general escritas desde posiciones antifascistas, suelen concentrarse en la pregunta por cómo fue posible que surgiera el mal en el centro mismo de la alta cultura. A menudo estos abordajes ficcionales plantean algo así como un “tipo ideal” de fascista letrado: es el caso, por ejemplo, del protagonista del cuento de Borges “Deutsches requiem” (1946), Otto Dietrich zur Linde, lector de Nietzsche, Spengler, Shakespeare y Lucrecio. Algo similar sucede con la reconstrucción del clima universitario alemán en *La sombra de Heidegger* (2005) de José Pablo

Feinmann (quien por lo demás había tratado al fascismo desde una perspectiva más local en *El mandato*, 2000)¹³. Esta búsqueda del tipo ideal del “escritor de derechas” responde a una pregunta humanista: ¿cómo es posible que en la cuna de las letras y la cultura más refinada, en el ámbito mismo en el que surgieron los tesoros de la *humanitas*, se haya desatado la barbarie? Ahora bien: en esta pregunta parece resonar un cierto eurocentrismo, dado que el retrato ideal suele ser encarnado por algún escritor europeo (de preferencia un nazi alemán). El centro del humanismo sería también el centro de la barbarie, y tal lucha de contrarios se verificaría en “toda su pureza” en Europa, verdadero escenario del drama civilizatorio: Beethoven y los campos de concentración. Los derechistas latinoamericanos serían apenas epígonos del foco europeo: “imitadores autóctonos, *Uebermenschen* caseros”, según dice Borges en “Ensayo de imparcialidad” (1999[1939]: 30), como si la búsqueda del letrado fascista ideal confirmara las dinámicas centro-periferia. Otra es la perspectiva de Bolaño en *La literatura nazi en América* (1996), quien explora el archivo latinoamericano en toda su heterogeneidad e hibridez. Bolaño no se interroga sobre el origen (europeo) del mal, sino que lo presenta como ya existiendo en sus diversas reformulaciones (parodias) americanas, es decir latinoamericanas y estadounidenses¹⁴. Unas parodias que toman elementos del fascismo europeo, desde ya, pero que se traman sobre formas de violencia específicamente americanas. Se trata de una suerte de “fenomenología del mal” (Solá García, 2013) abierta a la indeterminación, es decir de una descripción ficcional de los modos imprevistos de aparición de las derechas en el espacio de la literatura. Como dice Silva: “No hay por lo tanto un solo ‘sujeto nazi’ ni una sola ‘psicología nazi’”

13 Sobre la lectura que Feinmann hace del fascismo, particularmente en *La sombra de Heidegger*; Cfr. Senkman y Sosnowski (2009: 112-118).

14 Sobre el aspecto transnacional del fascismo en *La literatura nazi en América*, cfr. Finchelstein (2017), quien, a partir de su mirada de historiador, propone un interesante recorrido sobre la relación entre la obra de Bolaño y el fascismo.

que pueda deducirse de este insólito catálogo de perfiles. (...) Lo que Bolaño explora no es tanto la continuidad ni la homogeneidad de las ideas, sino algo más difícil de asir y que se relaciona con la recurrencia y la reproducción, más o menos inconsciente, de cierto universo de sensibilidades afines” (2020: 83). El potencial transgresivo y combinatorio de la parodia, que puede hacer pastiches con cualquier tipo de fuentes, tanto cultas como populares, tanto latinoamericanas como europeas y estadounidenses, se traduce en la constante ampliación de las posibilidades de articulación entre derechas y literatura¹⁵. Las biografías ficcionales de *La literatura nazi en América* desarman todas las especificidades que suelen atribuírsele a la literatura o a los literatos de las derechas: las de género sexual (el amor lésbico de Luz Mendiluce Thompson por la militante de izquierda Claudia Saldaña, o el caso del escritor de ciencia ficción guatemalteco Gustavo Borda, quien para explicar su preferencia por “ese componente germánico tan extraño en un autor centroamericano”, dice que “a mi manera, soy una mujer en cuerpo de hombre”, 103-104); de género literario (la obra inclasificable *Las amazonas* de Daniela de Montecristo combina teatro de vanguardia y géneros de literatura menor, 83); de raza (el poeta haitiano Max Mirebalais era nazi pero “no quería renunciar a cierto tipo de negritud”, 121); de lengua (el poema multilingüe de Franz Zwickau, titulado “Heimat”, 88); de nacionalidad (muchos escritores, como los combatientes fascistas Ignacio Zubieta y Jesús Fernández-Gómez o la cosmopolita Irma Carrasco se desenvuelven en un ámbito transnacional y de hecho la propia literatura nazi es un fenómeno que atraviesa las fronteras de las literaturas nacionales). Asimismo, la literatura nazi transgrede los límites entre alta literatura y géneros menores, al reunir en una misma serie al poeta experimental Willy Schürholz y a autores de

15 Sobre la colección, la parodia y sus relaciones con la representación de la violencia política de las derechas en la obra de Bolaño, cfr. Walker (2013), quien señala asimismo la relación de *La literatura nazi en América* con *Historia universal de la infamia* de Borges.

ciencia ficción como J.M.S. Hill y Zach Soderstern. El fascismo incluye también a las vanguardias y tiene relaciones inquietantes con la “izquierda” política y literaria (Aguilar 2003: 149); de hecho, el poeta-aviador-represor Carlos Ramírez Hoffman recupera aspectos de la figura del poeta Raúl Zurita (Fabry 2012). Bolaño no hace de las literaturas de las derechas un espacio circunscripto, sino que las plantea más bien como una virtualidad que puede incluir a toda la literatura latinoamericana, con sus diversas zonas geográficas, sus vanguardias y retaguardias, sus movimientos y figuras solitarias, sus escritores comerciales y herméticos, sus intercambios con otras literaturas, un espacio que incluso puede subdividirse en variantes de “izquierda” y de “derecha”, con lo cual habría una “izquierda” y una “derecha” de la literatura de derecha. Y esta “acumulación y proliferación” (Manzoni 2002: 23) supone también una exploración de aspectos materiales que van más allá de la “obra” o de la “mentalidad” del escritor, y que son fundamentales para analizar las inscripciones de las derechas en las institución literaria: Bolaño ficcionaliza redes intelectuales, editoriales, relaciones con el contexto histórico y político, nexos con la industria cultural, modos de circulación e intercambios transnacionales (viajes, traducciones, importaciones culturales) entre países latinoamericanos y con Europa y Estados Unidos. El humanismo antifascista podría llevar a diferenciar civilización de barbarie, buena literatura (que sería antifascista) de mala literatura (que sería fascista); no es el caso de Bolaño, para quien el mal está en todas partes, también en la buena literatura. *La literatura nazi en América* desafía a las perspectivas elitistas (según las cuales la literatura fascista no es la verdadera tradición humanista), pero también las perspectivas que podríamos llamar populistas (según las cuales la literatura fascista es sobre todo un fenómeno de alta cultura, frente al que el mundo popular presentaría algún tipo de resistencia). Las formas de la literatura nazi son híbridas y heterogéneas, y no pueden ser contenidas en un solo estereotipo: las parodias, inscriptas en un espacio

a la vez latinoamericano y transnacional, abarcan a toda la literatura. *La literatura nazi en América* muestra que las ficciones derechistas pueden articularse de cualquier forma y con elementos de cualquier proveniencia: ante el auge de las nuevas derechas, esta constatación adquiere un notable valor heurístico.

10. *El estudio de la articulación entre derechas y literatura desborda el ámbito de la crítica literaria y convoca otras metodologías y otras disciplinas; se concatena así con una de las tareas urgentes del presente, que es interrogar las articulaciones específicas de las narrativas de las nuevas derechas.*

La presente investigación no busca identificar un “tipo ideal” de “escritor de derecha” sino más bien interrogar las formas plurales y contingentes de la articulación entre derechas y literatura. Lo cual supone un diálogo de la teoría y crítica literarias con otras disciplinas: historia, historia intelectual, sociología de la literatura, sociología de la edición, etnografía de la lectura, indagaciones filosóficas en torno a la biopolítica, estudios de traducción, entre otras. Este pluralismo metodológico implica la construcción de diversos objetos que se relacionan sin superponerse: las series de las “editoriales de derecha”, de los “textos de derecha”, de los “escritores de derecha”, de los “letrados de derecha”, de las “traducciones de la derecha”. Se trata de distintas epistemologías y definiciones de *corpora*, una pluralidad que convoca a la ampliación de redes institucionales y al diálogo entre grupos de investigación de diversas disciplinas, con todos los dilemas metodológicos que eso supone. Este archivo ampliado de los textos de las derechas, que podría beneficiarse de los métodos de las humanidades digitales, excede a las obras literarias canónicas e incorpora todo tipo de registros. En el actual contexto de avance de las nuevas derechas a nivel mundial y regional, la reflexión sobre la heterogeneidad de las articulaciones de las derechas políticas con

la literatura puede ser un insumo de mucha utilidad para analizar las configuraciones de los discursos emergentes. El trabajo con este archivo puede ser una forma de interrogar el presente. Y esta tarea no es un mero ejercicio académico: el triunfo de las derechas (“Y este enemigo no ha dejado de vencer”, constata famosa y tristemente Benjamin en *Über den Begriff der Geschichte*, 1991 [1940]: 695) no solamente altera radicalmente las condiciones institucionales de las humanidades, sino que amenaza, incluso, la mera posibilidad de su existencia.

Bibliografía

- Achebe, Chinua (2016[1977]). An Image of Africa: Racism in Conrad’s Heart of Darkness. En *Massachusetts Review*, Vol. 57, 1, 14-27.
- Aguilar, Gonzalo (2002). Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía. En Celina Manzoni (Ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (pp. 145-152). Buenos Aires: Corregidor.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (2015 [1978]). *Leçon*. Paris: Seuil.
- Benetti, Pierre, & Samoyault, Tiphaine (2022). Comment peut-on lire Céline aujourd’hui ?. En *attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*. Publicado el 05/2022. Accesible en <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/05/05/guerre-lire-celine/>.
- Benjamin, Walter (1991[1940]). *Über den Begriff der Geschichte*. En *Gesammelte Schriften. Band I.2*, R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser Eds. (pp. 691-704). Suhrkamp.
- Bohoslavsky, Ernesto (2018). “La historia transnacional de las derechas argentinas en el siglo XX: ¿qué sabemos y qué podríamos saber?”. *páginas*, año 10, 24, 10-33.
- Bohoslavsky, Ernesto; Echeverría, Olga & Vicente, Martín (2021). “Introducción”. En E. Bohoslavsky, O. Echeverría y M. Vicente (Eds.), *Las derechas argentinas en el siglo XX. De la era de las masas a la guerra fría* (pp. 7-18). Tandil: UNICEN.

- Bolaño, Roberto (2018 [1996]). *La literatura nazi en América*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Borges, Jorge Luis (1999[1939]). La guerra. Ensayo de imparcialidad. En *Borges en Sur. 1931-1980* (pp. 28-30). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1974[1941]). La lotería en Babilonia. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Blumenberg, Hans (2008 [1966]). *La legitimación de la edad moderna (edición corregida y aumentada)*, trad. de P. Madrigal. Madrid: Pre-textos.
- Calinescu, Matei (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press.
- Cámpora, Magdalena & Sverdloff, Mariano. (noviembre, 2018). Qaphqa y la fábula de la ideología: una lectura de “La lotería en Babilonia”. Ponencia presentada en *VI Bienal Borges-Kafka*, Fundación Internacional Jorge Luis Borges/Centro Franz Kafka de la Ciudad de Praga/Kathedra Borges-Kafka (FFyL, UCA)/ Museo Judío de Buenos Aires/ Fundación Sur/Museo Judío de Praga/Dirección General del Libro, Buenos Aires.
- Cárdenas Castañeda, Leonardo (2020). Análisis político de la lotería en Babilonia. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 25, 9, 309-317.
- Céline, Louis-Ferdinand (2022). *Guerre*, ed. establecida por P. Fouché, prólogo de F. Gibault. Paris: Gallimard.
- Compagnon, A. (2016). *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes, con prefacio inédito del autor*. París: Gallimard.
- Cuestas, Paula & Saez, Victoria (2020). Tecnologías digitales, comunidades virtuales y nuevas formas de leer. ¿Qué está pasando en el sector editorial juvenil en Argentina?. *Álabe 22* [www.revistaalabe.com], 1-19. DOI: 10.15645/Alabe2020.22.9
- Dapía, Silvia G. (2016). *Jorge Luis Borges, Post-Analytic Philosophy, and Representation*. Routledge.
- De Beauvoir, Simone (1972 [1955]). “La pensée de droite, aujourd’hui”. En *Faut-il brûler Sade?* Paris: Gallimard.
- Del Percio, Daniel (2019). *Soñar el Demonio: “utopías”, distopías y ucronías hitlerianas*, prólogo de Pablo Capanna. Miño y Dávila.
- Desclaux, Jessica (2017). Maurice Barrès et la querelle des nationalistes et des cosmopolites (1887-1896). En A. Cadin, P. Coudurier, J. Desclaux, M. Gaboriaud & D. Nicolas-Pierre (Dir.), *Romans et*

- récits français, entre nationalisme et cosmopolitisme* (pp. 135-151). Classiques Garnier.
- Engels, Odilo, Günther, Horst, Koselleck, Reinhart, & Meier, Christian (1975). Geschichte, Historie. En O. Brunner, W. Conze & R. Koselleck (Eds.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 2 E-G* (pp. 593-717). Klett.
- Eser, Patrick (2022). Der Pechvogel, reseña de *Das zweite Leben des Adolf Eichmann* de Ariel Magnus. *literaturkritik.de* 4, abril de 2022. URL: <https://literaturkritik.de/magnus-das-zweite-leben-des-adolf-eichmann,28751.html#> .
- Fabry, Geneviève (2012). Las visiones de Raúl Zurita y el prejuicio de lo sublime. *Caravelle* 99, 239-255.
- Finkelstein, Federico (2017). “On Fascism, History, and Evil in Roberto Bolaño”. En N. Birns & J. E. De Castro (Eds.), *Roberto Bolaño as World Literature* (pp. 23-40). Bloomsbury.
- Galliano, Alejandro (2020). *¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no? Breve manual de las ideas de izquierda para pensar el futuro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giorgi, Gabriel y Kiffer, Ana (2020). *Las vueltas del odio*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Goldgel, Victor (2013). *Cuando lo nuevo conquistó américa. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González, Horacio (2009). *El arte de viajar en taxi. Aguafuertes pasajeras*. Buenos Aires: Colihue.
- Griffin, Roger (2006). *The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Palgrave Macmillan.
- Hartog, François (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris: Seuil.
- Herf, Jeffrey (1984). *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge University Press.
- Hirschman, Albert O. (2021[1991]). *La retórica reaccionaria. Perversión, futilidad y riesgo*, (Trad. de T. de Vedia, prólogo de S. Gerchunoff). Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Jacoby, Roberto; Krochmalny, Syd (2017). *Los diarios del odio*. n direcciones.
- Koselleck, Reinhart (1972). Einleitung. En O. Brunner, W. Conze & R. Koselleck (Eds.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches*

- Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 1. A-D* (pp. XIII-XXVII). Klett.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1998). *La Fiction du politique : Heidegger, l'art et la politique*. Paris: Christian Bourgois.
- Lépori, Roberto (2010). Borges contra la democracia: Una relectura paranoica de la "La lotería en babilonia". *Cuadernos del Sur*, 40, 115-134.
- Louis, Annick (2006-2007). *Borges face au fascisme*, 2 vols. Aux lieux d'être.
- Löwy, Michel & Sayre, Robert (2001). *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Duke University Press.
- MacCann, Donnarae & Maddy, Yulisa Amadu (2001). *Apartheid and Racism in South African Children's Literature, 1985-1995*. Routledge.
- Manzoni, Celina (2002). Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal. En Celina Manzoni (Ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (pp. 17-32). Buenos Aires: Corregidor.
- Marx, William (2008). Penser les arrière-gardes. En W. Marx (Ed.), *Les arrière-gardes au XXe siècle* (pp. 5.19). PUF.
- Michaud, Éric (2009). *La estética nazi. Un arte para la eternidad*, (Trad. de A. Oviedo). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mohler, Armin (1989[1949]). *Die Konservative Revolution in Deutschland, 1918-1932. Ein Handbuch*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Moreiras, Alberto (1999). Desnarrativizando el aparato de Estado populista. "La lotería en babilonia" de Jorge Luis Borges. En F. de Toro-Garland, A. de Toro (Eds.), *Jorge Luis Borges : pensamiento y saber en el siglo XX* (pp.117-124). Iberoamericana Vervuert.
- Moretti, Franco (2000). The Slaughterhouse of Literature. *MLQ: Modern Language Quarterly*, vol. 61, 1, 207-227.
- Lefort, Claude (1986) *Essais sur le politique (XIXe-XXe siècles)*. Seuil.
- Osborne, Peter (1995). *The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde*. Verso.
- Rundle, Christopher & Sturge, Kate (Eds.). (2010). *Translation under fascism*. Palgrave.
- Said, Edward (1996). *Cultura e imperialismo*, (trad. de N. Catelli). Anagrama.
- Sapiro, Gisèle (1999). *La guerre des écrivains*. Paris: Fayard.

- Sapiro, Gisèle (2016). Sobre el uso de las categorías de derecha e izquierda en el campo Literario. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130(2), 99-124.
- Sarlo, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel.
- Schwarzböck, Silvia (2018). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Las Cuarenta y El río sin orillas.
- Senkman, Leonardo y Sosnowski, Saúl (2009). *Fascismo y nazismo en las letras argentinas*. Buenos Aires: Lumiere.
- Silva, Guadalupe (2020). Bolaño, Borges y la cultura de fin de siglo. Una lectura de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 49, 79-88.
- Solá García, Alba (2013). Rescribir el horror. Historia y poética de la memoria en la obra de Roberto Bolaño. *Catedral tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism* vol.1, 1. Doi: 10.5195/ct/2013.20 .
- Stefanoni, Pablo (2021). ¿La rebeldía se volvió de derecha? Siglo XXI.
- Sverdloff, Mariano (2020). Entre Babel y Pentecostés: Joseph de Maistre en la diversidad de las lenguas. *Anuari de Filologia. Llengües i Literatures Modernes*, 10, 1-26.
- Sverdloff, Mariano (2017). La tradición clásica y el nacionalismo argentino: un caso de transferencia cultural. *Circe, de clásicos y modernos* 21/2, julio-diciembre 2017, 55-72. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2017-210204>
- Tabarovsky, Damián (2018). *Literatura de izquierda*, prólogo de Martín Kohan. Buenos Aires: Godot.
- Theweleit, Klaus (1977-1978). *Männerphantasien* (2 vol.). Roter Stern.
- Topuzian, Marcelo (2022). La crítica cambia la historia. *Cuadernos LIRICO* [En línea], 24, publicado el 31 mayo 2022. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/12058> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.12058> .
- Tourlamain, Guy (2014). *Völkisch Writers and National Socialism. A Study of Right-Wing Political Culture in Germany, 1890–1960*. Peter Lang.
- Varón González, Carlos (2017). Rubén Darío, Fascist? Francoist readings of Modernismo. *Bulletin of Hispanic studies*, Vol. 94, 2, 163-182.
- Viñas, David (2005[1964]). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Walker, Carlos (2013). Horror y colección en Roberto Bolaño. Kamchatka. *Revista de análisis cultural*, n° 1, abril de 2013, 155-177.

Sitios de internet:

<https://igehcs.conicet.gov.ar/red-de-estudios-interdisciplinarios-sobre-derechas/> .

<http://eichmantribunal60.org/>

EDICIÓN DE LIBROS Y DERECHAS

EZEQUIEL SAFERSTEIN

¿Qué significa que un producto impreso sea considerado un “libro político” y, por consiguiente, qué lo hace un libro político de izquierdas o de derechas? ¿Es acaso la intención de su autor o de su editor al publicarlo? ¿Es el texto y las ideas que vehiculiza ese artefacto impreso lo que hace a un libro “político”? La politicidad de un libro depende de su producción, de su uso, de sus canales de circulación, de sus instancias de recepción o de todo eso al mismo tiempo? ¿Qué nos puede decir el proceso de producción y circulación editorial y los agentes intervinientes en esos procesos acerca de la politicidad del libro?

En su estudio sobre los orígenes culturales de la Revolución Francesa, Robert Darnton (2021) se interroga por los efectos que tuvo la literatura política clandestina difamatoria de la realeza sobre la esfera pública. Aquel trabajo sobre los “ruidos públicos” que acontecían en los espacios de sociabilidad popular francesa mostraba que los impresos –sea en forma de libros, de panfletos o de libelos– que criticaban a la monarquía habían contribuido a erosionar progresivamente la legitimidad del régimen que caería con la revolución. La cultura impresa, para Darnton, forma parte de un circuito de comunicación que en sus etapas involucra a agentes y procesos que, en conjunto, pueden promover efectos movilizadores sobre la política.

Desde posiciones de izquierda o de derecha, distintos grupos que disputaron poder político, cultural y simbólico, se manifestaron

y buscaron adhesiones utilizando como medio a la cultura impresa. Para Darnton la circulación del libro produce un “efecto” particular, producto de la capacidad que tiene este objeto de conservar y fijar un mensaje, transmitirse y replicarse, con una potencial amplificación y perduración de ideas materializadas en un objeto que le da al relato la forma de una totalidad. Suele estar firmado por uno o más responsables quienes, en tanto escritores de libros, se constituyen en autores, como referente culturales, intelectuales y, en muchos casos, políticos. Por todas estas razones, el libro tiene una autoridad socialmente construida: parte de un punto de partida de legitimación que, según el colectivo social y las instituciones que lo evalúen, posiblemente será reconocido.

Según Gustavo Sorá (2008), los vínculos entre la edición y la política se pueden manifestar de dos maneras. Una de ellas es la “directa”: cuando un editor o colectivo editorial, político o intelectual publica según intereses ideológicos concretos. Sobre todo a partir de mediados del siglo XX, diversas formaciones, grupos y figuras del campo cultural intervinieron políticamente mediante la edición de diversos tipos de literatura política: folletos, textos de doctrina, ensayos, manifiestos, etc. Esa es la definición que toma el historiador Jean-Yves Mollier (2013) para hablar de libro político como herramienta para dar la batalla política. La otra manera es la “diferida”, que refiere al impacto que los impresos pueden provocar sobre los lectores en el mediano o largo plazo. El libro en tanto bien cultural que incide en la interpretación de la realidad, tiene una densidad política en tanto emerge como articulador de ideas, sensibilidades y razonamientos con potenciales efectos sobre la esfera política y cultural (Ribadero, 2018).

Para ambas modalidades el sistema editorial y los editores se constituyen, respectivamente, como espacios y agentes nodales en el proceso de producción, circulación y difusión de las ideas políticas. Históricamente en la Argentina distintos grupos, partidos e intelectuales de izquierdas y derechas tuvieron al libro político como herramienta para la difusión de ideas, valores, sensibilidades.

También grupos y figuras no necesariamente agrupadas políticamente sino que situaban su intervención en otros campos, como el académico o el intelectual, también intervinieron en la producción de libros que fueron leídos y pensados políticamente.

El campo de las derechas, en oposición al de las izquierdas conforma un espacio de relaciones entre agentes cuyas identidades derivan de “una serie histórica de rechazos concretos a innovaciones políticas, sociales, económicas, jurídicas o culturales de carácter igualitario o inclusivo que son percibidas como una desposesión” (Morresi et al., 2021a: 135). A lo largo de la historia editorial argentina, numerosas iniciativas intelectuales de las distintas familias derechistas nacionalistas, liberales y conservadoras, de grupos civiles o militares, religiosos o laicos, tuvieron intervenciones oscilantes en el mercado. Periódicos, revistas y libros editados desde las derechas caracterizaron e intervinieron sobre las distintas coyunturas políticas.

Durante las últimas décadas, las condiciones del mercado de libros han posibilitado que las ideas derechistas ostenten una visibilidad mayor al quedar escindidas de las editoriales partidarias o de grupos específicamente políticos. Luego de la última dictadura militar y hasta la actualidad, el libro de política pasó a estar fuertemente atravesado por la lógica del mercado, a partir de un crecimiento en la producción, circulación y consumo de libros de coyuntura, publicados principalmente por editores de los grandes grupos editoriales, aunque en los últimos años se sumaron también editoriales medianas y pequeñas. Con el retorno de la democracia 1983, el libro sobre política tuvo un auge que persiste hasta la actualidad. Estos libros se convirtieron en objetos de alto rendimiento comercial, mediático y público, en un mercado de lectores tradicionalmente afectos a las temáticas políticas (Saferstein, 2021).

Tres han sido las temáticas predilectas desde las cuales autores, editores y editoriales de derechas han intervenido sobre el mercado editorial durante los últimos años. Una, las investigaciones periódicas que denuncian la corrupción política, firmadas por autores

del *mainstream* mediático que se erigieron como los reveladores de las verdades ocultas del poder. Otra, las producciones ensayísticas sobre la eterna crisis argentina causada, según los intelectuales liberales-conservadores que los firman, por años de gobiernos peronistas, populistas o progresistas. Finalmente, el nuevo revisionismo de los setenta crítico de los procesos de memoria, verdad y justicia. Sobre todo desde que se produjo la reapertura de los juicios por delitos de lesa humanidad (2005) y con más fuerza a partir de los procesos de polarización política desde 2008, emergió una literatura que revisitó los acontecimientos de los años setenta. Desde una óptica contraria a la visión de los organismos de Derechos Humanos y a la política en esa materia por parte del Estado durante los gobiernos kirchneristas, los libros sobre los años setenta se convirtieron en un éxito editorial. Entre los más representativos de este segmento, todos publicados por Random House/Sudamericana durante la gestión del editor Pablo Avelluto –caracterizado como “descubridor” de esta narrativa– se destacan los de Ceferino Reato y los de Juan Bautista Yofre, quien fuera publicado originalmente por el sello derechista Edivern, antes de pasar a Sudamericana. Algunos de estos libros apelaron a la “teoría de los dos demonios”, junto a una “evaluación política y moral de las prácticas y discursos” de las organizaciones armadas, mediante una “fascinación literaria por la situación límite del enfrentamiento entre la guerrilla peronista y la dictadura militar” (Campos, 2011: 11). En los últimos años, si bien los libros periodísticos continúan ocupando un lugar central, van cobrando protagonismo títulos “partisanos”, enfocados en una narrativa de ensayo, polémica o denuncia (publicados por grandes editoriales, pero también por pequeñas como Galerna, Del Zorzal, Margen Izquierdo y el grupo Unión), “orientados sobre todo a combatir la memoria política y las experiencias progresistas, izquierdistas o populistas o defender las ideas liberal-conservadoras e incluso reaccionarias” (Morresi et al., 2021b).

Así, la edición de derechos se expresa en catálogos de libros que pueden ser publicados por editoriales de distinto tipo, tamaño

y posición, con menor o mayor inserción en el mercado y con diversos grados y canales de circulación. En tanto industria cultural que ocupa una posición relevante en el debate público, las empresas editoriales y sus editores llevan adelante tomas de posición sobre la época, mediante la selección, jerarquización e impulso de temáticas y autores que expresan una línea de publicaciones, de líneas temáticas e ideológicas. Esto refleja cierta continuidad con los modos en que generaciones previas de editores construían sus catálogos de acuerdo a los círculos intelectuales y/o espacios políticos donde se insertaban, considerando la práctica editorial como una intervención cultural, intelectual y política legítima, sin que ello implique descuidar el aspecto comercial del oficio. En este sentido, un estudio sobre el mundo de la edición de libros y la política de derechas tiene en el análisis de trayectorias editoriales, catálogos y modos de puesta en libro de las ideas, una serie de vías posibles para recorrer.

Referencias

- Campos, E. (2011). Una crítica a la ideología de la “memoria completa”, a propósito de Juan Bautista Yofre y la narrativa histórica en “Volver a matar”. *Conflicto Social*, 4(6), 243-249.
- Darnton, R. (2021). “Francia, se te escapa el café”: *Políticas de la Memoria*, 21, 76-85. <https://doi.org/10.47195/21.701>
- Mollier, J.-Y. (2013). Grandes momentos do livro político na França. En *Edição e revolução. Leituras comunistas no Brasil e na França* (pp. 249-266). Ateliê Editorial/Editora UFMG.
- Morresi, S., Saferstein, E., & Vicente, M. (2021a). Ganar la calle. Repertorios, memorias y convergencias de las manifestaciones derechistas argentinas. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Memoria*, 8(15), 134-151.
- Morresi, S., Saferstein, E., & Vicente, M. (2021b). Los “libros de la grieta”: Edición, política y cultura de derechas en la Argentina. *Coloquio Internacional “Prácticas políticas y edición en América Latina”*. Coloquio Internacional “Prácticas políticas y edición en América Latina”, México.

- Ribadero, M. (2018). La batalla del libro: Edición y política en las izquierdas argentinas del siglo xx. *Anuario IEHS*, 33, 61-77.
- Saferstein, E. (2021). *¿Cómo se fabrica un best seller político?: La trastienda de los éxitos editoriales y su capacidad de intervenir en la agenda pública*. Siglo XXI Editores.
- Sorá, G. (2008). Edición y política. Guerra fría en la cultura latinoamericana de los años 60. *Revista del Museo de Antropología*, 1(1), 97-114.

5.

LA POLITIZACIÓN DEL CAMPO LITERARIO Y LAS HUELLAS DE LA PALABRA AJENA EN EL TEXTO EL CASO WALSH

CELINA FERNANDA BALLÓN PATTI

Uno de los fenómenos centrales del campo intelectual latinoamericano de los años 60 es el debate acerca de la función social del arte y el rol del artista. La gravitación político-cultural de la Revolución Cubana le confirió un rol de interlocutor privilegiado en una polémica que esta misma revolución contribuyó en gran medida a instalar. A fin de estudiar este fenómeno, nos parece fundamental un señalamiento de Mijaíl Bajtín acerca de la relación entre la lengua y el poder social:

En cualquier caso, toda concepción del mundo socialmente significativa tiene capacidad para difundir las posibilidades intencionales del lenguaje por medio de su realización concreta específica. Las corrientes (literarias y otras), los círculos, las revistas, ciertos periódicos, incluso ciertas obras importantes y ciertos individuos, tienen todos capacidad, de acuerdo con su importancia social, para estratificar el lenguaje, llenando las palabras y las formas con sus intenciones y acentos característicos; y, a través de ello, enajenándolas en cierta medida de otras corrientes, partidos, obras e individuos (Bajtín, 1989: 107).

La Revolución Cubana explicitó su posición en una serie de documentos. “Palabras a los intelectuales” es uno de los más importantes. Su relevancia se funda en el hecho de ser un pronunciamiento público acerca de problemáticas que suscitaron un interés de primer orden luego del triunfo del Movimiento 26 de Julio.

El discurso de Castro tuvo como objetivo clausurar el proceso de discusión desencadenado por la censura del cortometraje “P. M.”, de Sabá Rodríguez Infante y Orlando Jiménez. En el documento en el que justifica la decisión, el Instituto Cubano de Arte y e Industria Cinematográficos (ICAIC) declara que el film en cuestión ofrece “una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui” (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, 2003: 223). Las tensiones de una coyuntura política signada por la reciente invasión a Bahía Cochinos magnificaron el incidente, que alcanzó las proporciones de un verdadero escándalo, ya que la censura del cortometraje agitaba en muchos creadores el fantasma de la instalación de un control cultural de tipo soviético. La magnitud del debate fue tal que el mismo Castro consideró oportuno pronunciarse sobre el tema.

Su discurso es una toma de posición de carácter programático acerca del rol y el lugar del artista en la revolución. Son varios los puntos en que este documento se explaya. En primer lugar, establece claramente que el arte y la política persiguen fines opuestos que en ocasiones pueden entrar en contradicción: “Nosotros somos o creemos ser hombres revolucionarios; quien sea más artista que revolucionario no puede pensar exactamente igual que nosotros” (Castro, Palabras). Estas palabras, dichas por el líder de una revolución a los artistas que no participaron de ella, implican la postulación de una contradicción fundamental a la que la Revolución ofrece una conciliación en sus propios términos. En este sentido, “Palabras a los intelectuales” puede leerse como una propuesta de

negociación que establece compromisos, demandas, criterios de evaluación y contraprestaciones.

Uno de los puntos fundamentales del documento es el trazado de jerarquías. La primera de ellas es la que se establece entre el arte y la política. Castro expresa su posición con una pregunta retórica:

¿Cuál debe ser hoy la primera preocupación de todo ciudadano?
¿La preocupación de que la Revolución vaya a desbordar sus medidas, de que la Revolución vaya a asfixiar el arte, de que la Revolución vaya a asfixiar el genio creador de nuestros ciudadanos, o la preocupación por parte de todos debe ser la Revolución misma? (Castro, Palabras).

El segundo de los postulados del documento es el relacionado con una nueva instancia legitimante de la obra artística:

Nuestra preocupación fundamental siempre serán las grandes mayorías del pueblo. El prisma a través del cual nosotros lo miramos todo es ese: para nosotros será bueno lo que sea bueno para ellos; para nosotros será noble, será bello y será útil todo lo que sea noble, sea útil y sea bello para ellos (Castro, Palabras).

Estamos aquí ante un nuevo interlocutor –las mayorías populares– y ante un nuevo –y doble– criterio de valor. Lo bueno para el pueblo es, por un lado, lo que el mismo pueblo reconoce como valioso, y por el otro, aquello que le brinda un beneficio objetivo. El valor de las obras oscila aquí entre el gusto popular y el cumplimiento de objetivos didácticos.

Dos son las problemáticas fundamentales inherentes a esta tesis: la cuestión del destinatario y la cuestión de la lengua. Con respecto a la primera, la Revolución plantea la exigencia de llevar el arte a los sectores populares. Con relación a la segunda, reconoce la dificultad intrínseca de esta tarea al señalar que algunas expresiones artísticas requieren un conocimiento del que carece la gran mayoría

de la población, pero se compromete a educarla para que el hiato existente entre el lenguaje artístico y el pueblo sea cada vez menor.

No quiere decir eso que el artista tenga que sacrificar el valor de sus creaciones y que necesariamente tenga que sacrificar esa calidad. ¡No quiere decir eso! Quiere decir que tenemos que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el pueblo a su vez eleve su nivel cultural que le permita acercarse también a los creadores (Castro, Palabras).

Esta frase expresa la preocupación fundamental del artista: la contradicción entre las praxis y los habitus del artista y del político. El intento de aquietar las aguas resulta vano en tanto poco después se enuncia la misma cuestión en términos inequívocos:

Mas la Revolución no pide sacrificios de genios creadores. Al contrario, la Revolución dice: pongan ese espíritu creador al servicio de esta obra sin temor de que su obra salga trunca. Pero si algún día usted piensa que su obra puede salir trunca, diga: bien vale la pena que mi obra quede trunca para hacer una obra como esta que tenemos delante (Castro, Palabras).

El documento establece tres categorías de artistas. La primera de ellas la del artista revolucionario: aquél que asume la praxis política y está signado por una voluntad doblemente sacrificial, ya que está dispuesto tanto a morir por la revolución como a abortar la propia obra. Castro postula aquí un renunciamiento que no plantea conflictos para el artista revolucionario.

Y es correcto que un escritor y artista que no sienta verdaderamente como revolucionario se plantee ese problema, es decir, que un escritor y artista honesto, honesto [sic], que sea capaz de comprender toda la razón de ser y la justicia de la Revolución, se plantee este problema. Porque el revolucionario pone algo por

encima de todas las demás cuestiones, el revolucionario pone algo por encima aun de su propio espíritu creador, es decir: pone la Revolución por encima de todo lo demás (Castro, Palabras).

Los dilemas de conciencia son patrimonio exclusivo del segundo tipo de artista: aquél que, sin ser revolucionario, es lo que Castro llama “un hombre honesto” (por contraposición al tercer tipo de artista, el mercenario que sólo se rige por el lucro):

Y es precisamente para ese grupo de artistas e intelectuales para quienes la Revolución en sí constituye un hecho imprevisto, un hecho nuevo, un hecho que incluso puede afectar su ánimo profundamente. Es precisamente para ese grupo de artistas y de intelectuales que la Revolución puede constituir un problema que se le plantea (Castro, Palabras).

A estos “hombres honestos” que pueden ser ganados para la revolución, Castro les delimita el campo de acción con una frase que pasó a la historia: “Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada” (Castro: Palabras). El Estado se reserva el derecho de censura, porque “el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir” (Castro, Palabras).

La revolución asume un compromiso: educar al pueblo para que pueda apreciar plenamente todas las obras de arte, incluso aquellas que plantean los mayores desafíos intelectuales. El documento puntualiza tanto lo que ya se ha hecho al respecto como los planes a futuro, y luego formula una promesa, dignificar las condiciones de vida del artista:

Aquí se habló de pintores que se tomaban un café con leche, que estaban 15 días a café con leche. Calculen qué condiciones tan distintas. Y entonces nos dirán si el espíritu creador encontrará o no encontrará las mejores condiciones para desarrollarse: instrucción, vivienda, alimentación, cultura general, porque irán allí [a las

nuevas academias artísticas] desde los ocho años y recibirán junto con la preparación artística una cultura general (Castro, Palabras).

El documento alude aquí a un tema particularmente urticante. Al recurrir al tópico del artista hambriento, Castro marca un fenómeno incómodo para muchos agentes del campo intelectual: su posición de clase, que los homologa a los sectores populares. Este señalamiento será retomado más tarde por algunos intelectuales que reflexionarán a lo largo de esta década sobre la posibilidad de una alianza de clases.

Finalmente, se sugiere a la misma Revolución Cubana como tema primordial del trabajo artístico: en tanto la misma está destinada a dejar una marca imborrable en la historia, dar cuenta de ella le asegura al artista la trascendencia de su nombre y de su obra.

Podrán realizar magníficas obras artísticas desde el punto de vista técnico. Pero si a un hombre de la generación venidera le dicen que un escritor, que un intelectual –es decir, un hombre dentro de 100 años– de esta época vivió en la Revolución indiferente a ella y no expresó la Revolución, y no fue parte de la Revolución, será difícil que lo comprenda nadie [...] (Castro, Palabras).

Creemos que la relevancia de este documento se funda en el hecho de haber establecido los ejes fundamentales que estructuran todos los debates de la época. Los postulados de Fidel Castro son, a nuestro juicio, las tesis ante las cuales toman posición las obras de los escritores latinoamericanos del período.

Literatura y sectores populares: acerca de la lengua del otro

La demanda de llevar el arte a los sectores populares confronta a los artistas con una serie de problemas a los que el discurso de Castro está lejos de dar respuesta. Una de las cuestiones más rele-

vantes es la relacionada con las convenciones del discurso letrado, que resultan ajenas a los sectores populares. La legitimidad de la palabra letrada está cuestionada, en tanto resulta incapaz de establecer una comunicación con aquellos que la revolución postula como los nuevos destinatarios de su discurso. Los artistas se enfrentan aquí a una pregunta fundamental: ¿en qué lengua es posible entablar un diálogo con ese otro que es, a la vez, un otro cultural y un otro de clase?

En el caso argentino, la situación se complejiza por el impacto que tuvieron las migraciones internas del período peronista en las representaciones acerca del ser nacional. Las teorías hegemónicas fueron contrastadas con una evidencia que falsaba muchos de sus presupuestos. En palabras de Eduardo Romano:

Los migrantes internos con rasgos indígenas (negación del supuesto país blanco europeo) y un tipo de saber que no dependía de la letra, de lo escrito ni del libro, impusieron su presencia en las grandes ciudades del Litoral, modificando definitivamente nuestra convivencia y sus pautas. Además, ese Otro resultaba irreductible a los métodos políticos propios de la mentalidad pequeño-burguesa portuaria (Romano, 1986: 21).

La consecuencia de este fenómeno es, según Romano, la emergencia de ese Otro en la cuentística argentina a partir de los años 60. La pregunta es ahora cómo se hace presente ese Otro en el discurso letrado.

Creemos que una de las manifestaciones más importantes de este fenómeno es la incorporación de la palabra popular. Algunos escritores comienzan a percibir que ese Otro es irreductible tanto al modo de entender la política de la mentalidad pequeño-burguesa agroportuaria como a las convenciones de su discurso literario. Advierten, asimismo, algo que agudamente señala Mijaíl Bajtín: “El universo ideológico ajeno no puede ser representado adecuadamente sin darle la posibilidad de sonar por sí mismo, sin revelarle

su propia palabra” (Bajtín, 1989: 152). De todos los procedimientos que incorporan la palabra ajena en el relato, uno nos parece particularmente relevante: el *skaz*, una técnica de composición que consiste en introducir en el texto la voz de un narrador oral perteneciente a los sectores populares. El concepto de *skaz* fue tema de un largo debate en los estudios literarios rusos¹. Nuestro trabajo retoma la formulación de Bajtín, que lo define en los siguientes términos:

Los narradores [...] se introducen siempre como puntos de vista ideológico-verbales, específicos y limitados, pero productivos en su misma especificidad y limitación, como horizontes especiales, opuestos a las perspectivas literarias y a los puntos de vista en cuyo trasfondo se perciben. El discurso de tales narradores es siempre un discurso ajeno (en relación con la palabra directa, real o posible del autor, en un discurso ajeno (en relación con la variante del lenguaje literario al que se opone el lenguaje del narrador) (Bajtín, 1989: 131).

Una de las razones fundamentales de la relevancia de esta categoría de análisis es, a nuestro juicio, el hecho de que sea propia de épocas en que está en crisis la legitimidad de la palabra letrada. En un contexto sociopolítico que pone en cuestión el discurso letrado, recurrir a la palabra de los otros no es sólo un procedimiento de reformulación del lenguaje, sino también una estrategia de legitimación. En su primera versión de *Problemas de la poética de Dostoievsky* Bajtín formula una hipótesis que luego suprime: “El actual interés de la literatura en el abordaje del *skaz* se explica, en nuestra opinión, por el interés en la palabra ajena. La palabra directa, autoral, reconoce una crisis que tiene razones sociales” (Marcialis, 2014: 83, traducción propia).

En la edición de 1975 encontramos un párrafo que nuevamente relaciona la crisis de autoridad de la palabra del autor con el recurso a la palabra ajena:

1 Para un relevamiento de la discusión, véase Wolf Schmid (2010).

No en cualquier época es posible una palabra directa del autor, no toda época tiene un estilo, puesto que el estilo presupone la existencia de puntos de vista y valoraciones autoritarias e ideológicamente establecidas. Cuando no existe una forma adecuada para una expresión inmediata de las ideas del autor, es necesario echar mano de la retracción de estas ideas en la palabra ajena (Bajtín, 1975: 280).

Los escritores latinoamericanos de izquierda se encontraban en crisis debido a la polémica que la Revolución Cubana entablaba con los criterios de valor del campo literario que los había forjado. Esta imposibilidad de definirse por uno en contra del otro tuvo como consecuencia la crisis de la palabra autoral que abrió el camino para la aparición de la palabra ajena en la propia obra.

Dos son los interrogantes fundamentales de nuestro análisis. El primero de ellos es la relación de autoridad que se establece en cada caso entre la palabra popular y la palabra letrada. El segundo es qué tipo de representaciones acerca de lo popular construye el uso que el autor hace de la palabra de los otros.

Rodolfo Walsh: las contradicciones de la revolución en carne propia

Rodolfo Walsh participó del momento fundacional de la Revolución Cubana: en 1959 se incorporó como periodista a la agencia de noticias Prensa Latina, donde trabajó como jefe del Departamento de Servicios Especiales hasta mediados de 1961. Sus comentarios posteriores acerca de esta experiencia fueron muy escasos. El que aparece en su autobiografía nos parece particularmente significativo:

Me fui a Cuba, asistí al nacimiento de un orden nuevo, contradictorio, a veces épico, a veces fastidioso. Volví, completé un nuevo

silencio de seis años. En 1964 decidí que en todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía (Walsh, 1996: 12-13).

Walsh enlaza aquí tres significantes que nos parecen dignos de análisis: fastidio, silencio y opción posterior por la escritura. Los enuncia en un orden tan llanamente consecutivo que no podemos evitar la sospecha acerca de un cierto grado de causalidad.

Pocos años después de escribir estas líneas, Walsh retomó sus relaciones con la Revolución Cubana, al punto de tomar partido públicamente en su favor en el caso Padilla. El fastidio que confesaba en 1965 era ya un incidente del pasado. Hubo que esperar varias décadas para saber a qué se refería Walsh cuando hablaba de él. Stella Blanchard, su compañera de aquél entonces, hizo extensas referencias al respecto:

Rodolfo estaba contento pero arrastraba las mañas pequeño-burguesas. Si, por ejemplo, Masetti le decía ¡No, esto todavía no lo podés publicar porque...!, Rodolfo se ponía como loco. Resignar algo en homenaje a las ideas rectoras le reventaba (Arrosagaray, 2004: 120).

Allá era un engranaje más, de una maquinaria que no estaba preparada para recibir a un gran periodista. Allá era una piecita. [...] Yo sospecho que una de las razones por las que decidió volverse fue justamente esa, la jerarquización (Arrosagaray, 2004: 122).

Rafael Pérez Pereyra, compañero de Walsh en la redacción de Prensa Latina, menciona algo que también nos parece relevante: “Dentro de la agencia [Walsh] no parecía un reportero sino un hombre que se ocupaba de la cosa intelectual [...] era uno de los pocos que andaba con libros” (Arrosagaray, 2004: 131). Gabriel Molina Franchossi, otro miembro de esta redacción, también reconocía la estatura intelectual de Walsh: “Cuando uno luego hablaba

con él se daba cuenta de su tremenda cultura” (Arrosagaray, 2004: 105).

José Gómez Bodes, que trabajó durante décadas en Prensa Latina, hace un balance acerca de los primeros tiempos de la agencia que nos parece digno de atención: “El espectro político es muy amplio en Cuba. El 59 y el 60 permitían una especie de bien pasar a este tipo de periodistas sin rumbo político fijo, ni deseo de asumir una militancia política” (Arrosagaray, 2004: 109). El periodista enuncia aquí la posición del partido y la acusación es apenas velada: estamos ante advenedizos ideológicos en busca de réditos particulares. Contrariamente a lo que expresa Gómez Bodes, creemos que el carácter épico del que hablaba Walsh no podía dejar de impactar en la conciencia de aquellos profesionales que habían optado por incorporarse a la agencia. La extraordinaria potencia retórica de los discursos de Fidel Castro, sumada al carácter heroico de las campañas de aquellos años, los enfrentaba a una pregunta incómoda acerca de su propia palabra y sus propios interlocutores. Creemos que el silencio al que alude Walsh es en parte una consecuencia de este fenómeno, y que algunos de sus cuentos posteriores pueden leerse como un debate con postulados centrales de la Revolución Cubana. En estos cuentos centraremos nuestro análisis.

El pueblo como multitud: de la gesta a la comparsa

Uno de los axiomas fundamentales de la revolución es el concepto de pueblo como multitud movilizada en pos de una praxis social redentora. En palabras de Fidel Castro:

Por muy alto y elevado concepto que todos tenemos de nuestro pueblo, para nosotros todos los pueblos de cualquier rincón del mundo son, antes que nada, pueblo; y pueblo quiere decir energía, pueblo quiere decir valor, pueblo quiere decir espíritu de lucha,

pueblo quiere decir inteligencia, pueblo quiere decir historia (Castro: Territorio).

Los personajes populares urbanos que protagonizan los cuentos de Walsh se caracterizan por carecer de todas estas virtudes. Estamos frente a un provocador (“Corso”), un asesino (“Imaginaria”) y un frustrado inventor de una máquina homicida (“La máquina del bien y del mal”). La conducta antisocial, predatoria, es su primera característica común.

De los tres cuentos que hemos mencionado, “Corso” es aquel cuya trama simbólica presenta mayor densidad. El significante del carnaval estaba investido, en la política argentina, de sentidos muy precisos: fue uno de los principales anatemas con el que la izquierda tradicional conceptualizó a las masas que se movilizaron el 17 de octubre. Así resume Daniel James lo dicho por la prensa socialista y comunista sobre estos manifestantes:

Los comunistas hicieron referencia a “los clanes con aspectos de murga” conducidos por elementos del “hampa”, cuya expresión típica era la figura del “compadrito”. La Vanguardia, órgano oficial del Partido Socialista, señaló que esos no podían ser auténticos obreros [...]. Según este periódico, era inconcebible que esa clase obrera diera el espectáculo de ‘una horda, de una mascarada, de una balumba, que a veces degeneraba en murga’. Y terminaba preguntándose: “¿Qué obrero argentino actúa en una manifestación en demanda de sus derechos como lo haría en un desfile de carnaval?” (James, 1987: 455).

La metáfora del carnaval señala el carácter subversivo de este hito de la política argentina. El comportamiento de la multitud durante las jornadas del 17 y el 18 de octubre transgredió todas las normas de conducta de las protestas obreras. Lejos de la seriedad y el decoro que la izquierda tradicional exigía a sus militantes, las movilizaciones se caracterizaron por un clima festivo que fue

muy comentado por las crónicas de la época. El diario *La Capital* describió de este modo la manifestación:

Vióse a hombres vestidos de gauchos y a mujeres de paisanas [...] muchachos que transformaron las avenidas y plazas en pistas de patinaje, y hombres y mujeres vestidos estrafalariamente, portando retratos de Perón, con flores y escarapelas prendidas en sus ropas, y afiches y carteles. Hombres a caballo y jóvenes en bicicleta, ostentando vestimentas chillonas, cantaban estribillos y prorrumpián en gritos (James, 1987: 454).

La burla y el ridículo fueron dos de las características más sobresalientes de estas jornadas. James entiende ambos fenómenos como los modos que asumió una “iconoclasia laica” que atentó contra los símbolos de la autoridad y el prestigio social a fin de impugnar la ideología de las instituciones que estos símbolos representaban. La sátira era un síntoma de su incapacidad para interpelar al nuevo sujeto social en ciernes: la clase obrera peronista. La afrenta caló hondo en el pensamiento burgués, que acusó el golpe a las normas del respeto social impuestas por su propia clase. Algunas anécdotas permiten imaginar dicho impacto. La columna central de Rosario era encabezada por un burro que portaba una leyenda que ofendía a los profesores universitarios y a un periódico vespertino. En La Plata, un grupo de jóvenes exigió a una funeraria la entrega de un ataúd, que usaron para desfilan por un barrio elegante de la ciudad. Las descripciones de bailes y cantos burlescos de diverso tipo abundan en todas las crónicas.

El tinte político de “Corso” es muy claro: el desfile de carnaval narrado por Walsh está construido como un espectáculo para el intendente, que lo contempla desde el palco. La fiesta popular queda así tutelada por la mirada del poder. Los miembros de las comparsas desfilan para el intendente de un modo análogo al de las masas del 17 de octubre: como una murga.

El cuento narra un episodio muy sencillo: dos amigos concurren a un corso barrial. Allí, uno de ellos hostiga sexualmente a las bailarinas y luego provoca que un hombre disfrazado de hindú se atragante cuando está lanzando fuego por la boca. Ambos amigos huyen del lugar y sus agresiones quedan impunes. El tono del narrador se caracteriza por la jactancia: el daño causado le produce el mismo regocijo que la falta de castigo: “nos meamos de la risa, viejo, no sabés qué plato” (Walsh, 2014: 356). El machismo, la homofobia y el racismo están muy presentes en su discurso y conforman una enunciación que se caracteriza por la injuria. Los vendedores son “atorrantes”, el conductor de la carroza con el que discuten es “un jetón” y las mujeres que desfilan en las comparsas “con tal de andar en bolas hacen cualquier cosa” (Walsh, 2014: 356). Si a esto sumamos las agresiones que ya hemos narrado, el resultado es la violencia gratuita generalizada. Estamos, en resumen, ante dos provocadores. Este no es un dato menor, en tanto el discurso burgués acusa con particular insistencia a los sectores populares de ser precisamente esto, provocadores. Las clases dominantes acusan aquí el impacto de la visibilización política de un sujeto social negado por el pensamiento burgués. La puesta en jaque de las jerarquías sociales y las normas de respetabilidad (entendidas como la asunción simbólica de la desigualdad) constituyó una verdadera afrenta a sus privilegios de clase. En palabras de Ezequiel Adamovsky: “La plebe las puso en cuestión una por una, haciendo de cada desafío un gesto político” (Adamovsky, 2009: 267). El espacio público adquiriría una nueva conflictividad que resultaba particularmente urticante para las clases dominantes, que empiezan a producir nuevas narrativas del desprecio.

Resulta interesante detenerse en el caso de Ezequiel Martínez Estrada. Un signo de lo encendida que era su indignación es el hecho de que introduzca en la segunda edición de su libro *La cabeza de Goliat* un nuevo capítulo destinado a denostar la recreación dominical de los pobres. Allí dice cosas como éstas:

Cantan, recitan, dicen chistes y observan el efecto que sus impertinencias causan en los demás. Algunos llegan en camiseta, o en saco de pijama, o con camisas arremangadas hasta el codo y, otros más tórridos, con los pantalones subidos hasta la rodilla. [...] Ahora han recobrado su libertad, proclaman su bajeza, se empeñan en demostrar que son efectivamente seres inferiores con los cuales no podría constituirse ni un presidio. [...] No están cansados porque no han terminado de expectorar y expulsar sus enconos (Martínez Estrada, 1947: 288-289).

Los personajes de “Corso” se comportan tal como describe Martínez Estrada: observan el efecto que su insolencia causa en los demás. A fin de analizar el uso de la oralidad popular en este relato, conviene recordar lo que Bajtín puntualiza acerca del *skaz*:

Nos parece que, en la mayoría de los casos, el relato oral se introduce precisamente para representar una voz ajena, socialmente determinada, *que aporta una serie de puntos de vista y valoraciones que el autor está buscando* [cursivas propias] (Bajtín, 1986: 279-280).

El *skaz*, tal como este teórico lo plantea, introduce una alteridad que es tanto verbal como ideológica. Surge ahora una pregunta insoslayable: ¿A quién pertenecen los puntos de vista que expresa la palabra ajena?

A esta altura de nuestro análisis, se advierte claramente que la palabra de este narrador popular enuncia todo un repertorio de tópicos con que el pensamiento burgués caracteriza a los sectores subalternos: el carácter bufonesco de su política, la bastardía de sus producciones culturales, la impudicia y una voluntad de agresión que no necesita ningún motivo para hacerse presente (y que en este cuento está lejos de cualquier intención iconoclasta, dado que se dirige a los pares). La narración en primera persona opera como “confesión de parte” de las faltas de las que son acusados los

sectores populares por el pensamiento burgués, y la oralidad es una herramienta clave para que la confesión resulte verosímil.

Es en este uso de la oralidad popular donde se manifiesta la filiación de “Corso” con “La fiesta del monstruo”: ambos son relatos que dan cuenta de los prejuicios burgueses acerca de las prácticas plebeyas. Son también relatos en los que las voces populares “proclaman sus bajezas”. Esta coincidencia revela, a nuestro juicio, una afinidad ideológica que no puede pasarse por alto. En el caso de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, la bajeza de los personajes llega al paroxismo: el cuento construye una oralidad bastarda llevada a un grado límite de degradación. Andrés Avellaneda describe así las operaciones con las que los escritores barbarizan el habla de los sectores populares:

La hipertrofia fundamental del código lingüístico se da en el nivel del habla popular de base, representada aquí, en un texto de aproximadamente dos mil palabras, por no menos de cien rasgos vulgares (barbarismos del tipo “cubija”, sánquiiche, “pieses”; solecismos como “un perro que yo le acariciaba”; usos lexicales incorrectos: “recolectarse” por “recogerse”, “inveterado” por “atrevido”; etcétera. A esto se agrega una treintena de lunfardismos (crosta, bufoso, bacán, merza, busarda, etcétera) y otros tantos italianismos (portar, mascalzone, senza, dopo, babo, presto, bigliete, etcétera) [...] (Avellaneda, 1983: 85-86).

Entre ambos relatos encontramos una diferencia importante: “La fiesta...” termina en crimen, en “Corso” nadie sufre daños graves. La condena moral del primero tiene por contrapartida la tolerancia del segundo, en el que la mala pasada termina en carcajadas. El cambio de la coyuntura política explica, al menos en parte, el cambio de perspectiva. El derrocamiento de Perón insufló un aliento de esperanza al pensamiento de la burguesía y la clase media argentinas, que por algunos años creyeron que el destierro del líder terminaría

por desactivar al movimiento popular. Las declaraciones de Borges en 1956 ilustran lo arraigada que estaba esta creencia:

¡Magnífico año! Claro que para mí el año 1956 empezó el 16 de septiembre de 1955. Ese día glorioso fue para nosotros el día de la recuperación de la patria, y de ahí en adelante todo lo que nos ocurra tiene que ser para bien, o por lo menos, nada podrá ser nunca peor que lo que pasamos durante la década anterior (Borges, 2000: 170).

La derrota de las grandes huelgas de fines de la década del 50 había encauzado el movimiento obrero en una estrategia negociadora que tenía a Augusto Vandor como su principal artífice. La conflictividad que los sectores populares planteaban a la burguesía en 1965 estaba lejos del desafío de 1945, y “Corso” da cuenta de ello.

La máquina del bien y del mal (o el sueño del batacazo)

Walsh ubica este cuento en un universo híbrido. El narrador ejerce un típico oficio de la clase obrera: es mecánico. El mejor amigo del narrador es un tahúr. Lo primero que advertimos aquí es la ausencia de una clara línea divisoria entre lo proletario y lo lumpen: el trabajo del narrador es inestable, dado que traslada frecuentemente su taller de un zaguán a otro “porque el cliente nunca está conforme” (Walsh, 1992: 9). Su posición de clase es ambigua, ya que trabaja por cuenta propia y de modo irregular. La situación de su amigo, en cambio, no admite matices: es un holgazán al que mantiene su madrina.

La anécdota del cuento es simple. Sanabria necesita dinero para lograr los favores de una muchacha. Se le ocurre estafar a su madrina vendiéndole una máquina capaz de hacer tanto el bien como el mal y le propone la idea a su amigo mecánico, que logra construirla. La madrina entrega los ahorros de veinticinco años a cambio del aparato, con el que mata a una vecina rival. Aunque la máquina

funciona, el invento es un fracaso porque el personaje olvida cómo la construyó y nunca podrá fabricar otra.

Walsh retoma en este cuento un tópico clásico en la obra de Arlt: el del inventor aficionado que sueña con enriquecerse gracias a un invento delirante. Los personajes de Arlt se correspondían con un tipo social característico de los años 20: los inventores de los sectores populares que encaraban proyectos cuya ambición superaba ampliamente sus medios económicos y sus conocimientos técnicos. En palabras de Beatriz Sarlo:

La relación entre los medios que poseen y los fines que persiguen los obliga a una lucha desigual, para la que están mediocremente preparados; con frecuencia no distinguen entre una idea cuya aplicación técnica es verosímil y una fabulación cuya idea nunca podrá traducirse ni siquiera en un prototipo experimental (Sarlo, 1992: 87).

La línea divisoria entre la técnica y la ciencia ficción también era difusa en algunos periódicos de la época. *Crítica* y *El Mundo* escribían sobre los progresos de estos aficionados y alentaban sus intentos. Sus redacciones recibían noticias procedentes de agencias norteamericanas y europeas que daban por hecho adelantos técnicos que estaban lejos de haberse producido en ese momento (algunos de ellos se concretarían décadas más tarde). Las páginas de estos diarios configuraban todo un campo discursivo en el que se unificaban inventos existentes, proyectos factibles, intuiciones visionarias e ideas propias de la literatura fantástica. Las páginas de *Crítica* resultan ilustrativas a fin de evaluar los criterios de científicidad de la prensa popular de la época: allí se publicaron artículos sobre la creación de hombres-mono, las comunicaciones con el planeta Marte, la ciudad flotante del futuro y “el puente que conduce al más allá”, entre otros temas. La voluntad de crear una máquina del bien y del mal resultaba plenamente coherente con este universo discursivo.

En una de sus aguafuertes, Arlt describe a los inventores que buscan sus materiales en las playas de desechos mecánicos. Traza allí un cuadro de precariedad que oscila entre la perseverancia y la desesperación:

Estos son los hombres que vemos y que son como los desterrados del paraíso de la mecánica, seres sufrientes que de poder hacerlo, se pondrían un motor debajo del brazo, lo llevarían a su casa, e instalándolo amorosamente en la cama, lo desarmarían “para perfeccionarlo” (Arlt, 2000: 78).

Resulta interesante contrastar el panorama de fracaso descrito por Arlt con los avances del automovilismo argentino durante los años 20 y la primera mitad de la década del 30. Los protagonistas de este período fueron los pilotos-mecánicos que llevaron a cabo una experimentación tecnológica de fuerte impronta artesanal, que tuvo como resultado la creación de automóviles híbridos armados con todo tipo de piezas diferentes. Así describe Eduardo Archetti su proceso de fabricación:

Se cambiaban los bloques, se retocaban los motores originales, se añadían otros caños de escape y tanques de nafta y se mejoraban los amortiguadores, los elásticos y los frenos. Para todo ello no solo se necesitaba un taller mecánico, recursos, sino, además, había que tener una gran capacidad de experimentación (Archetti, 2017: 645).

Los logros obtenidos por estos pioneros no anulaban la dimensión trágica de la que habla Arlt, ya que los pilotos solían morir durante las carreras. Más allá de cualquier intención innovadora, los conocimientos de mecánica estaban muy extendidos entre los propietarios de automóviles. Al respecto, nos parece interesante una anécdota que relata César Aira: “Cuando yo era chico, en Pringles, había dueños de autos que se jactaban, sin mentir, de haberlos desarmado “hasta la última tuerca”, y haberlos vuelto a armar. Era

una proeza bastante común [...]” (Aira, 2001: 4). Esto se debía, según Aira, al deficiente funcionamiento de los vehículos. Manejar un auto, por entonces, implicaba ser capaz de repararlo. Pero las necesidades prácticas son solo una de las razones que explican este fenómeno. Armar y desarmar toda clase de máquinas era un pasatiempo muy común para los sectores populares (al respecto, resulta revelador que una de las revistas dedicadas a estos temas se llamara *Hobby*). En palabras de Aira:

En realidad, los *bricoleurs* de pueblo o de barrio no se limitaban a los autos; lo hacían con toda clase de máquinas: relojes, radios, bombas de agua, cajas fuertes. [...] El del auto no es un ejemplo al azar, porque creo que fue la máquina de más complejidad hasta donde llegó el saber del ciudadano corriente (Aira, 2001: 4).

A partir de los años 50, el universo de la mecánica adquiere una nueva significación, ya que remite a uno los mitos que florecieron durante el peronismo. El triunfo de Juan Manuel Fangio –un humilde mecánico de Balcarce que llegó a consagrarse campeón de Fórmula 1 gracias al apoyo brindado por el gobierno peronista– dejó un recuerdo perdurable en el imaginario popular. Su gira europea de 1949 fue transmitida por Radio Belgrano y contó con una audiencia masiva y apasionada. Cuando el corredor regresó al país, fue recibido por una multitud que lo acompañó a la Casa Rosada, donde se entrevistó con Perón. En palabras de Eduardo Archetti:

La Argentina había encontrado un héroe que no solo expresaba ideales de movilidad social, igualdad de oportunidades e integración social, sino que era, además, capaz de vencer a los mejores pilotos europeos en las carreras de pista (Archetti, 2017: 654).

Sarlo señala que el frenesí inventor de los años 20 daba cuenta de un impulso modernizador inspirado en la ideología fordista. Las palabras del protagonista de “La máquina...” revelan la pervivencia

de esta ligazón: “Aire viejo que el taim es moni” (Walsh, 1992: 9). La falencia lingüística del personaje opera como un signo de dos fenómenos diferentes. En primer lugar, evidencia que adhiere a una teoría que conoce de manera imperfecta, y por eso ya se prefigura su fracaso: sus ambiciones están por encima de sus medios. El impulso modernizador vende mitos al alcance de todos². Walsh señala aquí un fenómeno insoslayable: el de los requisitos del éxito, que dejan afuera a los aficionados populares. La frase funciona, en suma, como un señalamiento de la falacia del *self made man*. El fracaso del personaje lo comprueba: logra inventar la máquina, pero no puede fabricarla en serie.

En segundo lugar, leemos en esta frase una defensa del capital cultural de los sectores letrados. Frente al narrador oral popular, el escritor/traductor hace un claro gesto de distanciamiento que marca una jerarquía del saber. El letrado aparece aquí como aquel que tiene las claves de un conocimiento que circula difusamente por toda la sociedad. Solo él puede decir “*Time is money*” con el acento correcto, porque es el que conoce las reglas de la producción en serie, el que domina el lenguaje de una modernización cultural que se plasma en bienes simbólicos anglosajones tales como el rock, la moda y la publicidad. El inglés era también el lenguaje de la renovación del periodismo: los norteamericanos consagran en los 60 el género de la *non-fiction* y revolucionan el lenguaje de la crónica. La gramática invertida de la revista *Time* era el modelo a seguir por las publicaciones más innovadoras de la época.

Walsh retoma la noción arltiana sobre el uso que los sectores populares hacen de los saberes a los que tienen acceso: éstos son instrumentos al servicio de tácticas destinadas al aprovisionamiento

2 Las publicaciones locales, influenciadas por la impronta mítica que el inventor detentaba en el imaginario anglosajón, insistían en afirmar que incluso quienes contaban con conocimientos rudimentarios podían crear inventos de avanzada. En palabras de Sarlo: “El Manual del Inventor está abiertamente comprometido con la idea de que grandes inventos modernos surgen de la iniciativa de aficionados sin mayor preparación científica, y, en muchas ocasiones, sin especialización práctica en la materia” (Sarlo, 1992: 96).

económico. Enrique propone fundar una biblioteca científica para robar y matar con métodos modernos e industriales; el flaco Sanabria estudia matemática para hacer trampa a las cartas. Hablar del uso “*non sancto*” de los saberes legitimados por la educación formal tenía repercusiones específicas en los años 60, signados por proyectos pedagógicos populares de largo aliento que se fundaban en el binomio educación-redención. En 1961 la Revolución Cubana llevó a cabo una campaña de dimensiones épicas para erradicar el analfabetismo en un año. Al momento de su lanzamiento, Walsh se encontraba en Cuba. En un discurso de junio de ese año, Fidel Castro habla de los alfabetizadores y afirma que con su labor “están escribiendo una gran página de la historia de nuestra patria, y una gran página de la historia de América” (Castro, Plenaria). En el discurso de clausura de esta campaña, Castro deja en claro que la alfabetización es solo el primer paso de la educación de los sectores populares:

¡Adelante, compañeros, hacia las nuevas metas, a cumplir las nuevas promesas, a cumplir las nuevas tareas, a hacerse maestro, a hacerse técnico, a hacerse médico, a hacerse profesores, a hacerse ingeniero, a hacerse intelectuales revolucionarios! (Castro, Territorio).

Un año más tarde, el gobierno de João Goulart lanzó una campaña de alfabetización masiva coordinada por Paulo Freire. El golpe de Estado de 1964 clausuró la experiencia. Freire fue encarcelado, y luego de su liberación se exilió en Chile para trabajar como asesor del presidente del Instituto de Desarrollo Agropecuario. Las declaraciones de Freire hablan del clima de entusiasmo y promesa:

Había un clima de euforia en las calles de Santiago. Era como si hubiese ocurrido una transformación profunda, radical, sustantiva en la sociedad. [...] Ésta era tan grande, y había en los militantes de la democracia cristiana una certeza tan arraigada de que su *revolu-*

ción estaba plantada en tierra firme, que ninguna amenaza podría siquiera rondarla (Freire, 2002: 33).

El gobierno de Illia también lanzó una campaña alfabetizadora a fines de 1964. Su objetivo era menos ambicioso: aspiraba a brindar una capacitación indispensable para cumplir con los requerimientos del aparato productivo.

En un momento en que la educación ocupa un lugar de primer orden en la agenda política latinoamericana, Walsh presenta al flaco Sanabria, un personaje ineducable en los términos que plantean todas estas campañas. El uso que el personaje hace de la matemática es un ejemplo de las tácticas populares tal como las concibe Michel de Certeau:

Pese a tener como material los vocabularios de las lenguas recibidas [...] estos “atajos” siguen siendo heterogéneos para los sistemas donde se infiltran y donde *bosquejan las astucias de intereses y deseos diferentes* [cursivas propias] (De Certeau, 2000: 41).

Sanabria es calificado de “atorrante” por su amigo mecánico. El término resulta pertinente, ya que su conducta deja en claro su holgazanería y su falta de escrúpulos. La figura de “atorrante” tenía una presencia importante en el imaginario y en el arte porteño de principios del siglo XX³. En el contexto de los años 60, estos personajes confrontan una épica revolucionaria que cree firmemente que “los pueblos se enamoran de las grandes tareas, de las grandes empresas, de las empresas difíciles” (Castro: Certificados). La máxima aspiración de Sanabria y su amigo es vivir sin trabajar, y cualquier medio es bueno para lograrlo.

3 Como ejemplos de la gravitación de esta figura en el arte de principios del siglo XX, podemos mencionar el tango *Atorrante*, de Alberto Vacarezza, el drama *Atorrante o la venganza*, de Vicente Martínez Cuitiño, y la xilografía *Atorrantes*, de Adolfo Bellocq.

En este cuento, Walsh realiza una maniobra similar a la de Borges en “La fiesta del monstruo”. Encontramos una oralidad que exagera los rasgos plebeyos del lenguaje popular y da como resultado una abigarrada trama de lunfardismos, groserías y barbarismos. A modo de ejemplo, elegimos este fragmento:

Ahí ya la vi que venía doblada pero como a fesa nadie me gana, voy y le prendo un tres caballos. Era un cachivache del tiempo de Yrigoyen y metía un bochinche padre. La verdá, era lo único que hacía porque a todo galope daba cien revoluciones por minuto y vos lo parabas con el dedo (Walsh, 1992: 9).

La oralidad del personaje también se caracteriza por el uso de símiles y metáforas que forman parte de las frases hechas del lenguaje popular y lo apartan aún más del registro de la lengua culta.

Este cuento retrata a las clases populares aludiendo a sus consumos (el anís 8 Hermanos), sus creencias (el mal de ojo) y los pasatiempos masculinos (el billar). Los tres tienen en común su escasa legitimidad. El anís provoca la peor de las borracheras, el mal de ojo es una superstición muy ligada a prácticas que el Código Penal tipifica como “ejercicio ilegal de la medicina” y el billar es un juego asociado a las apuestas al margen de la ley.

Al igual que en “Corso”, este cuento retoma el tópico de la impudicia sexual de los sectores populares. Al hablar de la pasión que Sanabria siente por la Griega, su amigo dice que “andaba con la pija en un grito” (Walsh, 1992: 8). El conscripto de “Imaginaria” se expresa en términos aún más injuriosos, dado que se dirigen a su propia novia: “A esta hora seguro está culeando, muerde la almohada y pega unos gritos” (Walsh, 2014: 330). Este tratamiento cínico y descarnado de la sexualidad es otra de las aristas de la influencia arltiana.

Imaginaria: los ritos de pasaje y las tretas del débil

La temática que aborda “Imaginaria” reconoce dos precedentes en la ficción walshiana. En ambos casos, se trata de obras de teatro: *La granada* y *La batalla*. Solo la primera llegó a estrenarse en vida de su autor, cuando Osvaldo Bonet la llevó a escena en 1965. La obra contó con un público de militares que concurrían vestidos de civil. Así lo recuerda su director:

Curiosamente hubo un público con militares. Yo no lo veía mucho porque yo actuaba. Walsh me lo decía. Él los identificaba por la manera de pararse, por los cortes de pelo, por la manera de actuar (Arrosagaray, 2006: 19).

La obra trata acerca del infortunio de un soldado que logra impedir la detonación de una granada defectuosa presionando el mecanismo con su propio dedo. El artefacto no puede ser separado de su cuerpo porque el riesgo de explosión es demasiado grande. Este hombre-granada se vuelve rápidamente sospechoso de ser un agente de la facción enemiga y es llevado a juicio, donde se lo acusa de traición, espionaje, sabotaje, acción psicológica y connivencia con el enemigo. Su acusador llega a afirmar que es un impostor que está aterrorizando a todo el cuartel con una granada falsa. Su defensor lo califica de “infeliz” y compara su cerebro con el de un gorrión. Harto de agravios y amenazas de todo tipo, el soldado arroja finalmente la granada. Su acusador –el capitán Aldao– muere como resultado de la explosión. Para conmemorar su heroísmo, se le erige una estatua.

La pieza remite directamente al enfrentamiento entre dos facciones de las fuerzas armadas (azules y colorados) que en la obra se nombran como “los amarillos y los verdes”. El conflicto histórico real, que alcanzó su punto máximo en las maniobras bélicas de 1963, se radicaliza en la obra al punto de llegar a una guerra civil. El tono en que se narra el enfrentamiento es marcadamente satírico, y

tiene como blanco tanto la ideología militar de aquel entonces como las prácticas que definen a la institución.

Encontramos en esta obra una crítica explícita a la doctrina de la seguridad nacional y a su obsesión con el “enemigo interno” y la infiltración comunista en América Latina. El Capitán Aldao acusa reiteradamente al soldado de ser un agente de las potencias extranjeras. El joven responde, indignado, que él ni siquiera ha estado en Uruguay. Aldao tampoco ahorra críticas a la estrategia de sus superiores: “Idea muy original, aunque bastante inspirada en una doctrina militar que no es la nuestra, occidental y cristiana. Porque esto no es Indochina ni Argelia, ni es el Vietnam, como parecen creer esos intelectuales” (Walsh, 2012: 45). El incidente con la granada suiza le da la razón al capitán, ya que el artefacto solo sirve para agravar el conflicto.

La obra tematiza asimismo el nuevo modo en que la doctrina militar concibe al enfrentamiento armado. Fuselli –el técnico en explosivos– lo describe en estos términos:

La guerra ha cambiado ahora. El enemigo se ha vuelto invisible, usted llega a preguntarse si existe. [...] Usted puede guerrear la vida entera sin descubrir jamás al enemigo enmascarado, que es ese árbol florecido, aquella piedra, aquella nube donde usted juega a descubrir un animal o la cara de su madre. [...]. Nada de banderas, de tambores, de penachos ni uniformes rojos (Walsh, 2012: 27).

Una lectura de los documentos militares de la época revela hasta qué punto Walsh estaba familiarizado con la doctrina de la seguridad nacional. A modo de ejemplo, elegimos las declaraciones del Teniente General Tomás Sánchez de Bustamante:

Esta guerra, en la que el mundo ya se encuentra empeñado, frecuentemente no presenta frentes ni operaciones formales; no comienza en las fronteras ni se inicia con declaración alguna, tampoco aparece fatalmente con fisonomía comunista definida, sino como una cosa

de “lobos con pieles de corderos”. Como las enfermedades degenerativas, exige un “diagnóstico precoz” y una intervención quirúrgica apartada de las técnicas militares tradicionales” (Sánchez de Bustamante, 1991: 67).

El cuento “Imaginaria” se aparta de la guerra y centra su atención en un aspecto de la institución militar que formaba parte de la biografía de la mayoría de los varones de la época: el servicio militar obligatorio, verdadero rito de pasaje de la adolescencia hacia la adultez y la ciudadanía plena. La gravitación de este rito en el imaginario masculino era muy considerable. Así lo señala Víctor Pesce:

La experiencia del servicio militar y su articulación en un relato, formaba parte hasta hace quince años atrás, del sentido común de la cultura popular. La colimba constituía una suerte de iniciación, con los atributos y avatares de un viaje [...] Y al retornar merecía ser narrado. Y al pasar el tiempo, este relato servía de “contraseña” vinculada a la identidad y el conocimiento (Pesce, 1987: 114).

“Imaginaria” es un relato del servicio militar bastante particular. Su protagonista es un conscripto al que un teniente describe como “un negro jetón” que “nació para doctor”. Las palabras del militar señalan el carácter insumiso del personaje (discute más que sus compañeros) y a la vez marcan un destino de clase: nacer para obedecer. El soldado ha sido castigado injustamente con un arresto y no podrá ver a su novia el fin de semana. Teme que ella lo deje por otro hombre, y decide vengarse del teniente (un sádico que atropelló con su bicicleta a un conscripto que dormía cuando debía estar de guardia). El protagonista oculta un cargador entre sus ropas y simula quedarse dormido durante la imaginaria. El teniente lo ve, le quita el cargador reglamentario y se aleja un par de kilómetros para acelerar con la bicicleta y atropellarlo. Cuando se acerca a toda velocidad, el conscripto le pega un tiro con el segundo cargador.

Luego dispara al aire para dar el aviso a los demás. Finalmente, arroja la prueba de su crimen a la acequia. Su táctica es exitosa: ha logrado matar al teniente cumpliendo con el reglamento.

Y ahora quien va a decir que no le di el alto, como corresponde, y que usted no contestó, y que no disparé un tiro de prevención, como dice el reglamento, y que después no maté a un desconocido sospechoso que se me abalanzaba con una bicicleta (Walsh, 2014: 333).

Esta historia es un ejemplo de lo que Michel de Certeau llama “buenas pasadas del débil en el orden construido por el fuerte” (De Certeau, 2000: 46). El conscripto realiza su venganza por medio de una manipulación del discurso del enemigo: antes de cometer su crimen, ha leído el código. La relación de este soldado con los saberes legítimos es idéntica a la de Sanabria: son el instrumento para tácticas ilegales. El mismo conscripto lo deja en claro al decirle al teniente que “yo no nací para doctor y no le voy a decir en qué rancho nací” (Walsh, 2014: 330).

La tesis de Pilar Calveiro acerca del servicio militar obligatorio resulta imprescindible para evaluar cabalmente la dimensión política de este cuento. En *Política y/o violencia*, la politóloga afirma que la conscripción cumplió un rol clave en la experiencia represiva de las FF AA que culminó en la instalación del poder desaparecedor. La tolerancia hacia la violencia implícita en este rito de pasaje daba cuenta del éxito del disciplinamiento social, ya que el relato posterior no ponía en cuestión el derecho de vida y de muerte de los conscriptos que detentaban en los hechos las fuerzas armadas:

La convalidación social del orden, la jerarquía y la disciplina corre pareja con el odio hacia lo militar. Sin embargo, las anécdotas de cualquier reunión en donde los hombres que hicieron la conscripción obligatoria recuerdan las épocas de la ‘colimba’, en última instancia se aprueban con una risa cómplice, acompañada de alguna

expresión (¡qué bárbaros!), pero no de protesta, no de indignación (Calveiro, 2008: 60).

La rebeldía del soldado funciona aquí como un señalamiento de la debilidad de la sociedad civil ante el poder militar.

Leemos en este cuento un reconocimiento de la potencialidad política de la picardía de los sectores populares. Como periodista, Walsh no podía dejar de tener presente que, según Bertolt Brecht, una de las cinco dificultades para decir la verdad es difundirla con astucia. Una revisión de las estrategias comunicativas de la Resistencia Peronista deja en claro que los sectores populares supieron valerse muy bien de ella (Arrosagaray, 1996).

Palabras finales

El universo popular urbano que retrata Walsh en sus ficciones de la década del 60 reconoce, en primer lugar, la influencia de dos referentes ineludibles de la literatura argentina: Jorge Luis Borges y Roberto Arlt. El universo lumpen narrado por ambos adquiere nuevas significaciones en los años 60, caracterizados por lo que Oscar Terán llamó: “la construcción de lo popular como sector salvacionista” (Terán, 1991: 111). En este sentido, la reactualización de los temas y motivos llevada a cabo por Walsh no puede dejar de leerse como un debate con una de las palabras más autorizadas de la época. El *skaz* asume aquí un carácter eminentemente táctico. Walsh responde al cuestionamiento de la lengua letrada con la parodia de la lengua popular que la Revolución Cubana instala como instancia legitimante.

El uso que el autor hace de la palabra ajena es inescindible de la posición que toma acerca de aquellos que la enuncian. El énfasis sobre los aspectos plebeyos de su lengua termina configurando una oralidad grotesca, en la que la palabra ajena solo importa en tanto reveladora de la bastardía cultural y las faltas morales de esos

sujetos. A esto se suma el hecho de que todas las circunstancias de enunciación se relacionan con algún tipo de violencia. Bajtín señala, a propósito de la parodia, que la palabra “llega a ser arena de lucha entre dos voces” (Bajtín, 2005: 282). Los cuentos que hemos analizado ilustran lo encarnizado que puede llegar a ser este enfrentamiento.

Es interesante comparar el modo en que los cuentos de Walsh retratan a los sectores populares urbanos y a los sectores populares campesinos. Los protagonistas de “Cartas” y “Fotos” son víctimas de injusticias por parte de los terratenientes del pueblo y terminan muertos o encarcelados. Las circunstancias de su desgracia se narran con un tono que está muy lejos de la sorna: los juzgados son aquí los sectores dominantes. La contrastación de los relatos de la urbe con los relatos del campo argentino revela que la ficción walshiana de los años 60 tematiza la lucha de clases cuando ésta se libra al margen del peronismo. Su narrativa construye así un pueblo “bueno” y un pueblo “malo”. A la figura del atorrante, se opone la de la víctima sacrificial (encarnada tanto por Moussompes como por Mauricio). Los universos populares de Walsh se organizan en torno a la dicotomía farsa/tragedia. Lo único que los unifica es la imposibilidad de su redención.

A partir de 1968, el trabajo de Walsh como director del *Semanario CGT* lo confronta con otras facetas de la palabra obrera. De lo que se trata, ahora, es de construir un puente entre ambas lenguas. La palabra ajena cambia de signo, y Walsh comienza a recorrer la central sindical con un grabador. El *skaz*, como estrategia estilística, puede ser tanto un procedimiento narrativo al servicio del racismo de clase como una estrategia de legitimación del letrado ante los sectores populares. La variable fundamental que define la opción entre ambas es la posición que tome el escritor en la lucha de clases.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel (2009). *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta.
- Aira, César (agosto 2001). La utilidad del arte. *ramona*, (15), 4-5. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/14532>.
- Archetti, Eduardo (2017). El potrero, la pista y el ring: las patrias del deporte argentino. En Bengoa, J. (Ed.), *Eduardo Archetti. Antología esencial* (611-672). Recuperado de https://www.clacso.org.ar/antologias/detalle.php?id_libro=1256.
- Arlt, Roberto (2000 [1931]). El paraíso de los inventores. *Aguafuertes porteñas. Buenos Aires: vida cotidiana* (74-78). Buenos Aires: Losada.
- Arrosagaray, Enrique (1996). La Resistencia y el general Valle. Buenos Aires: Enrique Arrosagaray.
- Arrosagaray, Enrique (2004). *Rodolfo Walsh en Cuba. Prensa Latina, militancia y criptografía*. Buenos Aires: Catálogos.
- Arrosagaray, Enrique (2006). *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero*. Buenos Aires: Catálogos.
- Avellaneda, Andrés (1983). *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bajtín, Mijail (1989 [1975]). "La palabra en la novela". En Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación. Madrid: Taurus.
- Bajtín, Mijail (2005 [1986]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo (1987 [1947]) La fiesta del monstruo. En *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (101-121). Madrid: Siruela.
- Borges, Jorge Luis (2000 [1956]). ¿Cómo ve Usted el año 1956? En *Borges en El Hogar, 1935-1958* (170-173). Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Bottarini, Roberto (2013). *La Campaña de alfabetización de adultos en el gobierno de Illia (1963-1966)*. Historia de la Educación. Anuario, 13(12). Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/anuario/article/view/2488/2340>.
- Calveiro, Pilar (2008). *Política y/o violencia*. Buenos Aires: Verticales de Bolsillo.
- Castro Ruz, Fidel (1961). Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el acto de entrega de certificados a 4.000 alfabetizados, celebrado en la Ciudad deportiva el 18 de junio de 1961. La Habana, Cuba: Departamento de

- Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f180661e.html>.
- Castro Ruz, Fidel (1961). Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el Resumen de la Plenaria obrera de Alfabetización, efectuada en el Teatro “Chaplin”, el 16 de agosto de 1961. La Habana, Cuba: Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f160861e.html>.
- Castro Ruz, Fidel (1961). Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en la concentración celebrada en la Plaza de la Revolución “José Martí”, para proclamar a Cuba Territorio Libre de Analfabetismo, el 22 de diciembre de 1961. La Habana, Cuba: Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f221261e.html>.
- Castro Ruz, Fidel (1961). *Palabras a los intelectuales*. La Habana, Cuba: Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>.
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y De Estudios Superiores de Occidente.
- Fauré Polloni, Daniel (2017). Entre Roger Vekemans y Paulo Freire: las campañas de alfabetización de adultos en el gobierno de Eduardo Frei (Chile, 1964-1970). *Revista Kavilando*, 9(1), 51-72. Recuperado de <http://www.kavilando.org/revista/index.php/kavilando/article/view/195>.
- Freire, Paulo (2002). *Pedagogía de la esperanza. Un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- Instituto Cubano de Arte y e Industria Cinematográficos (2003 [1961]). Acuerdo del ICAIC sobre la prohibición del film P.M. En Luis, W. *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum.
- James, Daniel (octubre-diciembre 1987). 17 y 18 de octubre de 1945: la protesta de masas y la clase obrera argentina. *Desarrollo Económico*, 27(107), 445-461.
- Marcialis, Nicoletta (2014) M.M. Bachtin e il problema dello skaz. *Studi Slavistici*, 11(1), 81-98. https://doi.org/10.13128/Studi_Slavis-15344.

- Martínez Estrada, Ezequiel (1947) *La cabeza de Goliat*. Segunda edición corregida y aumentada. Buenos Aires: Emecé.
- Pesce, Víctor (agosto 1987). La colimba, la democracia y el convidado de piedra. *Unidos*, (15), 111-120.
- Romano, Eduardo (1986). Introducción. En *El cuento argentino (Vol. I). 1955-1970* (9-52). Buenos Aires: Eudeba.
- Sánchez de Bustamante, Tomás (1991 [1960]). La guerra revolucionaria. En García, A. *La Doctrina de la Seguridad Nacional /I(1958-1983)* (67-68). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Sarlo, Beatriz (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schmid, Wolf. “Ornamental prose and skaz” (2010). *Narratology. An Introduction* (122-137). Nueva York, De Gruyter.
- Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur.
- Walsh, Rodolfo (1987). *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1992). *La máquina del bien y del mal*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar.
- Walsh, Rodolfo (1996). *Ese hombre y otros papeles personales*. (D. Link, Ed.). Buenos Aires: Seix Barral.
- Walsh, Rodolfo (2014 [1965]). Corso. En *Cuentos completos* (335-336). (R. Piglia, Ed.) Buenos Aires: De la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2014 [1965]). Imaginaria. En *Cuentos completos*, pp. 329-333. (Ricardo Piglia, Ed.) Buenos Aires: De la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2012 [1965]). *La granada/La batalla*. Buenos Aires: De la Flor.

LA CONSTRUCCIÓN DEL MILITANTE IDEAL EN *¿QUIÉN MATÓ A ROSENDO?*

DARÍO DAWYD

Hacia mediados del siglo XX Domingo Blajaquis era un obrero de una curtiembre. Militante comunista primero, peronista después, se lo conoció por diferentes apodos: “el químico” aludía a su oficio con el cuero y a las bombas que preparaba durante la resistencia; otros apodos apuntaban a sus marcas personales: “el griego”, “Mingo”, “el viejo”. En 1969 Rodolfo Walsh lo convirtió en “símbolo” y lo elevó a “mitológico Blajaquis”.

Blajaquis nació en Lanús, el 19 de junio de 1919. Comenzó su militancia en el Partido Comunista, del que se fue alejando a medida que crecía el compromiso del PC con la Unión Democrática, y el suyo con la causa del pueblo. Cuando derrocaron a Perón con el golpe de Estado de 1955 contaba 36 años. En ese contexto colaboró con sus bombas en las acciones de la resistencia peronista, y en la trastienda del levantamiento de Valle de junio de 1956. Detenido por el gobierno militar, pasó sin proceso judicial por varias prisiones, hasta recalar en Esquel, durante un año y medio. Ya liberado, volvió al sur del Gran Buenos Aires y comenzó a militar en agrupaciones peronistas de Gerli; colaboró en la organización de la juventud de la zona, propagando las posiciones de los sectores combativos del peronismo. Por ese camino se vinculó con la agrupación Acción Revolucionaria Peronista, de John William Cooke, y lideró el “Grupo Avellaneda” de la misma; en mayo de 1966, cuando parte de su agrupación se hallaba reunida en una pizzería de la ciudad,

murió en un enfrentamiento con otro sector del peronismo, el liderado por Augusto Vandor.

En el tiroteo también murieron Juan Zalazar, del grupo de Blajaquis, y Rosendo García, del grupo de Vandor. Cuando ocurrió el incidente, Rodolfo Walsh estaba radicado en el Tigre, dedicado a su obra literaria. Allí había llegado después de un recorrido conocido, que igual vale la pena repasar: Walsh había nacido el 9 de enero de 1927, en Choele Choel, territorio nacional del Río Negro. Ya adulto, y mudado a Buenos Aires, militó en agrupaciones políticas nacionalistas y pasó por diversos empleos: trabajó como corrector de pruebas de una editorial, fue antólogo de cuentos policiales, escritor y periodista. Con estos oficios emprendió la investigación de los fusilamientos de José León Suárez, producidos en torno del levantamiento de Valle de 1956; esa investigación, que dio lugar al libro *Operación Masacre*, tuvo un impacto directo en Walsh. En 1959 se trasladó a la revolucionaria Cuba, donde participó en la fundación de la agencia de noticias *Prensa Latina*, y fue parte de la misma hasta que en 1961 volvió a la Argentina, se alejó del periodismo, y de la política. Desde ese año se instaló en Tigre, resuelto a volver a su proyecto literario; publicó un par de obras de teatro (*La granada* y *La batalla*) y dos celebrados volúmenes de cuentos, *Los oficios terrestres* (1965) y *Un kilo de oro* (1967). De pronto, la política, que parecía haberse alejado del interés de Walsh, volvió como una urgencia. A fines de 1967, pocas semanas después de conocida la muerte de Ernesto *Che* Guevara en Bolivia, Walsh viajó al Congreso Cultural de La Habana para participar del debate sobre el rol del intelectual; allí estuvo entre quienes afirmaron que los intelectuales debían asumir concretamente una actitud revolucionaria, incorporándose a la lucha por la liberación nacional. La oportunidad para su incorporación se dio enseguida; en marzo de 1968 fue convocado para participar de una nueva CGT, que se había formado entre sectores sindicales combativos, opositores a la dictadura del general Onganía, y opositores a los sindicatos liderados por Vandor. La nueva central combativa fue bautizada CGT de los

Argentinos; Walsh participó en la redacción de su primer *Mensaje*, y fue el director de su semanario.

Además de dirigir la publicación, Walsh publicó diferentes notas. La primera que llevó su firma apareció en el tercer número, e inició la serie titulada “¿Quién mató a Rosendo García?”. Centrando la mirada en el dirigente vandomista, Walsh se propuso investigar el incidente de 1966, la muerte de García, Zalazar y Blajaquis. Con esas notas periodísticas Walsh buscó actuar sobre el pasado, esclarecer el tiroteo, y que la justicia dejara de perseguir a los sobrevivientes del grupo Blajaquis (que para 1968 militaban en la CGT de los Argentinos). Al transformar las notas en el libro, en 1969, Walsh buscó otro efecto: dar y reforzar una imagen del vandomismo. El libro *¿Quién mató a Rosendo?* fue una herramienta entre los militantes del peronismo antivandomista, para debilitar el poder de Vandom. Para que pudiera serlo Walsh apeló a una doble estrategia; la más evidente fue una construcción que se valía de colocar al vandomismo del mismo lado del “sistema” que los fusiladores de 1956; pero también apeló a la construcción de un modelo de militancia de base.

La investigación sobre el tiroteo se convirtió en un eje sobre el cual debatir la identidad peronista de los divididos. De un lado el hegemónico vandomismo, en su apogeo entre 1965 y 1966, y hasta disputándole a Perón la conducción local de su movimiento. De otro lado el verdadero peronismo, las bases, la militancia a la que la CGT de los Argentinos aspiraba a despertar; esa militancia que en los textos de Walsh se resumió en el ejemplo del “grupo Blajaquis”.

En la investigación de Walsh uno de los ejes centrales fue el militante popular Domingo Blajaquis. Walsh lo elevó a símbolo de la resistencia. Podemos plantear al menos dos razones de esa elevación. Primero, Blajaquis era símbolo por su peronización; su trayectoria sintetizaba el desencuentro de muchos sectores de izquierda y los trabajadores, y en su pasaje al peronismo obró una síntesis entre su cultura marxista y su compromiso en la acción directa del lado de los obreros: la búsqueda de influir con sus posiciones teóricas en

la organización y las luchas de los jóvenes de Gerli. Siguiendo esta línea, en segundo lugar, Walsh, para convertirlo en símbolo, además de señalar su pasaje destacó su influencia: la crucial influencia de Blajaquis en la militancia de los jóvenes peronistas, a quienes dio charlas, formación y ejemplo; les explicó el papel de la oligarquía y el imperialismo, cómo la burocracia sindical se convierte en su aliado al transformarse “en dique de contención de las masas”, y la importancia de participar en movimientos de liberación nacional (ARP, 1966).

A lo largo de *¿Quién mató a Rosendo?* se encuentran pasajes de ambas tramas. Blajaquis fue un “auténtico héroe de su clase”, fue “incalculable la influencia que ejerció” en los jóvenes peronistas de Gerli, entre quienes “tenía esa aureola de algunos viejos comunistas que toda su vida fueron corridos por la policía y al final por el partido”; Walsh cita una frase que atribuye a “uno de los que fueron sus amigos: ‘a Mingo lo cascaron los conservadores, lo fajaron los radicales, lo expulsaron los comunistas, lo torturaron los libertadores y al final lo masacraron los que se dicen peronistas’”. Esa vida militante Walsh la resumió aún más: “Marxista convencido, los peronistas de la base lo aceptaron como suyo”; con ellos participó en la resistencia, “convencidos de que a la violencia del opresor había que oponer la violencia de los oprimidos; al terror de arriba, el terror de abajo”. Según Walsh, Blajaquis le puso su sello a todas las huelgas de Avellaneda, desde 1955 a 1966, y solo paró porque lo mataron, y lo mataron porque fue “un auténtico revolucionario” (Walsh, 1969: 7, 21, 56, 68-70, 146).

Walsh presentó a Blajaquis como lo auténtico: un “auténtico revolucionario”, un “auténtico héroe de su clase”. Una persona real, que hasta impactó en su literatura. En marzo de 1971, al mirar hacia atrás, Walsh cifró en 1968 el cambio de su proyecto literario: “mis hábitos de escritura empezaron a desvanecerse en 1967, cuando encaré la novela. Ese año solo terminé un cuento. Pero las cosas cambiaron realmente en 1968, cuando la política lo ocupó todo. Entonces empecé a ser un escritor político” (Walsh, 2007: 206). La

política lo ocupó todo. Pero de la experiencia en la CGTA también extrajo ideas para su novela futura; cuando pensó su “Teoría general de la novela” incluyó en uno de sus tres enunciados: “Recuperar la verdad del pueblo, de las masas. Trazar el avance de los héroes, desde la resignación hasta el triunfo” (Walsh, 2007: 176-177). La postergada novela, la novela teorizada, que nunca llegó, tomaba mucho de la experiencia de *¿Quién mató a Rosendo?*, en particular mucho de esos “héroes” a quienes el testimonio que debía reflejar la novela volvía a darles voz.

Y eso tenía una mecánica concreta. Al vincularse con la CGTA Walsh comenzó a registrar la voz de los dirigentes, los obreros y los militantes, con un grabador portátil (Arrosagaray, 2006). En las asambleas, reuniones y entrevistas, Walsh fue recuperando la voz de sus nuevos compañeros, adentrándose en un lenguaje, otras maneras de decir y tomar la palabra. Y el grabador no era solo una mejora técnica respecto de la nota tomada a mano en una libreta; el grabador era lo que permitía el registro fiel de las voces, prestar atención al lenguaje y las formas de hablar. Además, también permitía recuperar la voz de quienes podían ayudar a construir su relato, como cuando entrevistó a alguien que había sido cercano a Vando en la época del tiroteo. Registrar con el grabador la evidencia para construir la investigación, y recuperar con el grabador la voz de quienes cuyo testimonio permitirá “trazar el avance de los héroes”.

El “grupo Blajaquis” y el propio Domingo Blajaquis fueron el primer ejemplo de esos héroes; fueron el modelo central para la búsqueda de la CGTA de crear una nueva identidad sindical combativa. No era poco lo que ese ejemplo mostraba, de acuerdo con la reconstrucción de Walsh, como modelo ideal de militancia popular: de base, sindical y barrial, opuesta a los grandes poderes, y a quienes estaban del lado de los poderosos, aunque usaban una máscara popular. No era poco, también, lo que ofrecía de ejemplo a quienes, como Walsh, estaban en camino de pensarse a sí mismos como militantes populares: un modelo para periodistas, intelectuales, artistas, del pasaje por identidades políticas distintas (y opuestas) al pero-

nismo, para terminar acercándose a las luchas por la liberación nacional. Y todo confluyó en mayo de 1969, a tres años del tiroteo en que murieron Blajaquis, Zalazar y García, en los días en que las puebladas en diferentes ciudades anunciaban el Cordobazo a fines de mes; en esos días apareció *¿Quién mató a Rosendo?*, y en el libro el ejemplo para compartir el camino de quienes buscaban asumir una actitud revolucionaria, del lado de los sectores populares.

Bibliografía

- Acción Revolucionaria Peronista (1966). *Domingo Blajaquis*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina), Departamento de Archivos, Fondo Alicia Eguren-John William Cooke, 3.5, U.C. 17 (también disponible en <https://eltopoblindado.com/>).
- Arrosagaray, Enrique (2006). *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero*. Buenos Aires: Catálogos.
- Dawyd, Darío (2018). La memoria dominante sobre la burocracia sindical. *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh y la batalla por la construcción de identidades colectivas. *Papeles de Trabajo*. IDAES-UNSAM, 12 (2), 147-163.
- Jozami, Eduardo (2006). *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: Norma.
- Walsh, Rodolfo (1969). *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Walsh, Rodolfo (2007). *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: De la Flor.

6.

CRIMEN COMÚN Y DICTADURA MILITAR EN LA RECIENTE FICCIÓN ARGENTINA SOBRE CRÍMENES¹

GERARDO PIGNATIELLO

En dos novelas que trataban sobre crímenes publicadas durante la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983), *Luna caliente* (1983) de Mempo Giardinelli y *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer, sucedía un hecho particular. En el marco de una sociedad controlada y asfixiada por las metodologías represivas de la dictadura y cuyos principales crímenes eran el secuestro, la tortura y la desaparición de personas por parte de las Fuerzas Armadas y de Seguridad del Estado, en estas dos novelas ocurrían crímenes que podríamos denominar “comunes” o “privados” por contraposición al “delito político”. Dentro de estos últimos están tanto los que cometía el Estado terrorista como aquellos que el gobierno de facto rotulaba como “crímenes políticos” refiriéndose no sólo al accionar armado de grupos guerrilleros, sino también a cualquier forma de militancia política, sobre todo peronista y de partidos de izquierda.²

1 Agradezco a Román Setton y Ana Ros que en conversaciones y lecturas previas me ayudaron a pensar los temas aquí tratados.

2 El decreto N° 6 del 24/3/1976 (publicado el lunes 29 de marzo en el Boletín Oficial) suspende las actividades de todos los partidos políticos a nivel nacional, provincial y municipal. Mientras que el decreto Ley 21.269 del viernes 26 de marzo de 1976 prohíbe las actividades de los partidos políticos de izquierda (Partido Comunista, Partido Obrero, Partido Socialista de los Trabajadores, entre otros).

Los crímenes comunes en esas novelas eran una serie de asesinatos de caballos en *Nadie nada nunca* y una violación y asesinato en *Luna caliente*. Sin embargo, el crimen político no estaba por entero ausente. Es decir, en estas novelas, representantes de la policía o el Ejército expresaban que el “crimen político” era su principal objetivo; sin embargo, también debían ocuparse del “delito común” no vinculado a su objetivo principal. Por lo tanto, esto provocaba una novedad estructural para el policial: una bifurcación de la trama. En *Nadie nada nunca*, la resolución de los “delitos comunes” –una matanza de caballos– conlleva el mismo tratamiento –tortura y falsas acusaciones– por parte de las fuerzas represivas del Estado que para los catalogados como “delitos políticos”. El género representa los métodos policiales al precio de la imposibilidad de la resolución del enigma. El tormento elimina la pesquisa de la narración, pero también, en cierta forma, la sustituye.³ En *Luna caliente*, ambos delitos se unen bajo la figura del “colaborador”. El culpable y el delito desaparecen si se transforman en agentes de otro delito ejecutado por el Estado, cuyo castigo queda suspendido mientras esté suspendida la aplicación de la ley que lo condena.⁴

Ya durante la democracia, la ficción policial o más ampliamente los géneros que representan crímenes⁵ que narraban el período dictatorial se ocupaban por lo general de los crímenes de lesa humanidad de la dictadura. Observamos esto desde cuentos como “Infierno grande” (1989) de Guillermo Martínez, pasando

3 Ernst Bloch señalaba que hasta mediados del siglo XVIII la confesión del crimen, generalmente extraída mediante la tortura, era considerada la *regina probationis*. Recién a partir de esta época es que aparecen los juicios basados en evidencia como la forma consensuada de impartir justicia (1988: 246). La policía y los detectives son los encargados de buscar esa evidencia.

4 Para un análisis más exhaustivo de estas novelas, ver Pignatiello (2014).

5 Uso el término en un sentido amplio dado que en español también puede hacer referencia a un conjunto de ficciones sobre crímenes. En inglés suele haber mayor distinción dentro de ese conjunto: *detective fiction*, *crime fiction*, *true crime*, *police procedural*, *thriller*, *mystery fiction*, etc. Los casos que voy a analizar incluyen el cruce con otros géneros como la *biopic* y el *true crime* también.

por la novela *Las islas* (1998) de Carlos Gamerro, hasta películas como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1984) y *Crónica de una fuga* (Israel Adrián Caetano, 2006), entre muchas otras obras. La necesidad social de indagación sobre los crímenes de lesa humanidad, como el éxito editorial y cinematográfico de algunas de estas obras va construyendo una legitimación en torno a la conexión entre estos géneros relacionados con la representación de crímenes y derechos humanos.

Sin embargo, a partir de la segunda década del siglo XXI, se observa que, más en el cine que en la literatura, la ficción sobre crímenes no sólo no abandona la dictadura como tema, sino que incluso amplía hacia otros momentos dictatoriales, como la dictadura de Alejandro Agustín Lanusse.⁶ Principalmente surge un nuevo tópico que es el crimen común durante períodos de dictadura. Al mismo tiempo, los crímenes de lesa humanidad o los crímenes de Estado, muy presentes en las ficciones anteriores, desaparecen o pasan a un segundo plano. Si la novela y el cine negros de la dictadura, en muchos casos, no hablaban de esos crímenes estatales por razones obvias de censura y persecución,⁷ el hecho de que estas ficciones actuales indaguen también en los crímenes comunes supone una razón diferente y un conjunto de temas y preguntas que resultan interesantes para pensar en torno a la construcción de una posible nueva legitimidad para los géneros sobre crímenes.

El corpus que presento aquí es bastante amplio y principalmente audiovisual. El primer caso es la película *El ángel* (Luis Ortega, 2018). El segundo es *Magnetizado* (2018) de Carlos Busqued, un

6 Lanusse es el tercer presidente (sucesor de Marcelo Levingston) de la autodenominada Revolución Argentina liderada por el General Juan Carlos Onganía, quien dio un golpe de Estado en 1966 contra el gobierno de Arturo Humberto Illia.

7 Podemos citar como ejemplos, además de las citadas novelas de Saer y Gardinelli, *El cerco* (1977) de Juan Martini, *Últimos días de la víctima* (1979) de José Pablo Feinmann y la trilogía cinematográfica de Adolfo Aristarain integrada por *La parte del león* (1978), *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982, trasposición al cine de la novela homónima de Feinmann).

libro complejo en su forma, que consiste en una intersección entre el testimonio, la entrevista, el *true crime* y la novela. El tercero, dos ficciones sobre el clan Puccio: la película *El clan* (2015) de Pablo Trapero y la serie de televisión *Historia de un clan* (2015) de Luis Ortega. Todas estas ficciones tienen la particularidad de que están basadas en casos reales. Finalmente, hay una breve mención a la película *Rojo* (2018) de Benjamin Naishtat, ambientada en 1975, porque funciona como una transición hacia los relatos sobre la última dictadura.

La primera parte de este trabajo es una discusión teórica en torno a la idea de crimen común, que conlleva la necesidad de pensar también en el sujeto que comete el crimen. La parte final es el análisis del corpus a partir de la discusión conceptual de esa primera parte.

Crimen común y crimen político

Una de las principales diferencias entre el delito privado y el delito político es su relación con la ley. Para esto, voy a hacer un breve recorrido por algunos autores clásicos del derecho, cuyas definiciones varían de acuerdo con el contexto histórico y geográfico de cada uno, pero que me permiten, de todos modos, hacer una serie de distinciones entre ambos delitos.⁸ Como señala Hobbes, en el delito privado o común, quien comete el crimen, “*acepta* la ley, aunque no la observa” (2010: 278-279). Mientras que, en el delito político, por ejemplo destituir al rey por la fuerza, como sostiene Kant, quien delinque “rechaza la autoridad de la ley misma, [...] y convierte en regla de su acción obrar contra la ley; por tanto, su máxima no sólo se opone a la ley *por defecto*, sino incluso *dañándola*” (2008: 153). Como explica Georges Vidal, “las infracciones *políticas* son los crímenes y delitos que atentan únicamente contra

8 Tomo en gran parte esta distinción de Setton (2020), donde aparece un análisis más pormenorizado.

el orden del Estado” (1901: 101, la traducción es mía).⁹ Es decir que el delito político es contra la sociedad toda; el delito privado, en cambio, es contra la propiedad individual, contra un miembro de la comunidad. Quien comete un crimen común acepta la ley y la rompe; quien comete un crimen político está contra la ley y quiere destruirla. En el delito común, se parte de una idea de legitimidad del sistema contra el cual se actúa. En el delito político, se considera ilegítimo al gobierno, al Estado y a su sistema de leyes.

Este fue el caso del objetivo de muchas agrupaciones políticas que participaron de la lucha armada durante las últimas dictaduras. Por otra parte, el gobierno de facto era la encarnación del sistema legal, aunque lo hubiese roto cometiendo un delito político y no respetando la Constitución en ningún momento, y consideraba al accionar político, sobre todo de los involucrados en la lucha armada, como delincuentes políticos porque actuaban contra el sistema. Por lo tanto, la dictadura perseguía a las personas que participaban activamente de la política y consideraban que ese accionar no sólo estaba fuera de la ley, sino que además esos militantes no aceptaban ni esas leyes ni el sistema que las promulgaba o velaba por ellas. Por eso, la dictadura se pensaba a sí misma y se proyectaba hacia la sociedad como el orden frente al caos, como el proceso organizador frente al desorden revolucionario. Por su parte, la militancia revolucionaria se pensaba como la portadora del cambio, la que rechazaba la mentira de la sociedad burguesa y la que proponía un sistema alternativo, socialista.

Esta distinción es crucial entre ambas formas de no apego a la ley. Martín Lutero, a raíz de una revuelta campesina durante el siglo XVI, lo explica de este modo:

Mi librito ha sido escrito no contra malhechores comunes, sino contra los rebeldes. A un rebelde empero tienes que colocarlo muy, muy lejos de un homicida o asaltante y otro malhechor cualquiera.

9 “Les infractions *politiques* sont les crimes et les délits qui portent uniquement atteinte à l’*ordre politique de l’Etat*”.

Pues un homicida u otro malhechor deja intacta la cabeza y autoridad, y ataca solamente sus miembros o bienes; es más: un tal teme la autoridad. [...]. Pero un rebelde ataca a la cabeza misma, detiene el brazo secular que esgrime la espada, y estorba la función de la autoridad, lo cual configura delito de desacato que en nada puede compararse con el proceder del homicida (1974: 296-297).

Por lo tanto, en la concepción de la dictadura argentina, sobre todo la última (1976-1983), cualquier forma de eliminar a la militancia revolucionaria estaba justificada porque se consideraba que atacaba al sistema, es decir, al sistema capitalista. Por su parte, los integrantes de la lucha armada perseguidos por la dictadura si bien se levantaban contra el Estado, era contra un gobierno que había accedido al poder de un modo ilegal actuando contra un gobierno elegido legalmente. Por eso, desde una perspectiva revolucionaria, como el caso que analiza Georges Vidal en el contexto de la Revolución Francesa, si la revolución triunfa, quien comete un crimen político, antes tratado como enemigo público, puede ser considerado luego un amigo de lo público y un hombre de progreso (Vidal, 1901: 102).

Por otra parte, la represión del delito político por parte de la última dictadura militar fue de forma ilegal a través de crímenes de lesa humanidad. Estos crímenes por los cuales fueron y continúan siendo juzgados muchos de los represores muestra, a los fines de este trabajo, sólo el accionar represivo del Estado frente al considerado “crimen político”. La Junta Militar tuvo especial cuidado en dejar en claro a través de decretos y leyes que las actividades político-partidarias quedaban suspendidas y prohibidas y, por lo tanto, se volvían ilegales. La metodología en la persecución de estos “delitos políticos” era a través del centro clandestino de detención, donde perdía sentido si había o no “delito” porque no tienen alcance ni importancia ni las leyes ni los decretos: es absolutamente discrecional. Pero, sobre todo, la *desaparición* es la novedad en el procedimiento. Como rastrea Pilar Calveiro, “[I]a desaparición, como

forma de represión política, apareció después del golpe de 1966” (2001: 26); sin embargo, se volvió más frecuente y cometida por las fuerzas de seguridad con el accionar de la Triple A (6). Y a partir del golpe de 1976, se transforma en “*la* modalidad represiva del poder, ejecutada de manera directa desde las instituciones militares” (Calveiro, 2001: 27). Por otra parte, el plan incluía a las tres Fuerzas Armadas y las policías de modo de repartir la responsabilidad de los hechos; y al mismo tiempo, el involucramiento y el accionar altamente organizado de esta modalidad se debió a la compartimentación de cada una de las actividades (patotas, grupos de inteligencia, guardias y desaparecedores de cadáveres) con cierto grado de desconocimiento entre sí respecto de las tareas realizadas (Calveiro, 2001: 33-34). Calveiro caracteriza a ese entramado por su alto grado de “burocratización, rutinización y naturalización de la muerte” (34). La metodología deshumaniza el proceso: “el dispositivo de los campos se encargaba de *fraccionar, segmentarizar* su funcionamiento para que nadie se sintiera finalmente responsable” (Calveiro, 2001: 38). Por último, este carácter burocrático hace posible su consideración meramente técnica: “el dispositivo concentracionario sirvió para canalizar intereses estrictamente delictivos de algunos sectores militares, que ‘desaparecían’ personas para cobrar un rescate o consumir una venganza personal” (Calveiro, 2001: 45). Como se verá más adelante, esto es lo que sucede con el clan Puccio.

A partir de esta última observación de Calveiro, nos deslizamos hacia el delito común. Hay otra dimensión del delito presente en estas ficciones sobre casos reales que está vinculada al delito común, que no tiene al Estado como su objetivo. Estos crímenes comunes son ejecutados por personas que también se consideran a sí mismas “comunes” o que al menos buscan mostrarse así.

Del “Pueblo” a la “gente común”

¿De dónde salen estos asesinos? Silvia Schwarzböck en su libro *Los espantos. Estética y postdictadura* (2016) sostiene que desde el punto de vista de la cultura de izquierda durante la dictadura se luchaba en nombre de un “Pueblo” irrepresentable y portador de la “vida verdadera”: “[t]odo revolucionario argentino, a comienzos de la década del setenta, habla en nombre de otra vida que la vida de derecha: la vida verdadera, la vida que le atribuye al Pueblo, al Pueblo irrepresentable, no al Pueblo representado” (Schwarzböck, 2016: 22). Vencido el bando revolucionario, lo que siguió en la postdictadura fue la consagración de la “vida de derecha”, “la vida no verdadera”. Schwarzböck, en consecuencia, habla de “postdictadura” para referirse al período posterior al 1983. Y analiza extensamente los discursos que desde la democracia participaron en el debate cultural y público sobre la dictadura. En ese análisis, tiene gran importancia el dedicado a las intervenciones del escritor Rodolfo Fogwill en torno a la situación político-cultural posdictatorial y a las evaluaciones que se están haciendo en los 80 sobre los 70. Sintetiza una de sus posiciones más fuertes de este modo:

Fogwill llama *dictadura militar* –no *cívico-militar*– a una operación *de carácter banquero-oligárquico-multinacional*, cuya victoria fue enmascarada por los derechos humanos, violados para hacerla posible. Las demandas de justicia de los *daminificados por derechos de sangre* habrían hecho que ni se hablara de una sociedad *daminificada en sus derechos de propiedad* (Schwarzböck, 2016: 60).

Es decir, los delitos de lesa humanidad cometidos por el régimen dictatorial fueron la forma de instrumentar el delito contra la propiedad, el delito privado, pero entendido también como delito político ya que afectó a toda la sociedad. Y desde su evaluación, centrarse en el primero es cubrir el segundo. Detrás de estos últimos delitos hay una parte de la sociedad civil: banqueros y empresarios

nacionales y extranjeros. Es decir que la violencia política ocupa el centro de la memoria y la historización de la época.¹⁰ Para Fogwill, entonces, el poder económico, es decir la pata civil de la dictadura, es la vencedora, pero se muestra derrotada porque así aparece su pata institucional militar. Los vencedores, los partidos políticos y la cultura de izquierda son, a su vez, los derrotados por la dictadura porque su proyecto socialista no logró imponerse. Por otra parte, desde los años 90 hasta la actualidad ha surgido una gran cantidad de bibliografía testimonial y biográfica de ese sector de la militancia de los 70 (*La voluntad. Historia de la militancia revolucionaria en la Argentina* de Martín Caparros y Eduardo Anguita, *Perejiles. Los otros montoneros* de Adriana Robles, *La Montonera. Biografía de Norma Arrostito* de Gabriela Saidon, entre otros) tanto como estudios teóricos e históricos sobre el período (*Política y/o violencia: una aproximación a la guerrilla de los años 70* de Pilar Calveiro, *Los trabajos de la memoria* de Elizabeth Jelin, *Entre la pluma y el fusil* de Claudia Gilman, entre mucho otros) así como también películas sobre crímenes de Estado contra militantes políticos (*Los rubios* de Albertina Carri, *M* de Nicolás Prividera, *Papá Iván* de María Inés Roqué, *Crónica de una fuga* de Adrián Caetano, entre otras), lo que acrecentó la mirada centrada en ese grupo.

Las ficciones de la cultura postdictatorial fueron y son hechas desde el punto de vista de los que estuvieron en contra de la dictadura. Entre esas ficciones, si pensamos en las que pertenecen a los géneros que se ocupan del crimen, por lo general, como mencioné antes, trabajan sobre el crimen estatal: el terrorismo de Estado, es decir, el plan sistemático que consistía en secuestro, tortura y desaparición forzada de personas. Por otra parte, desde el punto de vista del Estado representado, pareciera no existir otro “delito” que el

10 Sebastián Carassai nota esto y lo documenta a través de entrevistas a personas que vivieron la época: “Las personas entrevistadas recuerdan más difusamente las devaluaciones, los ajustes, la caída del salario real o la liberalización de la economía que un atentado guerrillero o la desaparición de una persona conocida” (Carassai, 2021).

“delito político” perpetrado por las organizaciones de izquierda. Sin embargo, la serie de ficciones que proponemos aquí representa otro tipo de crímenes. Estos casos reales ficcionalizados que vamos a ver se enfocan en los que estaban por fuera de esa dicotomía, y en particular, se centran en sus crímenes.

De este modo, lo que aparece en estas ficciones ya no es aquel “Pueblo irrepresentable” portador de la vida verdadera, sino que aparece la “gente común”. “Gente común” es el grupo social que explora Sebastián Carassai en su libro *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia* (su primera edición es del 2013). Carassai estudia a este sector, pero se centra en aquella parte de la clase media que no participaba políticamente y que transitaba anónimamente los años de plomo. Cuando Carassai describe los estudios históricos sobre el período 1969-1982, percibe que generalmente están enfocados en “sus protagonistas: las autoridades militares o civiles, los dirigentes sindicales, partidarios o eclesiales, los sectores movilizados del movimiento obrero, la juventud politizada, los grupos armados de izquierda, y las fuerzas armadas y de seguridad” (Carassai, 2021). Por lo tanto, él decide centrarse en el otro grupo que suele aparecer en un “segundo plano, menos protagónico, pero que sin embargo influyó y al mismo tiempo sufrió la influencia del rumbo que tomaron los acontecimientos” (Carassai, 2021).

En su análisis, plantea que ante la escalada de violencia en la sociedad argentina desde el Cordobazo (1969), los medios de comunicación siempre intentaron construir una idea de sociedad mayoritaria y silenciosa que se mantenía al margen de la disputa entre los grupos políticos que se radicalizaban y la represión del Estado. Trataban de mostrar que esa violencia era ajena, incluso extranjera, que no se correspondía con el sentir nacional. Esa misma construcción de una sociedad civil al margen de la violencia, pacifista hasta la indiferencia, llega hasta la “Teoría de los dos demonios” durante

los inicios de la democracia.¹¹ Teoría que sostenía que durante los años 70 hubo violencia de los dos bandos, guerrilla y Fuerzas Armadas, y la sociedad se encontraba en el medio, cautiva de esa violencia.

Como explica Marina Franco, la “Teoría de los dos demonios” no existe en el sentido de que no fue formulada nunca y su “supuesto carácter unificado [...] y su existencia como objeto autónomo fue una atribución de sus detractores construida a lo largo del tiempo” (2014: 23). Para su caracterización, suele invocarse el primer Prólogo del *Nunca más*, en el que se lee: “Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda” (CONADEP, 1984: 7). De todas maneras, hay un conjunto de ideas que se repiten en su caracterización:

Desde la posdictadura a la actualidad, cuando se habla de ella en ambientes públicos y académicos, la “teoría” aparece asociada a una serie de variables que son conjugadas de diversas maneras para explicar la violencia extrema de los años setenta en la Argentina. Ellas son:

- la existencia dos violencias enfrentadas: las guerrillas de izquierda y las Fuerzas Armadas actuando en nombre del Estado;

11 Aunque como señala el mismo Carassai en otro artículo, durante el gobierno de Alfonsín se hizo oficial una teoría que se puede rastrear desde los inicios de la lucha armada en Argentina: “contrariamente a la tesis que considera que la visión del terror implícita en esa teoría fue impuesta desde el Estado a la sociedad civil por el gobierno alfonsinista, se propone que durante largos años, concomitantemente a la aparición del crimen político y de las acciones armadas protagonizadas por grupos de la sociedad civil, diversos sectores políticos y de la opinión pública tendieron a concebir la violencia bajo un doble rostro, uno de izquierda y uno de derecha, y no mucho más tarde, también uno guerrillero y otro estatal” (Carassai, 2013: 99).

- la relación de acción/reacción entre las guerrillas y la represión estatal, es decir, la responsabilidad causal de la izquierda en el inicio de la violencia;
- la equiparación entre ambas violencias a partir de relaciones que van desde la equiparación de responsabilidades históricas hasta la equiparación por simetría de fuerzas y/o de métodos;
- la situación de exterioridad de la sociedad en ese conflicto, que es presentada como ajena, inocente o víctima de esa violencia (Franco, 2014: 24).

Ambas violencias eran mostradas como alejadas de la “gente común”. Como explica Silvia Schwarzböck en referencia a los crímenes de Estado, esta violencia en particular tenía un efecto inmediato sobre ese sector intermedio:

[P]or su carácter contrario a lo humano (o, mejor dicho, a la idea de lo humano que se hacen los seres humanos), la lesa humanidad cometida por personas no civiles *buenifica*, como un todo, a la población civil. No es lo mismo desear el mal (haber deseado la dictadura, en este caso, como confiesan muchas personas que la desearon, por considerarla el fin del gobierno de Isabel Perón) que cometerlo (haber consentido crímenes de lesa humanidad sólo por el hecho de considerar que no se podía hacer nada para evitarlos, ni siquiera denunciarlos ante la opinión pública) (2016: 90).

Como demuestra Carassai en su libro, los medios de comunicación van creando durante los 70 una división de la sociedad entre “un país que quiere trabajar y estudiar y otro que quiere desorden y violencia” (Carassai, 2021); y al mismo tiempo, también buscan instalar la idea de que el primer grupo es una “mayoría silenciosa” que expresa el verdadero sentir nacional, que es pacífico por naturaleza. De modo que no sólo la carátula posterior de lesa humanidad, sino cualquier forma de violencia política activaba en los medios

y en el Estado el mensaje de “buenificación” de la sociedad como modo de despolitizarla. Sin embargo, ese sector social conformado como una mayoría silenciosa no politizada de los 70 codifica el mensaje pacificador como un cierto aval a la represión compuesto por varios factores: un fuerte antiperonismo, el rechazo a la lucha armada de la militancia revolucionaria juvenil y el miedo a ser víctimas de algunas de sus acciones.

El discurso alfonsinista de los 80 sobre la dictadura produjo esa “buenificación” de la sociedad civil durante la dictadura. El cambio producido durante los 2000 y el discurso oficial del gobierno de Néstor Kirchner de una dictadura cívico-militar cambió esa lógica. No sólo se hicieron juicios contra civiles, sino que también hubo condenas.¹² Si como dice Schwarzböck, “[I]os crímenes de lesa humanidad, al hacerse responsable de ellos el Estado, santifican a la población civil” (2016: 92), demostrar la participación civil en esos crímenes reorienta la lente sobre una zona que no había tenido tanta luz en las reflexiones sobre la violencia de los 70. Si bien la consideración sobre la pata cívica de la dictadura sigue pensando a ese sector como partícipe ideológico del régimen, una consecuencia de la visibilización de ese sector es el impulso de indagar en la población civil durante las dictaduras en un sentido más amplio.

Como parte de ese impulso, las ficciones sobre crímenes comunes en épocas de dictadura revisan ese espacio salvado por aquella “teoría de los dos demonios” como el lugar donde puede también aparecer el crimen: ponen el ojo sobre los “delitos comunes” de esta “gente común”. Finalmente, una diferencia sustancial con las ficciones anteriores es que los protagonistas son sujetos que cometen crímenes, pero no usan las armas para acceder a la vida verdadera ni tampoco buscan una participación en la represión estatal, sino que o

12 El primer civil condenado por crímenes de lesa humanidad fue el cura Christian Von Wernich, capellán de la Policía de la Provincia de Buenos Aires durante la última dictadura. En 2009, fue condenado a prisión perpetua por varios casos de secuestro, tortura y homicidio. A éste le siguieron otros casos.

lo hacen por dinero o son sociópatas o sufren alguna otra patología psíquica.

Habría una novedad aquí en varios sentidos. Por un lado, aparece la exploración del delito común durante la dictadura. Por otro, se intenta representar a ese “Pueblo irrepresentable” durante la dictadura, pero no como pueblo revolucionario. Esto último lleva también a pensar en la proyección de la militancia de izquierda sobre la idea de “pueblo”, la crisis de esa idea dado que en ese “pueblo” había crimen, y finalmente los alcances de esa idea de “pueblo”, es decir, hasta qué punto entran estos personajes en estas categorías y cuál es el vínculo de esos delincuentes con los regímenes dictatoriales. Una de las características de estas ficciones es que desaparece el sujeto colectivo de la militancia de izquierda y a quienes persigue el Estado es a individuos. Por lo tanto, reaparece la matriz original del género policial como un conflicto entre individuos con el Estado terciando. Por último, se esperaría que en este policial o género de crímenes todos volvieran al lugar que les tocaba en el género: quien comete el crimen actúa contra una víctima civil y el Estado investiga a través de la policía. Sin embargo, tampoco pasa esto enteramente.

Gente rara

Hay una primera observación contrastante en todas estas historias: no parece gente común. Tanto en las películas sobre Robledo Puch y el clan Puccio como en la serie sobre el mismo clan y en el libro sobre Melogno, la caracterización de los personajes, el tratamiento de la imagen, el sonido, los parlamentos, las actuaciones, las formas de razonar, entre otros recursos narrativos buscan un efecto de extrañamiento. Son más bien historias de “gente rara”, fuera de lo común.

La película *El Ángel* cuenta la historia de Carlos Robledo Puch, un sociópata y culpable de muchos crímenes, de los más impor-

tantes de la historia argentina, que entre los años 1971 y 1972, con tan sólo 19 años, cometió más de una decena de homicidios y robos, entre otros delitos. Finalmente fue capturado, enjuiciado y condenado. Esos años fueron los del presidente de facto Alejandro Agustín Lanusse.

La película pone especial énfasis en mostrar al personaje como un raro exponente de época. Todo el espíritu de rebeldía juvenil propio de los años 60 y 70, los primeros músicos que fundan el rock nacional, la moda y las ansias de libertad para romper con la monotonía de la vida burguesa y la libertad sexual se expresan en Carlos Robledo Puch (Lorenzo Ferro) como búsqueda del disfrute permanente, descubrimiento de su homosexualidad y entusiasmo por la inadecuación a la sociedad. Cuando es capturado por la policía, es estudiado como un raro caso de la psiquiatría y se suceden escenas lombrosianas propias del siglo XIX donde se le mide el cráneo, se habla de desviaciones sexuales, etcétera.

Pero más allá de las características personales está la época. La música de la película, todos hits rockeros de los 60 y comienzos de los 70 (Billy Bond, Pappo, Manal, entre otros), son la banda de sonido de esa temprana juventud de Carlos. Del mismo modo, su amigo y compañero de robos, Ramón Peralta (Chino Darín), juega con la idea de Fidel y el Che como modelos pop a los cuales parecerse o incluso Evita y Perón (como propone Carlos en clave queer). Al mismo tiempo, Ramón va a un programa de televisión a cantar “Corazón contento” de Palito Ortega (padre del director de la película) ironizando¹³ sobre la contracara despolitizada de la música popular de los 60 de Palito frente al surgimiento contestatario del

13 Doble ironía, además, porque el nombre de pila de Palito es Ramón. Por otra parte, la despolitización de Palito Ortega no era tal y no solamente porque en 1991 fue electo gobernador de la provincia de Tucumán por el Partido Justicialista, sino también porque en los años 70 tuvo su participación política desde la canción. Como señala Sergio Pujol, la vuelta de Perón en 1973 fue acompañada por diferentes músicos que compusieron canciones inspiradas en este evento. Palito Ortega se sumó a ese entusiasmo por la vuelta del líder con “Yo tengo fe” (Pujol, 2019).

rock nacional. “El extraño de pelo largo” (La joven guardia, 1968) suena en la primera casa que roba Carlos, donde también se ven los discos de Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll. Es una casa de gente de clase media acomodada. En otra escena en que la policía detiene a Carlos y a Ramón y son interrogados en una comisaría, les preguntan por su afiliación política y más directamente por su participación en alguna agrupación guerrillera. Carlos y Ramón lo niegan rotundamente, en uno de sus pocos momentos de sinceridad. La policía busca tratarlos como delincuentes políticos, incluso los amenazan con torturas. No son pocos los momentos en que la dupla pasea su rebeldía por una sociedad militarizada. Andan en moto atravesando retenes policiales o militares a la vera de una ruta y suenan voces castrenses en la radio en todo momento. En una de las secuencias finales, cuando con Miguel (Peter Lanzani), nuevo integrante de la banda, roban una joyería, Carlos se detiene a leer el diario *Crónica*, donde comparten tapa titulares sobre un robo a un negocio de pelucas, una banda de estafadores que afeitaba monos y los vendía como bebés y el acuerdo entre el gobierno chileno de Salvador Allende y China. La película va armando así una situación social donde lo político y lo no político se superponen y crean un ambiente de época conformado por ambos aspectos. Pero, sobre todo, aparecen las diversas formas en que el discurso político va permeando en la sociedad y lo que la sociedad hace con esos discursos, en muchos casos dándoles un sentido muy diverso al pretendido por sus autores.

El libro *Magnetizado* es sobre un asesino serial. Se trata de Ricardo Melogno, un joven de 20 años que, en septiembre de 1982, después de la Guerra de Malvinas y en la etapa final de la última dictadura militar, comete cuatro asesinatos con la misma metodología: las víctimas son cuatro taxistas que aparecen con un tiro en la frente, todos en la misma zona del barrio de Mataderos y cercanías. Finalmente es entregado por su hermano y su padre, y a partir de ahí, estuvo hasta hoy preso en diferentes instituciones, desde hospitales psiquiátricos hasta cárceles comunes según se recarautulaba

su causa o su perfil. Cuando lo detienen, uno de los médicos que le asignan, perito de parte, “también fue perito de Robledo Puch” (Busqued, 2018: 34). Además, su personalidad se relaciona con la representación del Robledo Puch en *El Ángel* porque se trata de una persona con problemas mentales y es diagnosticado psiquiátricamente varias veces con diferentes cuadros: “síndrome esquizofrénico sobre una personalidad psicopática” (Busqued, 2018: 26), “psicopatía grave” (28), “[t]rastorno de personalidad antisocial con núcleos esquizoides” (27), “trastorno esquizotípico” (28), “parafrenia” (30), entre otros. Por otra parte, practica el espiritismo, venera al demonio, tiene “ideas delirantes” (25), “[t]endencia al pensamiento mágico” (27), intentó suicidarse varias veces (32).

Sorprende la similitud de los casos: jóvenes de la misma edad que actúan en un período muy corto de tiempo cometiendo crímenes atroces. Estos relatos presentan historias nuevas para contar sobre las dictaduras. Por un lado, tenemos otros delitos que ocurren mientras suceden los crímenes de lesa humanidad. Por otro, buscan mostrar que ese alrededor de alguna forma acompaña en lugar de mostrar la excepcionalidad de la represión estatal. No son relatos que incriminan, sino que exhiben la cocción lenta de ese infierno de la última dictadura.

Además, hay un espacio para el género “tradicional” aun en ese período excepcional en términos de una justicia “suspendida” porque estaban suspendidas las garantías constitucionales. Para representar ese período, fuera de la democracia liberal, fuera del derecho, ¿qué puede hacer el género? Contar crímenes. Y un tema central es ver el accionar de la policía. En el caso de Melogno, se puede ver la continuidad en democracia de esa misma policía y de la misma justicia de la dictadura porque el sistema judicial lo atravesó en varios períodos de dictadura y democracia, y fue constante su encierro, aunque por diferentes motivos según los cambios de carátula de acuerdo con el momento o con los funcionarios y auxiliares de la justicia involucrados. Por otra parte, en cuanto al accionar de los que cometen los crímenes, en los dos casos, hay algo de la

metodología dictatorial que se replica en ellos: la arbitrariedad y banalidad del mal en Robledo Puch, y la serialidad de los crímenes de Melugno que, además, los cometía vestido de militar con la ropa que le había quedado de la conscripción.

El protagonista de *Magnetizado* no sólo se viste de militar, sino que también fue una especie de militar fracasado: “[r]endí para entrar en la ESMA, pero me rebotaron. [...] No pasé la parte psicológica” (Busqued, 2018: 55). Pudo haber sido un represor en el mayor centro clandestino de detención al que le aplicarían años más tarde la Ley de Obediencia Debida (1987). Luego, mientras hace el servicio militar en el Batallón 601 de Villa Martelli, es destinado a la zona de talabartería de donde un grupo de conscriptos estaba robando armas para vender.¹⁴ Es detenido y acusado por los militares de ser parte de un grupo de “subversivos” que robaba armas para la guerrilla —“[z]afé de ir a Malvinas por eso” (Busqued, 2018: 56)—. Es decir que es un personaje que podía caer tanto en un lado como en otro. Su perfil parecía calzar en cualquiera de los dos bandos porque los discursos en la sociedad podían catalogarlo en cualquiera de los dos espacios si el personaje se abocaba a la violencia. Esto muestra también el accionar militar y su preferencia por la persecución del delito político, porque al igual que al personaje de *El ángel*, Melugno es tratado primeramente por la policía como un guerrillero.

Sin embargo, Melugno era un personaje solitario, desentendido del contexto: “me importaba tres carajos lo que sucedía alrededor mío” (Busqued, 2018: 81). Melugno es consciente de su excepcionalidad, de haber salido del lugar de lo común y su mayor deseo, en caso de poder salir de la cárcel, es el de volver al común:

La única expectativa que tengo, la única deuda trascendental, es ser una persona. Yo fui una cucaracha. Y después un monstruo. Y después un preso. Me gustaría ser una persona. O sea, no ocultar lo

14 Curiosamente, Carlos en *El Ángel* también da uno de sus primeros golpes contra una armería.

que fui, pero... ser una persona común. Cuanto más pueda desaparecer entre la gente, mejor.

Esa deuda pendiente, de ser uno más. Perdido en el montón (Busqued, 2018: 146).

Esa gente común es la que solía aparecer como ojos detrás de una ventana de enfrente en el relato cinematográfico y literario sobre la dictadura. Ahora aparecen en el centro de la escena. Si antes lucían como inocentes, también se podía pensar que eran al mismo tiempo peligrosos, como aquellos de los que verdaderamente hay que cuidarse, los posibles soplones, los posibles denunciantes. Ahora aparecen aquí como criminales.

Los clanes

Antes de *El Ángel*, Luis Ortega había hecho una miniserie, *Historia de un clan* (2015), sobre el clan Puccio. Esta familia liderada por Arquímedes Puccio se dedicó desde 1982 hasta 1985, finales de la dictadura y principio de la democracia, al secuestro extorsivo de empresarios e hijos de empresarios y luego de cobrar el rescate, los mataba. En el mismo 2015, Pablo Trapero estrena *El clan*, que es su versión sobre la historia de esta familia que secuestraba gente y la tenía guardada en su casa en una habitación especialmente acondicionada.

Hay una serie de características que es necesario resaltar en la particularidad de acción del clan y el tipo de relato sobre la dictadura que surge. Primero, Arquímedes Puccio había formado parte de la Triple A, de la Secretaría de Inteligencia del Estado, de un grupo de tareas del Batallón de Inteligencia 601 durante la dictadura y hacia el final del período se dedica a secuestros extorsivos. Es decir, no era “gente común”, pero pasa a formar parte de la “gente común” y no por eso, obviamente, se hace inocente. Segundo, la conversión del aspecto ideológico de los métodos represivos en un aspecto técnico.

Las razones ideológicas de la dictadura desaparecen y prevalece el procedimiento de secuestro y tortura seguido de muerte o desaparición. Tercero, la modalidad de secuestro de empresarios, curiosamente, emparenta al clan con Montoneros y ERP, que se financiaban de este modo para intentar cumplir con sus objetivos políticos.¹⁵ En la película, el Clan Puccio en los secuestros se hace pasar por el inexistente Frente de Liberación Nacional; de hecho, Arquímedes escribe cartas y comunicados en papel membretado con el logo de la organización (muy similar al escudo de Montoneros). En la serie, Arquímedes menciona que cuando participaba de la lucha armada secuestraban gente para financiarse (Episodio 1). Cuarto, la privatización de un método. Si el Estado se encargaba de hacer terrorismo con fines políticos, Puccio privatiza esta “política pública” para beneficio económico propio. Quinto, hay algo de “temprana mano de obra desocupada”,¹⁶ pero sin estar cumpliendo funciones de inteligencia. Es decir, no son patrullas perdidas, personajes de algunas películas del retorno a la democracia en los 80 –*El desquite* (1983), *En retirada* (1984) y *La búsqueda* (1985), las tres dirigidas por Juan Carlos Desanzo, por ejemplo–, sino más bien un grupo que ve en la metodología del secuestro una forma, un procedimiento para usarlo con otros fines. Fines que se alejan de la ideología dictatorial porque incluso ejecutan de este modo crímenes contra su propia clase: empresarios, rugbiers y miembros de la clase alta en general. Sexto, en la figura de Arquímedes Puccio se muestra un itinerario o una genealogía de los elementos represivos: servicio secreto del Estado, Triple A, grupo de tareas, autor de crímenes comunes.¹⁷

15 En 1972, Oberdan Sallustro, director general de la empresa automotriz Fiat, es secuestrado y luego asesinado por el ERP, mientras que, en 1974, Montoneros secuestra a los hermanos Jorge y Juan Born de la multinacional alimenticia Bunge y Born, sólo para nombrar algunos de los secuestros más renombrados.

16 A partir de los 80, con la vuelta de la democracia, se denominaba así a los miembros de los grupos de tareas durante la dictadura que estaban libres y sin trabajo y que continuaban activos haciendo trabajos mafiosos.

17 En la película *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), aparece un itinerario inverso: Isidoro Gómez es un violador y asesino que luego pasa a las

Séptimo, cuando finalmente el clan es atrapado durante la democracia, vemos la persistencia de la dictadura en la democracia de un modo original: la misma policía que secuestraba y torturaba está ahora para perseguir secuestradores. Las escenas de la película de Trapero en que la policía irrumpe, ya en democracia, en la casa familiar de los Puccio es muy similar a cualquier otra escena de una patota militar durante la dictadura: entran violentamente, golpean a todos, apuntan y amenazan con pistolas en la sien a las hijas. Y al mismo tiempo, liberan a la última persona secuestrada por el clan: Nélica Bollini de Prado.

El clan parece tener una tesis desde el comienzo. Lo primero que aparece en la película es la voz de Alfonsín presentando el informe de la CONADEP junto a su presidente, Ernesto Sábato. Luego aparecen imágenes del momento de la detención de Alejandro Puccio (Peter Lanzani), el hijo rugbier que contactaba a las víctimas, con el operativo nocturno y violento que ya describimos. Y luego, una escena de Arquímedes Puccio (Guillermo Francella) sentado en un sofá, mirando la televisión y desaprobando con gestos el discurso de rendición de Galtieri al final de la guerra de Malvinas. Inmediatamente después, un almuerzo entre militares entre los que está Arquímedes y donde se empieza a gestar su empresa de secuestros. Es decir, la decepción y la derrota de Malvinas parecen detonar un deseo de pervivencia de la dictadura que Arquímedes llevará a la práctica bajo la forma de secuestros. Como señala Román Setton,

[l]os negocios criminales de padres e hijos en democracia aparecen, entonces, como la continuación de los negocios estatales durante la dictadura; y los crímenes familiares se presentan así como la continuación de la dictadura por otros, en realidad idénticos medios (secuestro, tortura, extorsión, asesinato, desaparición) (Setton, 2020: 13).

filas de la Triple A y finalmente a un grupo de tareas durante la dictadura.

Pero al mismo tiempo, la película muestra las acciones de los Puccio como crímenes políticos cometidos en la dictadura. Por otra parte, también se menciona que Puccio no era el único que se dedicaba a esto. Se nombra la caída de la banda de Aníbal Gordon (Fernando Miró), “un hijo de mil puta que se quedó sin laburo cuando se fueron los milicos y empezó a chupar gente por cuenta propia” en palabras de un compañero de equipo de Alejandro. Incluso hay una escena en que Arquímedes lo visita en la cárcel y Gordon le aconseja, ante la “euforia” por los juicios y derechos humanos, comenzar a secuestrar gente vinculada a negocios del proceso. Por lo tanto, se enfatiza la pervivencia de una metodología convertida en un negocio. De hecho, el Arquímedes de *Historia de un clan* (Alejandro Awada), le explica a su hijo, cuando está por comenzar con los secuestros, que ese contexto de secuestros durante la dictadura es ideal para el accionar del clan porque pasarían más desapercibidos (Episodio 1). Es todo un negocio en que se analiza el delito del mismo modo que lo hace el mercado cuando lanza un nuevo producto.

En la serie, hay una diferencia en el personaje de Arquímedes. La interpretación de Alejandro Awada acentúa un lado de rareza, de incoherencia, hasta de megalomanía, que en el que interpreta Guillermo Francella en la película no existe. El Arquímedes de la película es siniestro y oscuro, pero calmo y con un discurso coherente todo el tiempo, que cede a la violencia sólo cuando el clan empieza a fallar y es perseguido por la justicia de la democracia. En cambio, la serie insiste en mostrar la extrañeza de los personajes de la familia. Todos hacen o dicen cosas sin sentido, como si la locura y en muchos casos la abyección se manifestaran en todos de alguna manera.

Como en *Magnetizado* y *El ángel*, la familia Puccio funciona como esa sociedad “ignorante” de lo que sucedía. Se construye a sí misma como “gente común”. El universo de “los que no sabían” vuelve a aparecer multiplicado. Los integrantes de la familia que supuestamente “no sabían” de los secuestros, la esposa y las hijas,

están dentro de esta familia que secuestraba. Y a su vez, todos los que se mostraban como una familia de “gente común” que no sabía nada de lo que pasaba en la dictadura anidaban en el seno de una sociedad rodeados de otros que no sabían ni de la dictadura ni de ellos como secuestradores. Los amigos de Alex no sólo no saben que Alex se dedica a los secuestros de la gente de su misma clase, sino que, paradójicamente, estos que no saben nada pueden inscribir esos secuestros en una metodología y una serie de casos comunes de la época porque los atribuyen o al accionar de la guerrilla o de los militares. Es decir, nadie sabe nada, pero todos los secuestros eran explicados porque se trataba de una práctica común en ese momento. Se generan, entonces, círculos concéntricos de “gente común” que “no sabía nada”. Algo similar pasa con los padres de Carlos Robledo Puch en *El Ángel*, que no saben todo lo que está haciendo su hijo. El que comete un crimen es el producto de la sociedad que ignora que los produce. Estos relatos encuentran ahí no sólo una forma, sino también una nueva anécdota, un nuevo tópico, contar la génesis del crimen. Por otro lado, el tópico familiar es recurrente. Tanto en *El Ángel*, como en *Magnetizado*, como en las historias de los Puccio, la familia se mueve entre la inocencia y la sospecha. Las versiones que circulan en la sociedad oscilan entre una complicidad, un pedido de asunción de culpa por haber creado a estos monstruos, o buscar que entreguen a sus familiares.

El huevo de la serpiente

En cierta forma, tanto *El secreto de sus ojos* como la novela de Eduardo Sacheri, *La pregunta de sus ojos* (2005), sobre la que se basa la película planteaban el problema. El autor de un crimen común, que cometió un asesinato durante el tercer gobierno de Perón, era reclutado por la Triple A primero y por la dictadura después. Por su parte, la génesis del crimen aparece como una tesis en la película *Rojo* (Benjamín Naishtat, 2018). La investigación del

director, Benjamín Naishtat, se basa, entre otros materiales, en el libro de Sebastián Carassai mencionado antes (*Los años setenta de la gente común*) para plantear un “lado B de la historia de los 70”, el lado de la “sociedad civil” (Schell, 2018). Al estilo de *Das weiße Band* (Michael Hanecke, 2009),¹⁸ que narra el huevo de la serpiente del nazismo, en este caso cuenta el despertar de una mentalidad criminal que se volverá común y sistemática en los 70. Justo en los momentos previos al inicio de una nueva dictadura militar (1976-1983), se muestra la posibilidad de que una persona común cometa crímenes al estilo de la dictadura. De un modo un poco fortuito, el abogado de pueblo de provincia, Claudio Morán (Darío Grandinetti), es el catalizador del suicidio de un militante político de izquierda y luego oculta su cadáver y comete nuevos crímenes para ocultar ese hecho. Así, la escena inicial pone en primer plano a estos personajes: un grupo de “gente común” literalmente saquea una casa abandonada presumiblemente porque sus habitantes fueron secuestrados/asesinados tal vez por la Triple A. Esos personajes en segundo plano saltan al primero en estos relatos como modo de explorar a un sujeto nuevo. *La larga noche de Francisco Sanctis* (Francisco Márquez y Andrea Testa, 2017) también lo había hecho al contar la historia de Francisco, “gente común”, que recibe un llamado de una ex compañera de colegio para pedirle que intervenga y avise a unos militantes que van a ser secuestrados. Se trata de otro hombre común, como los comensales del restaurante de una de las primeras secuencias de *Rojo* —que no se involucran cuando Morán maltrata a Dieguito (Diego Cremonesi), el militante de izquierda—, como los vecinos y amigos de la familia Puccio: toda gente común que presencia el horror.

18 Traducida al español como *La cinta blanca*.

Conclusiones

La crisis económica del 2001 logró mostrar una narrativa con respecto al neoliberalismo que había llevado al desastre social de esa época. Se iba imponiendo como explicación la historización del modelo económico cuyo punto inicial fue la dictadura comenzada en 1976. Junto con esto, también se instalaba la idea de que la naturaleza del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional no era exclusivamente militar sino cívico-militar. Hubo juicios y condenas a civiles considerados responsables de delitos de lesa humanidad. Esa ventana abierta hacia el lado cívico de la dictadura pudo haber sido una condición de posibilidad para ver y pensar en la participación ciudadana de la dictadura, y en particular, en los aspectos económicos y sociales como los enriquecimientos y fraudes empresariales. Pero además de avalar la violencia estatal con complicidad o silencio, también hay un aspecto pasivo, de padecimiento de los ciudadanos de todo el sistema represivo, a pesar de no haber participado en actividades políticas. Al mismo tiempo, varios trabajos académicos de distintas disciplinas comenzaban a enfocarse en otros aspectos del período represivo. En el marco de la “Historia Reciente” como nuevo concepto se pueden encontrar escritos diversos. Paula Canelo en *La política secreta de la última dictadura militar (1976-1983)* (2016) analiza el período desde un punto de vista político, sobre todo el desarrollo de una política económica y cómo se ata ese objetivo a la represión. Para esto pone el foco justamente en los sectores civiles del proceso. Ya se había empezado a profundizar esta conexión entre empresariado y represión en 2004 con la aparición de los trabajos compilados por Alfredo Pucciarelli en *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*. Marina Franco en *Un enemigo para la Nación. Orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976* (2012) tiene un punto de contacto con el libro de Sebastián Carassai analizado aquí en relación con la idea de rastrear el surgimiento de la violencia en los años previos al golpe de 1976.

En este sentido, ambos libros trabajan con una temporalidad más amplia que la restringida a la dictadura. Un tercer libro en una línea similar es el de Mariana Caviglia, *Dictadura, vida cotidiana y clases medias. Una sociedad fracturada* (2006). Gabriela Águila hizo un punteo sobre diversos temas tratados por la Historia Reciente en relación con la última dictadura: partidos políticos, sindicatos, exilio, cultura, educación, infancia, genocidio, organismos de derechos humanos, historias regionales, medios de prensa, asociaciones vecinales, entre otros (2008). Lo que se observaba ya en 2008 en ese inventario de temas era un creciente interés sobre la sociedad civil, su comportamiento, sus organizaciones, sus vínculos con y resistencias contra la dictadura. Y al mismo tiempo, estos trabajos dan cuenta del grado de penetración del sistema represivo en todos los espacios de la sociedad.

En este marco es que podemos situar este conjunto de ficciones analizadas aquí. Resulta relevante pensar qué significa este giro en la ficción criminal/policial reciente sobre la dictadura cuando se desplaza de los actores frecuentes ya mencionados hacia la indagación de otro espacio y otros actores para el crimen. ¿Qué implicancia tiene para el género poner en foco lo “común” y dejar en un segundo plano nebuloso la disputa ideológica entre Estado terrorista y guerrilleros y militantes políticos? También habría que precisar si, en última instancia, ese nuevo fuera de foco no quiere decir necesariamente olvidarse de ese contexto omnipresente de violencia política, sino verle nuevas significaciones. En un sentido inverso, cabe la pregunta de si haber puesto fuera de foco a esa mayoría común durante tanto tiempo en un determinado momento se vuelve nítida.

Todas estas historias configuradas por la ficción en los últimos años no sólo dan cuenta de una nueva temática para los géneros que se ocupan del crimen durante las dictaduras en Argentina, sino que también plantean una nueva discusión sobre las formas de legitimarse que tienen estos géneros. Si los premios cinematográficos y el éxito de la literatura policial sobre los crímenes de estado producían también un consenso sobre los temas de esos mismos géneros,

la apertura hacia otras zonas del delito durante la dictadura o las derivaciones privadas del accionar represivo estatal amplían los temas y abren nuevos problemas en el marco de un nuevo proceso de legitimación frente a los tópicos “clásicos” abordados por las anteriores ficciones de los géneros sobre crimen.

El cine y la literatura de la democracia que podían suscribirse a estos géneros y su vínculo con la dictadura presentaban, hasta el 2015, una serie de características más o menos comunes: el centro era el crimen perpetrado por el estado terrorista, las víctimas estaban vinculadas a agrupaciones políticas ilegalizadas y perseguidas por el estado dictatorial, el crimen común o privado o no aparecía o era algo marginal. Esas características formaban parte de las demandas de memoria, verdad y justicia de gran parte de la sociedad argentina que salía de la dictadura, principalmente de los organismos de derechos humanos. No sólo abrieron el debate sobre el tema en el orden nacional, sino que sirvieron para promoverlo más allá de las fronteras del país. Cada momento político fue acompañado por producciones cinematográficas diversas y de ningún modo coincidentes ni entre sí ni tampoco necesariamente con las respuestas políticas estatales a los crímenes durante la dictadura. Sin embargo, todas actualizaban dos constantes: contar los crímenes de estado durante la dictadura y poner el punto de vista en las víctimas de esos crímenes, la militancia política. Hasta que surge un conjunto de películas y series que comienzan a centrarse en otros actores y otros crímenes. Podríamos ampliar el corpus analizado aquí con *Kóblíc* (Sebastián Borensztein, 2016) y *La larga noche de Francisco Sanctis* (Francisco Márquez y Andrea Testa, 2016), muy diversas entre sí. La primera se centra en Tomás Kóblíc (Ricardo Darín), expiloto militar que participó de los “vuelos de la muerte”, que deserta arrepentido y se esconde en el campo en plena dictadura. La segunda está protagonizada por Francisco Sanctis (Diego Velázquez), una persona común, alejada de cualquier forma de participación política, que recibe un llamado de una conocida a quien no veía hacía años y ella le da una información sobre dos

militantes políticos que él desconoce y que son perseguidos por un grupo de tareas. Francisco debe decidir si arriesgarse o no para salvar a esas dos personas. Son dos películas que toman personajes atípicos dentro de la narrativa de crímenes durante la dictadura: el asesino arrepentido y la persona común, el apolítico.

Sería difícil sostener que hay un cambio definitivo en el abordaje de la temática sobre los crímenes en dictadura en la ficción, principalmente audiovisual, que hasta ahora constituía la base de su legitimidad. Esta legitimidad estuvo basada no solo en cuestiones históricas y políticas, sino también en dos factores constitutivos del sistema de los géneros cinematográficos: el público y la industria. Ambos, desde luego, atravesados por esas demandas y circunstancias sociales y políticas a lo largo del tiempo. Hasta la aparición de las producciones mencionadas y analizadas aquí a partir del año 2015, todas las producciones anteriores fueron muy bien recibidas por el público en general, ávido de estas historias. Y al mismo tiempo, los festivales cinematográficos internacionales premiaron siempre estas películas y alentaron de tal modo a los cineastas y productores que convirtieron a los derechos humanos en una de las temáticas centrales de la cinematografía argentina desde la finalización de la dictadura. El pico de esta aceptación por parte de la industria estuvo dado por el primer Oscar ganado por el país con una película asociada al tema, *La historia oficial*, mientras que *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2011) e *Infancia clandestina* fueron las enviadas oficiales para competir por ese premio en 2003 y 2013, e incluso la más reciente *Argentina, 1985* (Santiago Mitre, 2022) estuvo muy cerca de recibir el premio.

Pero el aumento de producciones enfocadas en otros aspectos del crimen e incluso la ampliación temporal a otros períodos dictatoriales o de represión estatal sistemática acompañado del hecho de que no aparecieron (hasta *Argentina, 1985* en el 2022) otras películas enfocadas en los crímenes estatales durante la dictadura deja entrever un desafío a esa legitimación anterior y una modificación a través de una ampliación de temáticas. Esto va acompañado del

éxito de estas nuevas producciones. Tanto *El Ángel* como *El clan* fueron preseleccionadas para los Oscars (aunque sin conseguir nominación) y fueron presentadas y premiadas en muchos festivales, además de tener amplia aceptación del público. Lo mismo podríamos decir del segundo libro de Carlos Busqued, *Magnetizado*, editado por Anagrama y muy esperado por sus lectores.

Según el estudio pragmático de los géneros cinematográficos propuesto por Rick Altman, este es un proceso de “fertilización cruzada” entre todos los componentes del cine: “producción / distribución / exhibición / consumo / interpretación” (Altman, 2000: 284). Por lo tanto, el hecho de que se hayan hecho una serie (también exitosa) y una película sobre el clan Puccio casi simultáneamente y que el creador de la serie haya sido el mismo de la película sobre Robledo Puch, revela que al menos hay algunos intereses temáticos comunes entre creadores, industria y público. Para usar la terminología de Altman, estos usos e intervenciones en los géneros cinematográficos por parte tanto del público como de la industria responde a un orden pragmático (2000: 281-289). Pero, por otro lado, la relación entre crimen político y crimen privado desarrolla una nueva sintaxis en estas producciones. Si, como señala Altman, la sintaxis del cine es la que pone en relación los rasgos del género, la formulación de una nueva naturaleza del crimen tratado y los sujetos que los protagonizan, esto provoca necesariamente cambios en la estructura de los géneros y nuevas significaciones (Altman, 2000: 296-297).

Por otra parte, esta ampliación temática que puede conllevar una modificación en la legitimación de los géneros despierta a su vez dudas y miedos en torno a la transmisión generacional de la memoria sobre el terrorismo de Estado. Julieta Zarco (2016) divide en cuatro períodos los que ella llama “momentos de la memoria” en relación con el cine nacional (243). Un primer momento, “Recordar para no repetir (1983-1989)” vinculado a los juicios a partir de 1984 que consagra por igual la “teoría de los dos demonios” y la idea de “víctimas inocentes” (Zarco, 2016: 243). Un segundo momento

“(Re)conciliación e indultos (1989-1995)” marcado por los indultos de Menem. Un tercero, “Reivindicación y crítica (1996-2013)”, dividido en dos partes: una primera representada por la confesión mediática del excapitán de corbeta Adolfo Scilingo por su participación en los “vuelos de la muerte” y la creación de la agrupación H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio); y una segunda a partir del 2003, representada por las políticas de reparación y memoria de las víctimas del terrorismo de estado llevadas adelante por los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández (Zarco, 2016: 243). Esta serie de “políticas de memoria del Estado”, como las denominan Daniel Lvovich y Jaquelina Bisquert (2008: 79-90), llegaría hasta el final del segundo mandato de Cristina Fernández en 2015.¹⁹ Con la llegada a la presidencia de Mauricio Macri, se abre un nuevo momento, que Zarco denomina como “Vuelta a los dos demonios”. El macrismo volvió a usar “guerra sucia”, no les dio continuidad a las políticas de derechos humanos de los gobiernos anteriores, cuestionó el número 30.000 de desaparecidos que es emblema de los organismos de DDHH y de gran parte de la sociedad, entre otras rupturas con los gobiernos anteriores. La película inaugural de este momento es la mencionada *Kóbllic*, que “por primera vez en el cine argentino [...] el relato gira en torno al punto de vista de un militar arrepentido” (Zarco, 2016: 248) y que además se “buenifica”, para volver a usar el concepto de Schwarzböck, al ser quien salva a Nancy (Inma Cuesta) de la violencia de su tío y quien lucha contra el comisario corrupto del pueblo, Valverde (Oscar Martínez). El artículo de Zarco es del 2016; desde entonces, no volvió a haber otra película que siguiera la línea de *Kóbllic*. En 2017, Lior Zylberman se preguntaba, al igual que Zarco, sobre el destino del cine argentino en relación con la transmisión de la memoria sobre los crímenes de Estado a partir de la presidencia de Macri (121). Hoy, 2023, con el ciclo

19 Si bien Lvovich y Bisquert cierran el período en el gobierno de Néstor Kirchner porque el libro es del 2008, esas políticas tuvieron continuidad hasta el 2015.

del gobierno macrista ya cerrado y casi terminando la presidencia de Alberto Fernández, se puede hacer cierto balance.

Desde el año 2005, ante el avance sin retrocesos de la justicia sobre los crímenes de estado durante la dictadura, pareciera haber espacio para explorar otras áreas vinculadas a la sociedad civil bajo el sistema represivo.²⁰ Si estamos ante una nueva legitimidad surgida de estos nuevos usos de los géneros estaría relacionada con las nuevas preguntas que la sociedad comenzó a hacerse respecto de la complicidad civil en los crímenes de la dictadura, que derivó en la denominación del período como dictadura cívico-militar. Y plantea un problema nuevo tanto al interior de los géneros que representan la violencia como en su vinculación con el período histórico. Hay una distinción entre crimen político y crimen común que en teoría puede hacerse, pero que en relación con la dictadura no es una operación tan fácil, ya sea porque los mismos represores se dedican a cometer crímenes comunes o porque en estas ficciones los crímenes comunes son cometidos por personajes que presentan rasgos de las metodologías represivas del estado dictatorial. Esa dificultosa distinción entre ambos tipos de crímenes pone, de alguna forma, en crisis al género policial y abre la forma a otros géneros vecinos que representan la violencia: la biopic, el testimonio, el *true crime* e incluso la hibridez. La opción por la representación de crímenes comunes en tiempos de dictadura podría a priori pensarse como “escapista”, pero eso reduciría la significación del corpus analizado. Sin embargo, permite mostrar una sociedad civil durante los períodos dictatoriales que no había sido

20 El único intento fuerte que hubiera significado un retroceso fue el fallo de la Corte Suprema de Justicia el día 3 de mayo de 2017 en el que se estipulaba que podía aplicarse la ley del dos por uno en delitos de lesa humanidad. Esto es que a los detenidos sin sentencia firme se les computara el tiempo en prisión como el doble. La reacción de la sociedad a través de movilizaciones y del arco político fue inmediato. Pocos días después, el 10 de mayo, el Congreso aprobó una nueva ley que impedía el dos por uno en delitos de lesa humanidad. Y al año siguiente, en otra causa por delitos de este tipo, la Corte no admitió el dos por uno.

tan extensamente representada en el cine nacional de la postdictadura. Silencios, complicidades, sujetos criminales, víctimas y toda una serie de comportamientos que muestran la vida bajo un sistema con formas naturalizadas de violencia habilitadas desde el propio Estado. Durante el gobierno de Macri, el cine sobre crímenes no se ocupó de los crímenes de lesa humanidad de la dictadura. En ese sentido, podría significar un desafío al paradigma anterior. Desafío a la legitimidad del cine anterior, pero de ningún modo representó una alineación en conjunto con los valores del gobierno de Cambiemos dado que, salvo *Kórblic*, no hubo reivindicaciones de asesinos ni cuestionamientos a las víctimas, sino principalmente un giro en el lente para enfocar otros aspectos y sujetos bajo las dictaduras.

Bibliografía

- Águila, Gabriela (2008). “La dictadura militar argentina: interpretaciones, problemas, debates”. En *Páginas: Revista Digital de la Escuela de Historia*, 1 (1) 10-27. OI: <https://doi.org/10.35305/rp.v1i1.148>
- Almodóvar, Pedro, Almodóvar, Agustín (Productores) y Ortega, Luis (Director). (2018). *El Ángel* [Película]. Buenos Aires.
- Almodóvar, Pedro, Almodóvar, Agustín (Productores) y Trapero, Pablo (Director). (2015). *El Clan* [Película]. Buenos Aires.
- Altman, Robert (2000). *Los géneros cinematográficos*. Buenos Aires: Paidós.
- Bloch, Ernst (1988). “A Philosophical View of the Detective Novel”. En Jack Zipes y Frank Mecklenburg (Trads.), *The Utopian Function of Art and Literature* (pp. 245-264). Cambridge-London: MIT Press.
- Busqued, Carlos (2018). *Magnetizado*. Barcelona: Anagrama.
- Calveiro, Pilar (2001). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Carassai, Sebastián (2016). “La violencia ‘de los dos lados’. Hacia una genealogía de la teoría de los dos demonios (1969-1976)”. En Guillermo Delli-Zotti y Fernando Pedrosa (Eds.), *Extendiendo los*

- límites: nuevas agendas en historia reciente* (pp. 97-125). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca-Eudeba.
- Carassai, Sebastián (2021). *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI. Versión Kindle.
- Chaumet, Emmanuel (Productor) y Naishtat, Benjamín (Director). (2018). *Rojo* [Película]. Buenos Aires.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1984). *Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba.
- Factorovich, Bárbara (Productora) y Borensztein, Sebastián (Director). (2016). *Kóblíc* [Película]. Buenos Aires
- Franco, Marina (2014). “La ‘teoría de los dos demonios’: un símbolo de la posdictadura en la Argentina”. *A contracorriente*, 11 (2) 22-52. [<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/806/335>]
- Hobbes, Thomas (2010) *Elementos filosóficos. Del ciudadano*. Buenos Aires: Hydra.
- Kant, Immanuel (2008). *Metafísica de las costumbres*. Trad. Adela Cortina Orts y Jesús Conill Sancho. Madrid: Tecnos.
- Lutero, Martín (1974). “Carta Abierta Respecto del Riguroso Panfleto Contra los Campesinos”. En *Obras de Martín Lutero*, trad. de Erich Sexauer. Buenos Aires: Paidós.
- Lvovich, Daniel y Bisquert, Jorgelina (2008). *La cambiante memoria de la dictadura: Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblioteca Nacional.
- Ortega, Sebastián; van de Couter, Javier; Méndez, Martín (Escritores) y Ortega, Luis (Director). (2015). Episodio 1 [Episodio de serie de televisión]. En Flores, P. (Productor ejecutivo), *Historia de un clan*, Buenos Aires.
- Piantanida, Luciana (Productora) y Márquez, Francisco y Testa, Andrea (Directores). (2016). *La larga noche de Francisco Sanctis* [Película]. Buenos Aires.
- Pignatiello, Gerardo (2014). “Rol policial y estructura del género en la “novela negra” de la dictadura: *Nadie nada nunca y Luna caliente*”. *Philologie im Netz*, 70, 107-118. [<http://web.fu-berlin.de/phin/phin70/p70t6.htm>]
- Pujol, Sergio (2019). *El año de Artaud. Rock y política en 1973*. Buenos Aires: Planeta. Versión Kindle.

- Schell, Hernán. (29 de octubre de 2018). “‘Rojo’: por qué es una película original y con una mirada diferente sobre los 70”. Entrevista a Benjamín Naishtat. *Infobae*. [<https://www.infobae.com/cultura/2018/10/29/rojo-por-que-es-una-pelicula-original-y-con-una-mirada-diferente-sobre-los-70/>]. Accedido 17/3/2021
- Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Rfos.
- Setton, Román (2020). “Noir, biopic y dramas carcelarios. Violencia y géneros en el audiovisual argentino contemporáneo”. En *En la otra isla*, 3, 4-20. [<http://enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/39/26>]
- Vidal, Georges (1901). *Cours de droit criminel et de science pénitentiaire*. Paris: A. Rousseau.
- Zarco, Julieta (2016). “¿La vuelta a los dos demonios? Cine y pasado reciente en Argentina: una lectura actual”. En *Kamchatka: Revista de análisis cultural*, 8, 241-253. [<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/9204/8945>]
- Zylberman, Lior (2017). “Infancia y memoria. Lo recordable a través del tiempo”. En *Archivos de la Filmoteca*, 73, 107-122.

LA CRUELDAD EN EL CRIMEN ESTATAL Y EN EL CRIMEN COMÚN

ANA ROS MATTURRO

La conexión entre el crimen estatal y el crimen común (o civil) nos permite pensar en el tema de la crueldad como su común denominador. Siguiendo esta línea de interés, construyo un diálogo entre pensadores como Daniel Feierstein, Hannah Ardent y Zygmunt Bauman, que me han ayudado a profundizar la comprensión del crimen y la crueldad en el contexto de mi propia investigación.¹

Como establece el sociólogo argentino Daniel Feierstein (2007), la práctica social genocida, comúnmente utilizada en regímenes dictatoriales, se desarrolla a través de dos instancias interconectadas: la de la realización material y la de la realización simbólica. La primera, se basa en la aniquilación del grupo considerado enemigo, y la segunda en “los modos de narrar y representar dicha experiencia traumática” (Feierstein, 2007: 237). En el caso argentino, la práctica social genocida llevada a cabo durante el régimen dictatorial iniciado en 1976 estaba destinada a reorganizar las relaciones sociales; más específicamente, apuntaba a disolver los vínculos contestatarios y solidarios formados a partir del primer

1 “El soldado que no fue: interrogando al ejército, la obediencia debida y el nunca más” (Ros Maturro, 2020), “El Mocito: A Study of Cruelty at the Intersection of Chile’s Military and Civil Society” (Ros, 2018) “Los otros con armas: las complejas relaciones cívico militares en el Chile de posdictadura” (Ros, 2017), *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production* (Ros, 2012).

peronismo que obstaculizaban la instauración de un modelo económico favorable a la élite nacional y a los intereses internacionales (Feierstein, 2007: 380).

Según Feierstein, el sistema concentracionario, en tanto herramienta fundamental de la realización material de la práctica genocida, tenía como meta la “adaptación” de los prisioneros (2007: 371). Se buscaba que, tras la anulación de su subjetividad por medio del continuo tormento físico y psicológico, estos asumieran total o mayoritariamente los valores de los victimarios. Sin embargo, la metáfora culinaria utilizada por la asociación de sobrevivientes explica cómo lo que se vivía de manera concentrada en los centros clandestinos (“cubito de sopa”) también regía en la vida de afuera, aunque de manera diluida (“caldo”) (Feierstein, 2007: 290). La ampliación extrema del concepto de subversivo en el discurso militar, los rastros intencionalmente visibles de la violencia y el horror testimoniado por los sobrevivientes (y representado en distintos formatos y medios) impusieron el terror, la desconfianza y la sensación de derrota en la sociedad, lo que sería clave para lograr su adaptación. De ese modo, el régimen transformó a todos los individuos, sus vínculos y su comunidad.

Continuando con la metáfora, y estableciendo una relación directa con el tema de esta reflexión, podríamos considerar que en el “caldo” de adaptación a los valores del opresor en que vivía la sociedad civil durante la dictadura, se cultivó también la posibilidad de concebir e incluso normalizar la crueldad y el crimen impune. De este modo, los crímenes comunes a manos de civiles podrían estar señalando un efecto secundario e imprevisto de la realización de la práctica social genocida y de la reorganización social.

Por otra parte, la reflexión de la filósofa Hannah Arendt (2007) sobre el apoyo (en forma de colaboración más o menos directa) de la población civil a los regímenes autoritarios, nos permite continuar comprendiendo las diferentes formas en que la crueldad se gesta, desarrolla y normaliza en y entre estos ámbitos entendidos como diferentes. Arendt explica dicho apoyo como resultado de un

sistema que equipara la participación con la obediencia y por ende inhibe el pensamiento. Según Arendt (2007), muchas de las personas comunes que apoyaron de algún modo regímenes opresivos no lo hicieron por compenetración con sus metas necesariamente, sino por entender el respeto a las leyes y normas que sostienen toda organización como la única forma posible de participación en ellas. Así, los individuos en cuestión automáticamente sustituyen un sistema de valores por otro, un orden viejo por uno nuevo (Arendt, 2007: 69). Para la filósofa, este proceder se opone a la acción de pensar, es decir, al cuestionamiento del orden imperante, derivado de la necesidad de vivir en paz con uno mismo, que lleva indefectiblemente a la resistencia (Arendt, 2007: 71).

El surgimiento del pensamiento en sistemas autoritarios (e incluso democráticos) que en realidad buscan lo opuesto, o sea la obediencia y el apoyo incuestionado, es difícil de explicar. Por el contrario, mucho se ha reflexionado acerca de los mecanismos utilizados por los sistemas opresivos para facilitar y promover no solo el apoyo sino también la perpetración de la crueldad. Una mirada a estos mecanismos nos permite nuevamente desdibujar la línea entre lo estatal y lo común y lo militar y lo civil, para indicar que, como parte de un mismo sistema, dichas esferas se informan, afectan, y alimentan mutuamente.

Tomando como punto de partida el experimento sobre la obediencia realizado por el psicólogo Stanley Milgram en 1961, el filósofo Zygmund Bauman identifica una serie de mecanismos que habilitan el accionar cruel y hasta contrario a los principios individuales. Si bien estos son típicos de sistemas autoritarios-burocráticos, nos ayudan a pensar en procesos que sostienen al neoliberalismo en sociedades democráticas.

Uno de estos mecanismos es lo que Bauman (1989) denominó la “responsabilidad flotante”, es decir, un tipo de organización en la que cada miembro transfiere la responsabilidad individual a una autoridad superior y ésta a su vez puede transferirla a algo central a la organización, aunque intangible (misión, objetivos, etc.). Otro

mecanismo complementario, es el de la creación de distancia entre las acciones realizadas y el repudiable resultado final. Como observa Bauman: “it is psychologically easy to ignore responsibility when one is only an intermediate link in a chain of evil actions but is far from the final consequences of the action” (Bauman, 1989: 161). Esta desconexión o distancia entre las acciones individuales (dentro y fuera del trabajo) y su repercusión criminal en la vida de otros, es un rasgo predominante del neoliberalismo y también se funda en gran medida en procesos de compartimentación y desinformación.

Así como la división de tareas en forma de engranajes de una máquina facilita el crimen, la rutina y el hábito terminan reforzando el carácter incuestionado de lo que se está realizando y de sus implicaciones morales (Bauman, 1989: 165). Si además estas rutinas se desarrollan en un ámbito de autoridad homogénea, donde los individuos están expuestos a un único punto de vista, disminuyen aún más las posibilidades de experimentar un dilema moral respecto a la colaboración con la crueldad. Como afirma Bauman, “the readiness to act against one’s own better judgment, and against the voice of one’s conscience, is not just the function of authoritative command, but the result of exposure to a single-minded, unequivocal and monopolistic source of authority (1989: 166).

Otro mecanismo que atrapa a los individuos en situaciones de colaboración o apoyo es lo que Bauman denomina la “secuencialidad”. El avance gradual respecto a las tareas que posibilitan la concreción del crimen no permite detenerse y abandonar el proceso sin evaluar antes lo ya hecho: si el paso siguiente se juzga como moralmente cuestionable, existe la posibilidad de que el anterior también lo haya sido en algún grado. “Smooth and imperceptible passages between the steps lure the actor into a trap; the trap is the impossibility of quitting without revising and rejecting the evaluation of one’s own deeds as right or at least innocent” (Bauman, 1989: 159). Asimismo, los obstáculos para dejar de colaborar se hacen mayores cuanto más se avanza en la cadena de participación y cuanto más se desea apartarse. Otro mecanismo en sintonía con

los ya mencionados es la “moralización de la tecnología”. El mismo apunta a evitar dilemas morales en los empleados, desplazando el juicio de la acción realizada (significado, consecuencias) a cómo fue realizada, o sea, qué tan bien se ajustó a las reglas de la organización y a las expectativas de sus supervisores, quienes juzgan moralmente a sus subordinados a través de aprobación o sanciones (Bauman, 1989: 161).

Por último, cabe mencionar la reflexión de Bauman (1989) con relación al “Experimento de la prisión de Stanford” realizado por el psicólogo Philip Zimbardo en 1971, sobre los efectos del poder percibido. Dicho experimento demuestra cómo, más allá de la difusión de responsabilidad generada por la presencia de una autoridad (y demás mecanismos presentados), individuos normales pueden llegar a actuar cruelmente al ser colocados en un arreglo social predeterminado, de corte despiadado, en el que unos poseen poder desproporcionado sobre los otros (Bauman, 1989: 168). El experimento consistió en situar a un grupo de jóvenes, sin antecedentes psicológicos o morales, en el tipo de interacción codificada guardia-prisionero, conferirles elementos simbólicos de la posición a ocupar y una misión. Así, los guardias tenían porras, uniformes, lentes espejados y la tarea de garantizar el buen funcionamiento de la prisión y, como parte de ello, la sumisión de los prisioneros. La crueldad desatada en los “guardias” y los trastornos emocionales desarrollados por los “prisioneros” llevaron a que el experimento se suspendiera mucho antes de llegar a su fin.

Finalmente, la ideología patriarcal y el modelo de masculinidad imperante (insensible, violento y dominante), tanto en los regímenes militares como en las sociedades democráticas capitalistas, sostienen estas estructuras de normalización de la crueldad y por ende el crimen.

En conclusión, para cerrar esta reflexión, destaco la utilidad de pensar el crimen común o estatal, en contexto autoritario o democrático, como procesos relacionados, no tanto con la validez del sistema legal, sino con mecanismos que habilitan la perpetración de

la crueldad en individuos que, de lo contrario, no la considerarían. Esos sistemas tienden a equiparar participación con obediencia a las normas, difusión de la responsabilidad, distancia entre acciones y resultados, rutinización de las acciones cuestionables, exposición a un pensamiento monolítico, enfoque en el desempeño en vez de en los resultados, desproporción de poder entre grupos, modelos de masculinidad valorados. Las consecuencias de evitar o resistir estos mecanismos son más o menos peligrosas en los diferentes sistemas políticos, pero sin duda siempre conllevan un alto costo, lo que podría conducir a la perpetuación del crimen y la crueldad en la historia.

Bibliografía

- Arendt, Hannah (2007). *Responsabilidad y juicio*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Zygmunt (1989). *Modernity and Holocaust*. Cambridge: Polity Press.
- Feirstein, Daniel (2007). *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina. Hacia un análisis del aniquilamiento como reorganizador de las relaciones en Argentina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ros Maturro, Ana (2012). *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ros Maturro, Ana (2017). Los otros con armas: las complejas relaciones cívico militares en el Chile de posdictadura. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 14(2), 17-42.
- Ros Maturro, Ana (2018). El Mocito: A Study of Cruelty at the Intersection of Chile's Military and Civil Society. *Genocide Studies and Prevention. An International Journal*, 107-122.
- Ros Maturro, Ana (2020). El soldado que no fue: interrogando el ejército, la obediencia debida y el nunca más. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 97-120.

7.

POSTMODERNISMO Y (DES)LEGITIMACIÓN TRES MANIFIESTOS LATINOAMERICANOS

GUADALUPE SILVA

Si una época se define por lo que es “públicamente decible y aceptable –y goza de la más amplia legitimidad y escucha– en cierto momento de la historia” (Gilman, 2003: 36) habría que preguntarse qué discursos perdieron vigencia en el tránsito de los años sesenta a los noventa, las dos unidades de tiempo que en América Latina suelen contraponerse como bloques en fricción.

Pongamos un ejemplo de lo que a partir de cierto momento perdió crédito en los discursos sobre la identidad latinoamericana. Tomemos como caso la exhortación a los escritores de Alejo Carpentier en el ensayo de 1964 “Problemática de la actual novela latinoamericana”. En ese texto Carpentier convocaba a los novelistas del continente a construir una nueva narrativa capaz de reflejar y mostrar al mundo las propias realidades culturales: “nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo –todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto– para situarlo en lo universal” (Carpentier, 1984: 27).¹ Esta gran empresa de representación en la que los narradores

1 Los ensayos de Carpentier deberían leerse en diálogo con el debate cubano en torno a la novelística de la Revolución. Cf. “Expediente. Polémica: La novela de la Revolución cubana (1964-1965)” de la revista *Rialta*. En línea: <https://rialta.org/expediente-polemica-la-novela-de-la-revolucion-cubana/>.

cumplirían la función de traductores, cronistas y “descubridores” del nuevo mundo, se ligaba a su vez a la idea de que había llegado la hora americana. América Latina estaba ingresando en la historia universal y los escritores debían asumir su responsabilidad como parte fundamental de este proceso. “Grandes acontecimientos se avecinan”, decía Carpentier al final del ensayo en alusión a estas expectativas abiertas por la revolución cubana, “y debe colocarse el novelista en la primera fila de espectadores” (1984: 29).²

La pérdida de legitimidad de esta concepción de la historia y de los deberes del escritor como testigo y exégeta de la identidad latinoamericana, señala uno de los grandes puntos de quiebre entre la cultura literaria de los años sesenta y la de finales de siglo. Como ejemplo de este giro podemos tomar el libro de Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989), trabajo de gran influencia en los estudios literarios latinoamericanistas. En el prólogo de este libro, Ramos hacía hincapié en la necesidad de comprender la identidad latinoamericana no como un “ser” dado por sí mismo, sino como una imagen históricamente construida y modulada por los discursos, la dinámica de las redes intelectuales y las luchas de poder en los procesos de autorización y legitimación. Al historizar las identidades y entenderlas como narrativas, Ramos sujetaba la unidad de lo latinoamericano a operaciones retóricas, políticas e institucionales que no surgían de ningún origen natural o trascendental:

Si la identidad no es desde siempre un dato externo al discurso que la nombra –si la forma, la autoridad y el peso institucional del sujeto que la designa determinan en buena medida el recorte, la selección de los materiales que componen la identidad– acaso hoy

2 Otro ejemplo de este tipo de discurso se encuentra en la introducción de César Fernández Moreno al volumen *América Latina en su literatura* (1972), que se abre con esta prognosis de Hegel: “América es el país del porvenir. En tiempos futuros se mostrará su importancia histórica, acaso en la lucha entre América del Norte y América del Sur” (Fernández Moreno, 1972: 6).

podríamos decir, recordando a Martí, que no habría Latinoamérica hasta que no hubiese un discurso autorizado para nombrarla. La literatura cargaría con el enorme y a veces imponente peso de esa *representatividad*. (Ramos, 1989: 16, énfasis del autor)

Asumir ese “enorme y a veces imponente peso de la representatividad” era justamente el propósito de la alocución de Carpentier a los novelistas en 1964. La tarea de reflejar la identidad, de representarla ofreciendo una representación que a su vez convirtiera al escritor en un representante, era una exigencia que a finales del siglo XX comenzó a parecer no solo “enorme” sino probablemente excesiva.

La crisis de la representación convergía así con una reconsideración de los procesos identitarios en el sentido de un deconstructivismo historicista. Este cambio de perspectiva sobre las condiciones y alcances de la identidad tuvo a su vez repercusiones en el campo literario. Así como en 1964 Alejo Carpentier diseñaba lineamientos para los novelistas contemporáneos y exhortaba a reflejar los “contextos” de América Latina, a finales del siglo XX se van a elaborar otros programas narrativos en buena medida opuestos a dichos lineamientos y en divergencia con el componente teleológico de aquel discurso latinoamericanista. “Los sesenta” se constituyeron en los noventa en una época agotada, reducida a un conjunto de rasgos cuyo declive a su vez autorizaba nuevos valores y prácticas. Los manifiestos de Shanghai en Argentina (1989), McOndo en Chile (1996) y Crack en México (1996), testimonian este cambio de paradigma.

En las siguientes páginas analizaremos estos discursos programáticos a la luz de la noción que sintetizó y articuló el sentido del cambio experimentado globalmente a lo largo del último tercio del siglo XX, la de “posmodernismo”. No cuestionaremos la validez del concepto desde el punto de vista de sus contradicciones o de usos ideológicos, sino que lo entendemos como un dispositivo discursivo de legitimación que contribuyó a fijar los consensos y

valores propios de una nueva época. Más que detectar tales o cuales rasgos “posmodernistas” en determinados textos, nos interesa analizar la manera en que el propio desarrollo del debate contribuyó a legitimar el lenguaje del presente. Si la palabra “posmodernidad” refiere a una condición que supone el declive o crisis de la cultura moderna, la palabra “posmodernismo”, con este “ismo” final, indica un movimiento que instituye aquello que representa.³ Por eso, antes de pasar a los manifiestos de Shanghai, McOndo y Crack, haremos un breve recorrido por la historia de este concepto clave para el cambio de época.⁴

Un repaso del posmodernismo

Junto con el descrédito de la noción de progreso, la crisis de la representación fue uno de los principales asuntos del debate posmoderno. Tanto en el sentido de una crítica de la mimesis, como en el aspecto político del concepto referido a la construcción de síntesis totalizadoras, la idea de “representar” (del verbo latino *praesento*: hacer presente, poner ante la vista, mostrar)⁵ fue sometida a un debate plural y amplio. Mientras por un lado la filosofía y la teoría

3 A lo largo del trabajo distinguiremos “posmodernismo” de “posmodernidad”. El sufijo “ismo” designa el momento activo en el que la afirmación del cambio se constituye en la producción del cambio como signo de una acción, mientras que “posmodernidad” se utiliza como término descriptivo para referir a una condición cultural o una época. Aquí nos interesa el primer aspecto: el posmodernismo como acto de ruptura y corte temporal.

4 Un ejemplo de análisis del posmodernismo como proceso de cambio cultural se encuentra en David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins* (1990, trad. esp. *La condición de la posmodernidad* (Harvey, 1998). Apelando a la noción de “estructura de sentimientos” acuñada por Raymond Williams, Harvey se propuso reconstruir las condiciones que pautaron el momento de cambio cultural, conjugando sus dimensiones históricas, sociales, artísticas y teóricas.

5 En relación con esto, sugiero leer el análisis de Roger Chartier sobre el triple aspecto semiótico, estético y político de la representación en “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen” (1996).

literaria hacían hincapié en el final de la metafísica como teoría de la presencia, por otro se desarrollaba una reconsideración del ideal ilustrado de homogeneidad social y se cuestionaba la potestad del intelectual para constituirse en portavoz de lo colectivo.

En una de las primeras compilaciones de textos sobre arte y cultura posmodernos, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodernism*, editado por Hal Foster (1983, trad. esp. *La posmodernidad*, 2008) el crítico de arte Craig Owens enfatizaba la legitimidad adquirida por los discursos minoritarios –especialmente los feministas– en el desarrollo de la cultura posmoderna, en contraste con la tendencia a la uniformidad propia del mundo moderno. Un precursor de esta visión fue el crítico literario Leslie Fiedler, quien en el artículo “The New Mutants” publicado en la revista *Partisan Review* (1965), analizaba el auge de los movimientos contraculturales en los Estados Unidos y la gestación de un nuevo ethos juvenil de carácter antiburgués, antitradicionalista y antiprotestante. Propugnada por el feminismo y la lucha por los derechos civiles, aquella *counterculture* que Fiedler denominaba “posmoderna” reclamaba una apertura a la alteridad capaz de romper con la hegemonía del sujeto blanco, occidental y masculino, prototipo de una modernidad normalizadora.

En la vereda opuesta a la de Fiedler, el sociólogo conservador Daniel Bell, en su ensayo *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1974, trad. esp. *Las contradicciones culturales del capitalismo*, 1976), coincidía también en llamar “posmoderna” aquella corriente juvenil de los años sesenta. Con disponibilidad para el ocio y el consumo cultural, resultantes del progreso material de la clase media, estas juventudes que poblaban las cada vez más populosas universidades norteamericanas, rechazaban el estilo de vida tradicional, con su sentido de la disciplina y su severidad protestante. Las nuevas generaciones habían adoptado el ethos vanguardista constituido por la tradición artística europea, con su rechazo romántico de los valores burgueses. Para Bell, este fenómeno era el resultado intrínsecamente contradictorio del desarrollo capitalista. La cultura norteamericana, escribía con ánimo crítico, había pasado “de la

ética protestante al bazar psicodélico”, es decir de una conducta social orientada al trabajo, a otra eminentemente hedonista e individualista. Resulta interesante que motivos similares de impugnación se encuentren en otro importante crítico cuya posición ideológica es contraria a la de Bell: Jürgen Habermas (2004 [1980]), quien también rechazó la defeción del “proyecto moderno” por parte de las nuevas generaciones y sus representantes intelectuales. Tanto Bell como Habermas señalaron como uno de los ideólogos de este giro cultural a Michel Foucault, crítico tenaz, al igual que Lyotard, de las instituciones y discursos de la modernidad ilustrada.

Las relaciones entre cultura artística, vanguardia y posmodernismo fueron muy estrechas desde los inicios de este debate. Junto con el extenso capítulo de la arquitectura, que cumplió un rol importante en la difusión del concepto,⁶ también la crítica literaria formuló su modelo descriptivo de lo que vendría a ser la nueva literatura posmodernista. En 1971, poco antes del libro de Bell, el crítico literario Ihab Hassan (citado a su vez por Lyotard como fuente en *La condición posmoderna*), contribuyó a definir los rasgos de este nuevo ethos cultural en términos de una teoría poética. En una tabla comparativa agregada en el postfacio de 1982, Hassan contraponía los siguientes rasgos respectivamente referidos al modernismo y posmodernismo: forma / antiforma, propósito / juego, jerarquía / anarquía, creación / destrucción, totalización / deconstrucción, síntesis / antítesis, centramiento / dispersión, metáfora / metonimia, significado / significante, origen / diferencia, causa / huella, metafísica / ironía, determinación / indeterminación, trascendencia / inmanencia, etcétera (Hassan, 1982: 267-268). Del lado “modernista” de la tabla priman los principios ligados a la unidad, el orden y la homogeneidad, y del lado “posmodernista” se encolumnan con criterio antinómico los relacionados con

6 Un análisis muy claro e interesante del giro posmoderno en arquitectura, con su crítica del racionalismo “autoritario” de orientación futurista y colectivista, se puede encontrar en el capítulo “Problemas en la utopía” del libro de Robert Hugues, *El shock de lo nuevo* (2000 [1980]).

la multiplicidad, la fragmentariedad y el descentramiento. Resulta claro que en la contraposición se libra una batalla de antiguos y modernos (aquí “posmodernos”), y que el favor se coloca en el segundo término, legitimado por su actualidad. El gráfico, en otras palabras, esquematiza los valores que la esfera cultural consagró en la segunda mitad del siglo XX como principios dominantes de la contemporaneidad.⁷

La noción de posmodernismo cifró así exitosamente la conciencia de crisis cultural que surgió y se propagó mundialmente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Convencionalmente se refiere la caída del Muro de Berlín en 1989 como el símbolo del fin de una época regida por los grandes proyectos y utopías político-tecnológicas de la modernidad. Pero el proceso de cambio se había iniciado de hecho varios años antes, a comienzos de la década del setenta, durante el periodo de crisis que Eric Hobsbawm (1998 [1994]) sintetizó con la elocuente figura del derrumbe (“The Lanslide”), en referencia al momento en que se rompió el equilibrio de fuerzas de la Guerra Fría y comenzó a imponerse en el mundo el modelo capitalista neoliberal. Con ello se propagaron tanto la nueva doctrina económica y política, como los patrones culturales que venían desarrollándose en las sociedades avanzadas, tendientes a la liberalización de las costumbres y la crítica de los órdenes tradicionales, autoritarios o normalizadores. En su conocido ensayo “Postmodernism or the Cultural Logic of Capitalism” (1984), Fredric Jameson ligó estrechamente esa propagación mundial del libre mercado con el despliegue de la cultura posmoderna, equivalentemente expansiva, proteica y totalizadora. Su visión no celebraba el auge del posmodernismo, sino que advertía sobre sus riesgos y exhortaba a desarrollar nuevas estrategias críticas. Entre la defensa del vanguardismo y la nostalgia de la fe en el progreso, Jameson alentaba el desarrollo de un “nuevo arte político” preparado para “arrostrar la posmodernidad en toda su verdad”, una

7 En cuanto al carácter hegemónico logrado por el movimiento contracultural, véase el polémico análisis de Joseph Heath y Andrew Potter (2005 [2004]).

postura disidente, no conservadora sino superadora, acorde al contexto contemporáneo, capaz de resistir la nueva hegemonía del mercado globalizado (Jameson, 1991: 120).

Desde principios de los años ochenta, los críticos y analistas comenzaron a preguntarse en qué medida la cultura posmoderna constituía una corriente progresista, de acuerdo con sus orígenes contraculturales, o si, como decía Jameson, era por el contrario la máscara engañosa del capitalismo hegemónico. En aquel momento la disyuntiva no resultaba clara.⁸ Si bien con el tiempo tendió a prevalecer la segunda tesis, durante los años de auge del debate modernidad-posmodernidad los aspectos críticos y emancipatorios de la nueva corriente eran bien valorados. En el ya mencionado libro *The Anti-Aesthetics* (1983), Hal Foster compiló un conjunto de intervenciones a este respecto entre las que se encontraban las de Jameson y Habermas. Con el fin de zanjar el problema de la naturaleza ideológica del posmodernismo, aseguraba Foster en la introducción que no era posible hablar de un fenómeno homogéneo sino de dos vertientes contrapuestas, la de un “posmodernismo de resistencia” y la de otro “de reacción” (2008a: 11). Al igual que Foster, el conjunto de los ensayos allí reunidos propendía a destacar la faceta crítica del posmodernismo, ligada a las luchas contraculturales, el feminismo y el anticolonialismo. El posestructuralismo y la teoría de la deconstrucción aportaban herramientas teóricas para este posmodernismo emancipatorio, abiertamente opuesto a la faceta autoritaria, “monológica” y “logocéntrica” de la modernidad.

El texto que mejor expresó esta posición intelectual de la nueva izquierda fue *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979) de François Lyotard, el libro más influyente dentro de este debate. Lyotard afirmaba en su “*raport*”, eludiendo toda conexión con los acontecimientos contemporáneos, que la crisis de los grandes relatos, característica de la condición posmoderna, no respondía

8 Linda Hutcheon, por ejemplo, destinó su libro *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (trad. esp. *La poética del posmodernismo*, 2014 [1988]) a discutir con la postura de Jameson.

a condiciones políticas o económicas coyunturales tales como el declive del comunismo y el avance del capitalismo neoliberal, sino a una pérdida de credibilidad de los discursos legitimadores de la filosofía moderna –fundamentalmente del sistema hegeliano– resultante de los propios desarrollos de la ciencia.⁹ Con Lyotard entraba en juego la asociación entre modernidad y religiosidad, que veremos repetirse en las críticas posmodernas de los utopismos, los esencialismos y las teleologías. La fe en el progreso humano entendido como Historia del Espíritu –decía Lyotard– ya no podía utilizarse como principio de legitimación de la verdad. No gozaba de ninguna credibilidad aquella idea de que un único relato maestro sería capaz de explicar el principio y razón final de todas las ciencias. Más cauteloso, el saber posmoderno se sustentaba en los consensos provisorios de comunidades científicas especializadas, a resguardo de la especulación y el dogmatismo. El “informe” de Lyotard, como podemos intuir, no era en realidad un desapasionado documento desvinculado de su contexto.¹⁰ Las “dos observaciones” anexas

9 Escribe Lyotard: “Simplificando al máximo, se tiene por ‘postmoderna’ la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sui generis” (Lyotard, 2000: 10).

10 En *The Origins of Postmodernity* (trad. esp. *Los orígenes de la posmodernidad*, 2000 [1998]), Perry Anderson contextualizó el libro de Lyotard dentro de su trayectoria intelectual para mostrar que los argumentos de *La condición posmoderna* se enmarcaban en un creciente desencanto que había llevado al filósofo “desde un socialismo revolucionario hacia un nihilismo hedonista” (Anderson, 2000: 43). En el fondo, decía Anderson, la crisis de los grandes relatos expresaba la propia desilusión lyotardiana frente al autoritarismo comunista. En *La condición posmoderna* sin embargo –y previsiblemente– no se menciona la noción de “desencanto” sino que se habla de “incredulidad” y “deslegitimación” de las metanarrativas. El concepto de desencanto sí se encuentra en Habermas (2004 [1980]), ligado al posmodernismo y al pensamiento de los que llama “jóvenes conservadores” (Foucault y Derrida). Aunque

al capítulo 9, una referida al estalinismo fundado en el marxismo y la otra al papel de Heidegger como filósofo del nazismo, son mucho más que añadidos a la exposición previa. Si aquellos meta-relatos —el dialéctico y el nacionalista— habían podido sustentar y proporcionar argumentos de legitimación a regímenes de semejante violencia, evidentemente no se trataba solo de registrar un cambio de paradigma científico, sino también de exponer la peligrosidad de los sistemas totalizadores como conductos hacia programas totalitarios. Las implicancias del texto de Lyotard eran en definitiva tanto epistemológicas como éticas y políticas.¹¹

De modo que por mucho que *La condición posmoderna* intentara desligarse de las circunstancias históricas posteriores al 68, resulta claro que su crítica de los grandes relatos estaba relacionada con el creciente clima de desencanto que pronto comenzaría a convertirse en un *leit motiv* de lo posmoderno. Su denuncia de las totalizaciones filosóficas como doctrinas autoritarias fue ampliamente difundida y encontró un ambiente muy propicio en el clima de deshielo de finales de la Guerra Fría.

Las consideraciones lyotardianas estuvieron muy presentes en los debates modernidad-posmodernidad que se desarrollaron en América Latina. Debemos recordar que en nuestro continente la cuestión posmoderna surgió como un tema intelectual y académico en simultaneidad con las discusiones sobre las nuevas democracias y la propagación de valores tales como el pluralismo y el respeto de las minorías (Hopenhayn, 1988; Lechner, 1987). En estos debates

Habermas allí no menciona a Lyotard, cuyo libro acababa de ser publicado, se sobreentiende que está incluido entre estos últimos. En respuesta, Lyotard publicó en 1986 el libro *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, donde se desmarca de las concepciones vulgarizadas de lo posmoderno, discute extensamente con la postura de Habermas y elabora una defensa del vanguardismo como actitud de resistencia frente al “realismo” del poder.

- 11 Lyotard, en efecto, no solo afirma el fin de los grandes relatos, sino que también defiende los atributos del saber posmoderno: “El saber posmoderno hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores” (Lyotard, 2000: 11).

surgieron similares discusiones a las que se daban en Europa o en los Estados Unidos, encaminadas a distinguir los aspectos “de reacción” –neoliberales e imperialistas– del posmodernismo, de sus facetas progresistas, democráticas o “de resistencia” –para utilizar la distinción de Hal Foster–. Se puede encontrar un buen panorama de estas discusiones en uno de los primeros documentos del debate posmoderno en América Latina, el volumen compilado por Fernando Calderón, *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna* (1988), donde la crítica de los “grandes relatos” confluye con una revisión del discurso colonialista occidental y con la deconstrucción de sus principios legitimadores, así como con la revisión de los aspectos autoritarios tanto de las derechas como de las izquierdas.¹² Si bien en estas intervenciones no deja de estar presente la sospecha de que el posmodernismo es un discurso ambivalente que puede virar hacia la izquierda o hacia la derecha, resulta notorio el entusiasmo con el concepto y sus posibilidades críticas. La posterior tendencia a identificar el posmodernismo con el predominio neoliberal, puede quizás opacar el hecho de que en ese momento la teoría posmoderna recogió muchas adhe-

12 En “Latinoamérica y la posmodernidad” (1996 [1991]) Nelly Richard retoma este debate y plantea la necesidad de una apropiación del discurso filosófico y cultural posmodernista como principio para una reinterpretación de lo latinoamericano. En divergencia con la izquierda reacia a considerar esta discusión, Richard pone sobre la mesa el nuevo desafío crítico que plantea la posmodernidad como dispositivo de emancipación, en tanto supone una crítica radical de la hegemonía occidental y sus correspondientes jerarquías de centro y margen, origen y copia, metrópoli y periferia. Al desacreditarse el metarrelato moderno junto con el descrédito de su etnocentrismo, las culturas periféricas quedan libres de antiguos estigmas vinculados a la insuficiencia, la impureza, la inmadurez o el atraso. Claro que el peligro –advierte Richard con razón– es que “quienes formulan la hipótesis del descentramiento siguen comportándose como dueños frente a ella [...] normando su validez a partir de una experiencia de la crisis que sigue erigiéndose en paradigmática más allá de las fronteras que acotan el sentido de su porqué y de su cómo: haciendo de la *crisis* otro *metarrelato universal*” (Richard, 1996: 279-280). La deconstrucción de las relaciones de poder deberá en consecuencia estar atenta a las nuevas trampas de la hegemonía.

siones. Por lo pronto, nadie ponía en duda su contundente realidad. Desde finales de los años ochenta y durante los noventa fue afirmada una y otra vez, con optimismo o con pesar, la certeza de que el mundo experimentaba una mutación rotunda.

Breve intermedio sobre el cambio de paradigma en el arte

Una de las consecuencias más evidentes del debate modernidad-posmodernidad en el arte fue la cancelación de las narrativas del progreso y la consiguiente defensa de la multiplicidad, lo carnavalesco, el neobarroco, el pastiche o la transtextualidad. Un gran defensor de esta tendencia fue Néstor García Canclini, quien en 1989 se preguntaba: “¿En qué reside, entonces, la novedad de la descolección, la desterritorialización y la hibridez posmodernas? En que las prácticas artísticas carecen ahora de paradigmas consistentes” (García Canclini, 1989: 307).

Esta ausencia de modelos rectores que García Canclini veía como el rasgo principal de lo posmoderno estaba relacionada con el desdibujamiento del sentido lineal en la historia del arte. Como repetía el crítico italiano Achille Bonito Oliva, promotor de la transvanguardia, ya no se podía pensar en un avance lineal y consecutivo de los movimientos estéticos, dado que no había un modelo de transformación social que le diera al avance un sentido final. Ante la pérdida de confianza en el futuro solo quedaban las innumerables ramificaciones de los proyectos personales y el juego libre con la historia de la cultura, entremezclada con la individual. Por eso, decía el crítico italiano:

Hacer arte significa para el artista tener todo sobre la mesa en una simultaneidad girable y sincrónica que consigue filtrar en el crisol de la obra imágenes refrendadas e imágenes míticas, signos personales, relacionados con la historia individual, y signos públicos relativos a la historia del arte y la cultura (Bonito Oliva, 2000: 40 [1982]).

Claro que estos anuncios del “fin del arte” (Danto, 1999), o de su historia, debían hacerse públicos de forma contundente, por lo que el descrédito del historicismo no impidió que proliferaran los manifiestos y resurgieran las retóricas vanguardistas.¹³ En el terreno de la literatura, en América Latina, podemos encontrar declaraciones semejantes que rechazan el sentido progresivo de la historia, reivindicando la individualidad y reclaman con ecos borgeanos el derecho a la cultura universal. El interés que despertaron los manifiestos de Shanghai, McOndo y Crack en los años noventa, cada uno de ellos en ámbitos distintos, no se debió precisamente a la moderación de sus afirmaciones, sino a este ambicioso proyecto de redefinir los atributos de la literatura y señalar un corte en el tiempo que respondiera a las nuevas condiciones de la contemporaneidad.

Shanghai: dislocación

En un número de *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicado a la cultura argentina en el tránsito de la dictadura a la democracia, Martín Caparrós se refirió al origen del grupo Shanghai, que describió como una respuesta a quienes los tildaban de “dandies, posmodernos, exquisitos y/o trolebuses” (Caparrós, 1993: 536). “Como nos ofendían en conjunto supusimos que debíamos defendernos en conjunto, y nos reunimos una noche en la Richmond, una confitería muy tradicional de la calle Florida” (Caparrós, 1993: 526).¹⁴

13 Como prueba el propio Bonito Oliva, autor de algunas de las más famosas proclamas del posmodernismo (Guasch, 2000). Sobre la relación entre vanguardia y posmodernismo véase Huysen (2006 [1986]), Foster (2001 [1996]) y, en este mismo libro, el capítulo de Luciana Del Gizzo.

14 A continuación, Caparrós detalla la composición del grupo: “Estábamos Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Jorge Dorio y yo. Como se ve, mayoría de narradores y mayoría de hombres” (1993: 526).

La construcción de este escenario traza un puente con el grupo Martín Fierro, vanguardia histórica de Buenos Aires. “Shanghai”, nombre cargado de exotismo, invertía el signo local del martinfierrismo al mismo tiempo que replicaba su pelea con el localismo.¹⁵ El primer manifiesto se presentó a la manera de aquellas viejas vanguardias, con una hoja suelta cargada de asertos provocativos que se distribuyó por “bares, redacciones y alguna librería”.¹⁶

Shanghai es la voluntad de poder, para estos tiempos desenchantados [sic]. Shanghai, niña mía, es la avanzada de la corrupción y el desmadre [...] vía libre hacia el anacronismo, que es, bien mirado, la única utopía que se permite una ciudad que se sabe exótica. [...] En Shanghai la cocina sabe con el sabor indefinible de la mezcla [...] Shanghai suena a chino básico, y solo lo incomprendible azuza la mirada. Shanghai, la palabra Shanghai, no existe, porque puede escribirse de tantas formas distintas que ni siquiera es necesario escribirla (“Shanghai en Buenos Aires”, 1987: 40).

Un año después de este primer acto de intervención surgió *Babel. Revista de libros* (1988-1991), dirigida por Martín Caparrós y Jorge Dorio. A la manera de su antecesora *Los libros* (1969-1976), *Babel* era una revista de reseñas críticas que buscaba construir una comunidad de lectores. Su equipo de colaboradores se componía de los

15 No es un dato al azar el hecho de que se reunieran en la confitería Richmond. Aquel local ubicado en la calle Florida, entre Lavalle y Corrientes, zona céntrica de Buenos Aires, era el sitio de encuentro del grupo Martín Fierro (entre cuyos miembros se encontraba Borges), también llamado “grupo Florida” por su zona habitual de reunión. La contraposición Florida/Boedo como agrupaciones y estéticas antitéticas (una céntrica, cosmopolita, y otra de la periferia urbana, de orientación social) se recrea implícitamente en la discusión con el nacionalismo de los sesenta y las literaturas populistas que plantea Shanghai.

16 El acto quedó plasmado en una breve nota de *Diario de poesía*: “Circula por esta ciudad —más específicamente por bares, redacciones y alguna librería— una octavilla redactada con un procesador de palabras, posiblemente en una Commodore 64. El panfleto no lleva firma, más sí título” (“Shanghai en Buenos Aires”, 1987: 40).

miembros de Shanghai, muchos de ellos docentes ejercitados en la crítica, y de especialistas universitarios en su mayoría provenientes de la Universidad de Buenos Aires. Al ser una publicación destinada a reseñas, no se incluían los textos literarios del grupo, aunque sí se construía un horizonte de recepción acorde con la poética esbozada en el manifiesto. El lector ideal de *Babel* era un sujeto habituado a la reflexión teórica, atento a las novedades, exigente y culto. Su antagonista era “claramente reconocible [...]: las literaturas al servicio de las estéticas del compromiso y de corte populista” (Delgado, 1996: 7). En sus páginas resonaban los programas de las cátedras universitarias de teoría literaria a través de colaboradores como Beatriz Sarlo, Nicolás Rosa, María Teresa Gramuglio, Graciela Montaldo, Delfina Muschietti, Nicolás Casullo, Jorge Panesi, Daniel Link o Alan Pauls. Se podía sentir el impacto del enfoque predominantemente posestructuralista y sociológico de esas cátedras en los años del retorno de la democracia.¹⁷ En tal sentido, como indicó Mariana Catalin (2013), el debate posmoderno incorporado a *Babel* a través de múltiples reseñas ofició como una instancia de construcción temporal y de posicionamiento ante lo contemporáneo, que debatía sobre el cambio de época pero no lo ponía en duda.

El título del segundo manifiesto, “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril” (1989) –este sí firmado por Caparrós– alude en clave humorística a la impugnación posmoderna del tiempo lineal y sucesivo. En lugar del avance, Caparrós propone la figura de lo “arborescente” que le permite exceder la relación de continuidad histórica. “[E]s obviamente más ‘moderno’ el *Tristram Shandy* que casi todo lo que se ha publicado en este país en este siglo” (Caparrós, 1989: 43), dice

17 Resulta muy interesante a este respecto el análisis de Manuel Lacalle y Majo Migliore sobre los cambios en los programas de teoría literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA a partir de mediados de los años ochenta, tras el retorno de la democracia (Lacalle & Migliore, s. f.).

con exageración en su afán de redefinir lo moderno.¹⁸ No se trata de regresar a la tradición, sino de liberarla del gran peso del historicismo. Esa primacía de la historia como directriz del quehacer literario era justamente el mito de la generación de los años sesenta con la que discute el manifiesto:

Los años sesenta es el título convencional de una época que en Argentina duró hasta mediados de los años setenta. Ya sabemos: la última gran época de la modernidad –hasta ahora. Tiempos en lo que todo tenía un objeto, todo gozaba de la plenitud de tener un sentido –revelado, trascendente. Tiempos en que todo podía ser leído como un medio cuyo fin le garantizaba legitimidad. Tiempos de religión cuyas facilidades el incrédulo añora (Caparrós, 1989: 43).

Pocas líneas después, reafirmando su pertenencia a un presente “incrédulo”, que ya no participa de aquellos “tiempos de religión” (no es difícil reconocer ecos de Lyotard en estas declaraciones), Caparrós introduce la línea más citada de este texto, en la que acusa a la generación de los sesenta de haberse dejado cegar por sus ilusiones:

En esos tiempos, trabajar con la palabra era trabajar con el material con el que estaban hechos los sueños que muchos creían vivir, que daban o darían su forma a lo real. Era como hacer música en el cosmos de las esferas pitagóricas. Era, por excelencia, el tiempo en que un *ars nova* cambiaría la vida. La época de la literatura Roger Rabitt: cuando estaba claro que la ficción literaria estaba dispuesta

18 Esta ruptura con los criterios diferenciadores de época se puede ligar con la poética del pastiche que para Fredric Jameson (1991: 47) constituye el lenguaje posmoderno por excelencia. Uno de los primeros alegatos en favor de la libre combinación de estilos históricos y culturales se encuentra en el ensayo-manifiesto de Charles A. Jenks, *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), cuyo principal antecedente era otro texto de reivindicación de la cultura pop, escrito por Denise Scott Brown, Steven Izenour y Robert Venturi, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (1972).

a interactuar valientemente con la vida, a rectificarla, a revelarle la verdad, a encauzarla (43).

Si en los años sesenta se trabajaba “con el material con el que estaban hechos los sueños”, los nuevos escritores, dice o da a entender el manifiesto, no se entregan a la ilusión. Caparrós no solo se presenta como alguien capaz de distinguir lo real de lo ilusorio, sino que abiertamente degrada la ideología de una época que llama “de la literatura Roger Rabitt”. Con un gesto pop y barroco a la vez traduce la fe revolucionaria de los años sesenta en imágenes de la cultura del espectáculo y plantea una renovación literaria que surge de esta posición de desengaño. “[H]ay que empezar una vez más, pero sin la alegría y la confianza fundacionales. Empezar una vez más, pero sabiendo que empezar puede no servir para nada, una vez más” (Caparrós, 1989: 44).

En este desierto de ilusiones la única patria del escritor es el lenguaje. Caparrós retoma el proyecto flaubertiano de una literatura completamente autónoma y propone “escribir desde nada, para nada inmediato, sin urgencias, para la escritura, para el placer más íntimo, para el bronce, para nada” (1989: 44). Invita al juego verbal y la experimentación, en las antípodas de las demandas éticas del escritor comprometido. El decálogo de la nueva narrativa sigue esa dirección: extrañamiento, desconfianza ante los grandes temas, fragmentariedad, digresión, arborescencia, parodia, irrisión, manipulación de los géneros, cita, reescritura, referencia intraliteraria y como coronación de todo, ucronía: “ni ayer, ni hoy ni mañana sino una mezcla de distintas especies” (Caparrós, 1989: 45).

Jorge Luis Borges cumple una función paradigmática para Shanghai. “El escritor argentino y la tradición” es citado en el manifiesto e íntegramente publicado en otro número de *Babel*, como respuesta al problema de la representación y la representatividad de lo nacional. Caparrós cita en el manifiesto la famosa advertencia de Borges: “no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos”. Una sentencia clave para fundar esa topografía anti-

poda –efectivamente desplazada al otro lado del planeta– en la que paradójicamente reverbera un reconocible tono porteño. El aspecto decisivo de aquel acto fundacional radicaba en su desmitificación de la ideología de la autenticidad. En este sentido Borges era un profeta de la literatura contemporánea, maestro de todo aquello que definía el estilo presente: el artificio, la ficción autoconsciente, la ironía, la escritura de segundo grado y la estética de la recepción.¹⁹

Todo esto se encuentra implícito en los nombres “Shanghai” y “Babel”. Ambos aluden al extrañamiento del lenguaje, ambos descreen de la transparencia comunicativa, ambos ofrecen la primera señal de lo que constituye una de las columnas del proyecto: su rechazo de toda poética ligada a la misión pedagógica del intelectual comprometido, así como a las facilidades de una literatura orientada hacia el mercado. *Babel*, revista de reseñas, se propone reunir una diversidad de voces y al mismo tiempo evitar concesiones populistas. La palabra misma conjuga borgeanamente el pluralismo con la unidad, e insinúa su resistencia al orden de la doxa, tal como predica una de las definiciones incluidas en su presentación: “Lugar en que hay gran desorden y confusión. o en que hablan muchos sin entenderse” (Dorio & Caparrós, 1988: 1). “Babel” remite a la fantasía del infinito libresco, imposible de ser comprendido en un todo, y también al mito bíblico de la torre que invierte el mito del Edén: si el paraíso era el territorio de la plenitud de la lengua, la dispersión babélica significa la imposibilidad de volver a la unidad originaria. Babel, en otras palabras, alude a la condición posutópica del presente y al proceso de duelo tras el ocaso del ideal revolucionario. Este posicionamiento en el lugar de pérdida, de la cual proviene una deriva sin fin, está muy presente en el manifiesto Shanghai, con su encadenamiento de negaciones: “Shanghai, no existe, porque puede escribirse de tantas formas distintas que ni siquiera es necesario escribirla. [...] Shanghai es una nostalgia que

19 Vale recordar adicionalmente que Borges fue una figura de gran interés para los teóricos del posmodernismo. Hans Robert Jauss, como recuerda Carlos Rincón (1989), lo consideró el fundador del posmodernismo literario.

no está en el pasado ni en el futuro. Shanghai es, sobre todo, un mito innecesario” (Caparrós, 1989: 43).

McOndo, un realismo desencantado

Con solo ver ese título se podía advertir el gesto provocador del volumen de cuentos compilado por los escritores chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez y publicado por la editorial española Mondadori en 1996. *McOndo* reunía a jóvenes narradores de América Latina y España para promocionarlos como la nueva generación transatlántica. Pero ese título auguraba algo más que un simple acto de presentación. En pleno auge del debate sobre las vertientes neoliberales del posmodernismo, la globalización y la pérdida de las identidades locales, semejante alteración de un nombre icónico de la cultura latinoamericana estaba notoriamente destinado a la polémica. Más que una irreverencia, el gesto parecía un acto de profanación que se confirmaba en el hecho de presentar el volumen en un local de McDonald’s de la capital chilena.²⁰ Esta puesta en escena, escandalosa para una tradición intelectual que evitaba mezclarse con los mercados masivos, sobre todo si representaban al capitalismo multinacional, constituía un reto para el ámbito literario local y un giro en sus mecanismos de legitimación.

Tanto esta puesta en escena como el hecho de que los compiladores del libro decidieran no volver a reeditarla, de tal modo que solo hubiera un texto original, permiten pensar *McOndo* como un hecho de impacto sensacionalista y en este sentido ligado a la vanguardia. El libro tuvo en efecto la finalidad de sacudir ciertos consensos del campo literario mediante una intervención que no debía perder su carácter situado y contextual. La acción en sí era un componente clave del proyecto. Se trataba de dar publicidad a un acto que ponía en discusión su relación con el pasado y la

20 Para comprender las connotaciones de este acto en el contexto de la globalización, véase el trabajo contemporáneo de George Ritzer (1996).

tradición literaria latinoamericana. Con su referencia a *Cien años de soledad* (1967), novela icónica del boom, el proyecto McOndo volvía perceptible la distancia que separaba a los nuevos escritores de la anterior generación de Fuentes, Cortázar o García Márquez. Esta contrastación noventa/sesenta no era en cualquier caso solo monodiana. Poco antes, Shanghai había definido su programa en contraposición a la misma época (si bien con un mayor énfasis en lo ideológico) y por su parte, no mucho después, en las novelas *Los detectives salvajes* (1998) y *Amuleto* (1999), Roberto Bolaño va a explorar con un tono diferente, a la vez crítico y melancólico, esa brecha histórica y cultural entre los noventa y los sesenta. La acción del corte diferenciador contenía una afirmación sobre lo que *ya no* y *ahora sí*, que podía ser objeto de celebración o de duelo, pero que en cualquier caso reflejaba la necesidad de redefinir por contraste las condiciones de la nueva literatura.²¹

No extraña entonces que el texto más leído y comentado de *McOndo* haya sido su prólogo y no los cuentos que el volumen promocionaba. Ninguno de ellos igualó la celebridad de ese manifiesto firmado por los editores Fuguet y Gómez. Uno de los autores de la antología, Edmundo Paz Soldán, objetó este desbalance que terminó perjudicando a quienes habían sido invitados a participar

21 La línea entre el “ya no” y el “ahora sí” indica el acto doble de cancelación del pasado y de afirmación del presente gestado sobre su huella. Para definir el lugar de la contemporaneidad Giorgio Agamben refiere al “ya no” y “no todavía” como asertos que miran respectivamente hacia atrás y hacia delante (lo que se encuentra en medio sería la imposible contemporaneidad). Pero Agamben a su vez refiere también al hecho de que la contemporaneidad lleva la marca inevitable de lo caduco-original. “La contemporaneidad se inscribe, en efecto, en el presente, signándolo sobre todo como arcaico, y sólo aquel que percibe en lo más moderno y reciente los índices y las signaturas de lo arcaico puede ser su contemporáneo. Arcaico significa: próximo a la arché, es decir, al origen. Pero el origen no se sitúa solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de operar en este, como el embrión continúa actuando en los tejidos del organismo maduro, y el niño, en la vida psíquica del adulto” (Agamben, 2011: 26).

en ese volumen, cuyo carácter programático en realidad desconocían. “El prólogo”, decía Paz Soldán,

era visceral y reduccionista: para luchar contra el estereotipo de la literatura latinoamericana como una simple provincia del realismo mágico –un estereotipo que funcionaba fuera del continente y no en América Latina– se creaba otro estereotipo de la literatura latinoamericana asfixiantemente urbana. En el prólogo se conectaba escritura con mercado en el ataque al éxito en Europa y los Estados Unidos de los seguidores del realismo mágico, se aplaudía el tratado de libre comercio con la sugerencia de que las fronteras abiertas nos beneficiaban a todos –lo cual nos convirtió en escritores neoliberales para la crítica–, y se creaba la imagen de un escritor alejado de los grandes combates sociales y preocupado por seguir el modelo del escritor norteamericano (Paz Soldán, 2018: 24).

La protesta de Paz Soldán es justificada en tanto los autores no fueron consultados sobre los términos de la publicación. Sin embargo, la visceralidad y el reduccionismo de los que se queja no pueden considerarse simples excesos, en la medida que se trata de un manifiesto cuyo fin principal es llamar la atención y conmover estructuras. El mote de “escritores neoliberales” aplicado indistintamente al conjunto, más allá de ofender a algunos de los autores, revela uno de los aspectos más provocativos de la acometida macondiana.²² El proyecto McOndo, en efecto, no solo impugnaba el estereotipo del realismo mágico, sino que con ese pretexto arremetía contra la tradición intelectual de izquierda que defendía una idea teleológica o espiritualista de lo latinoamericano.

22 Un ejemplo de este tipo de crítica se puede encontrar en el libro de Diana Palaversich: *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana* (2005). Para esta autora: “Más que como hijos rebeldes y desencantados de García Márquez, [los macondistas] deben ser vistos como hijos obedientes del neoliberalismo y de una tradición literaria existencialista e intimista que desde hace décadas se viene escribiendo en el continente” (Palaversich, 2005: 48).

La ruptura con esa tradición representada por la cultura de los años sesenta quedaba clara a partir del momento en que los compiladores explican que su selección de autores responde al criterio de haber nacido entre 1959 y 1962, o sea entre el triunfo de la Revolución Cubana y la llegada de la televisión a Chile. Esto señala un arco temporal que va del declive de la ideología revolucionaria (agonística, antiimperialista) al surgimiento de la cultura globalizada, dando a entender que los escritores del presente son aquellos que han nacido en el intervalo de tiempo en el que una época sucumbió frente a la otra.

La ruptura con el legado ideológico de los años sesenta conlleva una redefinición del campo literario latinoamericano de acuerdo con las condiciones de la cultura actual, o dicho en los términos de las vanguardias: una “puesta en hora” del reloj. Es interesante notar que McOndo retoma un proyecto que había sido emblemático de aquella generación: el de la unidad literaria de América Latina, por lo que el movimiento de ruptura no estaba en definitiva exento de continuidades. El punto clave en ese doble gesto de ruptura y continuación se encuentra en la anécdota que explica el origen del proyecto. Según esta anécdota (o como la llamó Fornet: “mito de origen” del mcondismo)²³ la idea surgió cuando los antologistas fueron invitados por una revista literaria estadounidense a publicar un dossier de narrativa hispana. Como dos de los cuentos no respondían al realismo mágico en ese momento en boga, el editor los descartó con el argumento de que “bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo” (Fuguet & Gómez, 1996: 10). Es decir que no satisfacían las expectativas del lector internacional, o, dicho de otro modo, no eran *representativos* de lo latinoamericano.

23 Jorge Fornet señaló que el proyecto mcondiano no solo combatió la mitografía mágico-realista, sino que a su vez nació del “mito de origen” narrado en la anécdota que cuenta la experiencia de los compiladores en el International Writer’s Workshop de la Universidad de Iowa. Fue allí, dice Fornet –no sin ironía– “donde la flamante literatura latinoamericana cobró conciencia de serlo” (Fornet, 2006: 18).

Semejante exigencia por parte de un lector con poder decisorio y capital cultural desató la rebeldía de McOndo (o al menos así lo presenta el relato de su prólogo). Lo cual hace difícil sostener que el proyecto sellara despreocupadamente una alianza con el libre mercado, en tanto era el mercado –o más precisamente: la industria cultural– el que exigía una reproducción de estereotipos. Con esta anécdota el prólogo se daba a sí mismo un fundamento y una épica. Reponía la escena de la lucha antiimperialista, pero no para suscribir la narrativa defensiva de “nuestra América”, con un concepto fuerte de frontera, sino para marcar sus diferencias respecto de esa concepción abroquelada de la unidad cultural. La principal diferencia consiste en renunciar a toda noción de pureza incontaminada. Renuncia que se basa en la crítica de los esencialismos, la afirmación de las diversidades y la defensa de los híbridos propios de una época de fronteras porosas, criterios todos que se vinculan con el discurso posmoderno.²⁴ Si bien la polémica del proyecto McOndo no se plantea –en principio– contra los viejos defensores del destino latinoamericano ni contra quienes temen por la contaminación de las identidades locales, sino contra la propagación del mito macondiano en el Primer Mundo, aquellos a quienes va destinada la interpelación del prólogo no son en definitiva aquellos editores o profesores de Estados Unidos que malentienden la realidad latinoamericana, sino los propios lectores, escritores y editores hispanoamericanos.

Por eso aquello que “Mc” simboliza está lejos de ser evidente. No es una defensa de la cultura del consumo (del que sería un ejemplo el realismo mágico “light”), pero tampoco una declaración de guerra al “gigante del Norte”, para citar a Martí, o a la “lógica cultural del capitalismo avanzado”, para citar a Jameson. Esa partícula incómoda parece más bien reflejar el realismo fundamental

24 “No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles” (Fuguet & Gómez, 1996: 14).

del texto. Me refiero a su “realismo” en tanto comportamiento, tomando en cuenta la irrisión mcondiana del latinoamericanismo ingenuo, idealizador o voluntarista:

El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos (Fuguet & Gómez, 1996: 15).

La actitud de McOndo se contrapone sistemáticamente a la imagen primitivista de América Latina como reserva de vitalidad y naturaleza, imagen de la que participan tanto el realismo mágico como lo real-maravilloso de Alejo Carpentier. “En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados” (Fuguet & Gómez, 1996: 15). Al excluir el componente mágico de la fórmula, solo queda un realismo material, desencantado. Ya no se vuela porque se tengan alas, sino porque existen las máquinas o las drogas. La literatura, o su corazón: la poesía, ya no encarna en el mundo, sino que circula en libros que con suerte se imprimen, venden y compran.

La imagen de tapa del libro muestra a la Eva de Durero sosteniendo el ícono de Apple en su mano. Es una síntesis perfecta del desencantamiento y la desacralización propios de una época que, como en el texto de Caparrós, ya no participa en la fe o la religión de la unidad. La imagen se concentra precisamente en ese instante en el que la primera mujer descubre su desnudez y, seducida por un fruto de la industria tecnológica, pierde el paraíso. Sería el movimiento equivalente al que efectúa el manifiesto en el acto de pole-

mizar con los defensores de la pureza cultural, y desnudar así la “real” condición latinoamericana:

Existe un sector de la academia y de la intelligentsia ambulante que quieren venderle al mundo no sólo un paraíso ecológico (¿el smog de Santiago?) sino una tierra de paz (¿Bogotá? ¿Lima?). Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista. Nuestros creadores culturales serían gente que usa poncho y ojotas. Mercedes Sosa sería latinoamericana, pero Pimpinela, no. ¿Y lo bastardo, lo híbrido? (Fuguet & Gómez, 1996: 15).

Sin un gran relato de redención, sin las antiguas coordenadas diferenciadoras de profundidad y superficialidad, ser y apariencia, alto y bajo, arte culto y popular, la América Latina de *McOndo* plantea un paisaje del que se excluyen tanto la nostalgia de los orígenes como las expectativas del futuro. Junto con el descrédito de la ideología de la autenticidad se afirma con tono carnavalesco esta defensa de lo híbrido, lo pop y lo contaminado del presente “real”. La discusión sobre el “nosotros” latinoamericano se actualiza así bajo la luz de la crisis del proyecto moderno, con una ironía que va minando tácitamente la credibilidad del discurso romántico de “nuestra América”.²⁵

25 En este sentido es interesante la reflexión de Ezequiel de Rosso acerca del carácter paradójico de esta cultura nueva y vieja al mismo tiempo: “los protagonistas de *McOndo* son ‘jóvenes envejecidos’ o, como señala la ‘Presentación’, ‘adultos jóvenes’. La condición urbana de *McOndo* es la de la adultez asumida conflictivamente, la de una mediatización que ya no se puede exhibir como rebeldía. En este sentido, si llegar a los treinta era el punto de inflexión que los jóvenes de las narrativas de los sesenta querían a toda costa evitar, el relato de *McOndo* comienza ahí donde terminaban aquellos” (De Rosso, 2014: 86).

Crack y canon

En agosto de 1996 fue leído en la ciudad de México el “Manifiesto Crack”, un texto escrito por cinco narradores para la presentación de sus novelas: *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi, *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou, *Si volvieresen sus majestades* de Ignacio Padilla, *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda y *Las rémoras* de Eloy Urroz. El manifiesto tenía por lo tanto un primer objetivo promocional que rápidamente derivó en una feroz polémica por la audacia de estos jóvenes que pretendían, según sus críticos, fijar las pautas de la nueva generación.²⁶

Los crackeros habían contribuido a la discusión con su tono magisterial. En el Manifiesto se referían a sí mismos como los continuadores de la gran literatura occidental, enemigos del facilismo y defensores de la cultura letrada. “Las novelas del Crack no están escritas en ese nuevo esperanto que es el idioma estandarizado por la televisión”, escribía Palou en su protesta por el adelgazamiento de la calidad literaria, una actitud que podría leerse en diálogo con el Harold Bloom de *El canon occidental* (1994). En su reseña del evento, Guillermo Fadanelli se burló de tales pretensiones académicas, llamando a los nuevos novelistas “los escritores del frac”.²⁷

26 “Se ha escrito mucho con lo que ocurrió al día siguiente: la descalificación. Y se debió en gran medida a que la prensa reportó el hecho cambiando un nombre. Allí donde el manifiesto decía modestamente las novelas del Crack, la fuente cultural escribió la generación del Crack o el grupo de Crack” (Palou, 2018: 29).

27 Fadanelli Guillermo J. “La literatura del frac”, *Sábado* (16 de agosto de 1996), p. 14. Otro argumento que se utilizó contra los novelistas del Crack, en coincidencia con las polémicas abiertas por Shanghai y McOndo, es el de su escaso compromiso nacional. En comparación con los otros manifiestos, que rechazaban expresamente las identificaciones esencialistas, la respuesta del Crack fue relativamente conservadora. Eloy Urroz, por ejemplo, consideró en un texto posterior que el reclamo de desaprensión nacional era infundado ya que “detrás de estas novelas hay una irrenunciable y muy discernible tradición mexicana, latinoamericana y universal” (Urroz, 2005: 159). Su respuesta no renegaba pues del reclamo en sí, sino que negaba su pertinencia.

La apuesta del Crack conjugaba dos desafíos estéticos: cómo construir un estilo contemporáneo y cómo recuperar a la vez el legado de los maestros occidentales. Los nombres que se mencionan como referencias en los cinco textos del Manifiesto pertenecen indiscutidamente al canon: Dante, Rabelais, Cervantes, Sterne, Flaubert, Melville, Joyce, Kafka, Yáñez, Borges, Rulfo, Paz, García Márquez, Fuentes, Cortázar, Elizondo... Todos representantes de la alta cultura literaria, no de sus márgenes o arrabales incultos. “A la novela del Crack, pues, le queda renovar el idioma dentro de sí mismo, esto es, alimentándolo de sus cenizas más antiguas. Quede para otros, los que sí tienen fe, tratar el idioma con el argot de las bandas o con el discurso rockero, que ya sabe a viejo” (Palou *et al.*, 2005: 217).

Cada uno de los textos retoma con distintos énfasis este argumento principal relacionado con la decadencia de lo literario. Palou aboga por una literatura lúcida, definida por los atributos de lo contemporáneo que puntualiza Ítalo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*: levedad, rapidez, multiplicidad, visibilidad, exactitud, consistencia. Su preceptiva delinea un estilo rigurosamente apolíneo: “Exacto es todo buen texto de prosa [...] la palabra precisa en el momento adecuado” (Palou *et al.*, 2005: 209). Eloy Urroz retoma el concepto cortazariano de “participación activa” y hace a su vez un elogio de la dificultad: “Si hay en ellas [las novelas del Crack] un común denominador, creo que es el riesgo estético, el riesgo formal, el riesgo que implica siempre el deseo de renovar un género” (Palou *et al.*, 2005: 214). Ignacio Padilla expresa un abierto antipopulismo y declara la afiliación al canon occidental: “Mejor sería hablar de novelas supremas y de nombres como Cervantes, Sterne, Rabelais y Dante, con todos los que los han seguido abiertamente. [...] En efecto, si no hay nada nuevo bajo el sol, es porque lo viejo vale para la novedad” (Palou *et al.*, 2005: 218). Chávez Castañeda insiste una vez más en el mérito y el valor de lo difícil: “Las novelas del Crack comparten esencialmente el riesgo, la exigencia, la rigurosidad y esa voluntad totalizadora

que tantos equívocos ha generado. [...] Podrá reclamársele incumplimiento, mas no insuficiencia en la ambición” (Palou *et al.*, 2005: 219-220). Volpi finalmente vuelve sobre una idea que sobrevuela todo el manifiesto: la conciencia de estar situados en un punto final que ya no puede imaginar el futuro si no es mirando hacia el pasado. El final como un “estado del corazón” (Palou *et al.*, 2005: 224).

Si, como sostuvo Andreas Huyssen (2006 [1986]), el final de la “gran división” entre lo culto y lo popular que fue característica del modernismo estético, constituye el principio del posmodernismo en el arte, nada parece más alejado del estilo y los valores posmodernistas que las declaraciones del Crack. Su rechazo de la cultura pop, la mezcla de lo alto y lo bajo o la fusión de la literatura de masas con la literatura culta, contradice nociones como las de hibridez, descentramiento y relativismo propias del arte contemporáneo. ¿En qué sentido entonces la propuesta del Crack dialogaría con ese contexto de crisis del que dan invariablemente cuenta todos estos manifiestos?

Si la resistencia a la superficialidad, la mezcla y el pastiche, o a la pérdida de profundidad y sentido histórico (enumero deliberadamente los rasgos con que Fredric Jameson define el posmodernismo) movilizan el proyecto del Crack, es porque dicho diagnóstico está presente, siquiera por la negativa, en la formulación del programa. Ese “populismo de mercado” que dos años antes había analizado Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida posmoderna* (1994), constituye el mayor enemigo de esta literatura “profunda” y “total” que vendría a recuperar el valor de lo literario. El enemigo no es el boom, como se dijo en su momento, sino la banalidad del presente. De modo que es en esta encrucijada donde se juega la relación con el pasado y se traza la línea divisoria entre lo que *ya no* y *ahora sí*. No es tanto la reyerta con los años sesenta, como en Shanghai y McOndo, o con la herencia del realismo mágico –si bien Padilla hace referencia a ese “magiquismo trágico”– lo que define al Crack, sino esa difusa afirmación de un presente baldío en cuyo

lugar se gesta una nueva utopía a realizarse ya no en la historia, sino en la literatura (De Rosso, 2005, 2013).

La apología del valor en tiempos de relativismo perfila un nuevo tipo de escritor. La novedad del Crack se encuentra en el trazado de ese perfil que excluye todo deslizamiento hacia el exterior de la literatura, para reforzar en cambio un repliegue al interior de la autonomía estética que recuerda la apuesta de Shanghai por una literatura “desde nada” y “para nada”. Las indicaciones de ligereza, exactitud, profundidad, dificultad o barroquismo, no solo son prescripciones acerca de cómo se debe escribir, sino indicaciones sobre cuál debe ser la colocación del escritor en tanto productor de bienes particulares, cuyos secretos y complejidades solo él conoce. Tal especialización a su vez converge con un nuevo “saber hacer” en la esfera pública que aproxima la figura del escritor de los noventa a la del gestor cultural:

Es un escritor [escribe María José Sabo] que demuestra un alto conocimiento de la lógica de los medios de comunicación masivos, de las nuevas plataformas creativas y comunicativas como internet y de los múltiples mecanismos de acceso a fondos (concursos, subvenciones, gestión de proyectos) a partir de lo cual desarrolla una notable capacidad para auto-gestionarse su propia colocación en el campo local e internacional (Sabo, 2015: 89-90).

Los crackeros encarnan, en síntesis, el reverso de la bohemia moderna. Ni militantes, ni marginales, ni cuestionadores de la sociedad, estos narradores de sólida formación universitaria reflejan otro tipo de escritor, más propio del siglo XXI: el escritor que trabaja en articulación con las grandes editoriales, las ferias de libros, la prensa cultural y las academias (Gallego Cuiñas, 2014, 2018).

Ignacio Padilla alude en su porción del manifiesto al “cansancio de los discursos patriotericos” y al “cansancio de lo engañé”, dos formas de entender el uso de la palabra que dificulta discernir los

méritos estéticos de una obra de los méritos morales de su autor.²⁸ Jorge Volpi, quien pronto se convertirá en el principal vocero del grupo, va a llevar a fondo este argumento y profundizará a lo largo de los años una crítica implacable del programa latinoamericanista de los años sesenta (cf. Volpi, 2009). Resulta significativo que en el “Postmanifiesto del Crack 1996-2016”, una versión recargada y como “de vuelta” del propio manifiesto original a veinte años de su redacción, Volpi incorpore en su texto este oscuro diagnóstico: “En los 20 años transcurridos desde entonces, la literatura se convierte en mercado literario. Una esfera pegajosa, sin salida. Incluso quienes se rebelan –¡cómo adoran los mercados a los rebeldes!– se pliegan a las reglas de la oferta y la demanda” (Chávez Castañeda *et al.*, 2015: 356).

¿Se habrá incluido el propio Volpi entre quienes se pliegan a las reglas de la oferta y la demanda? La respuesta parece ser afirmativa, dado que Volpi en todo momento posa de nihilista. Si el realismo desencantado de McOndo no estaba pese a todo desprovisto de cierta épica, estas declaraciones muestran el pasaje final del desengaño al raso cinismo. Acaso este paso sea la prueba de que los argumentos polémicos del posmodernismo finalmente llagaron a un punto de agotamiento y que han perdido toda potencia crítica.

Conclusiones

Hal Foster, quien había sido un activo promotor del “posmodernismo de resistencia” en los años ochenta, se preguntaba una década después qué había pasado con aquel importante concepto. Demasiado pronto la noción comenzó a perder su capacidad crítica original y a vaciarse de significado: “tratada como una

28 En otro texto de recapitulación vuelve sobre este punto: “No creo ni he creído nunca en la literatura comprometida, pues creo con Borges que sólo existe la buena o la mala literatura” (Padilla, 2004: 147).

moda”, concluía, “la posmodernidad se volvió *demodé*” (Foster, 2001: 210).²⁹

En rigor, el texto original de Foster habla de postmodern-*ism*, no de postmodern-*ity*. De modo que habría que introducir un matiz y diferenciar la posmodernidad como categoría descriptiva e histórica, del posmodernismo como tendencia estético-intelectual. Mientras que el concepto de posmodernidad fue rápidamente incorporado a la teoría cultural y dejó de prestarse a mayores discusiones, el posmodernismo, en tanto “ismo”, quedó ligado a ese breve periodo en el que funcionó como vanguardia. Sus provocaciones ya no causan irritación, y si son reconocidas a lo sumo constituyen un gesto nostálgico. En tanto quedó circunscripta a ese momento de militancia en el que realmente impulsó un cambio de paradigma, la actitud posmodernista en efecto sucumbió bajo el peso de la moda.

Un concepto interesante que propone Foster en este mismo texto es el de “acción diferida”. Lo utiliza para caracterizar la autoconciencia del presente como una amalgama de experiencias y expectativas, “un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos” (Foster, 2001: 211). Como ejemplo de esta constitución compleja del momento actual, analiza las relaciones entre tres instancias definitorias del arte del siglo XX, que a su vez se definieron a sí mismas mirando hacia atrás y hacia adelante: la culminación de la altamodernidad en el arte a mediados de los años treinta, el advenimiento del posmodernismo a mediados de los sesenta y su presente de escritura a mediados de los noventa. Esta división en base a instancias críticas que marcan cesuras en la temporalidad histórica, resulta muy sugestiva si consideramos la particular relación entre los noventa y los sesenta en América Latina. Relación que no es equivalente a la de la cultura estadounidense pero que comparte este vínculo de “acción diferida” —o resignificación de la experiencia— entre periodos de alta intensidad transformadora.

29 No por ello Foster da por perdida su batalla: “Aparte del hecho de que la izquierda ya ha cedido mucho terreno en esta guerra, la noción quizá posea todavía un poder explicativo e incluso crítico” (Foster, 2001: 210).

Si algo comparten los manifiestos de Shanghai, McOndo y el Crack, es este posicionamiento crítico de cada programa respecto de otro anterior. Situarse frente a los sesenta desde el fin de siglo lleva consigo una serie de revisiones y diagnósticos que justifican a su vez propuestas y programas. La defensa de la ficción autónoma se plantea a partir del declive de la escritura comprometida, la del escritor profesional se monta sobre la pérdida de autoridad del militante, la actitud hedonista se alza frente al declive de los mandatos político-morales, el realismo posmoderno se contrapone a la crisis de los “grandes relatos” y el rechazo del imperativo de representatividad –especialmente empeñado en la refutación del realismo mágico– se respalda en la negación de los esencialismos.

Desde luego, cada manifiesto tiene sus enemigos y batallas propias. Aquí no reparamos en esos aspectos sino en las recurrencias que sobrepasan lo coyuntural. Estos consensos no surgen espontáneamente como si la contemporaneidad simplemente se expandiera, sino que se constituyen a través de sucesivos actos de legitimación. Los manifiestos forman parte de este proceso de incorporación de nuevas prácticas y valores que contribuyen tanto a la deslegitimación de lo antiguo como a la legitimación de lo nuevo. Pero “antiguo” y “nuevo” no deben entenderse como segmentos de una línea cronológica. Son construcciones de temporalidad que pautan divisiones y consensos. En el ámbito cubano, por ejemplo, aquello mismo que Shanghai impugnaba en la cultura de los años sesenta –nacionalismo, teleología, disciplinamiento– otros intelectuales y grupos de vanguardia se lo atribuyen a la ideología revolucionaria oficial, a la que se acusó de ser esencialista, conservadora y anacrónica.³⁰ La percepción de lo que *ya no* y *ahora sí* se funda en actos de (des)legitimación que a su vez se encuentran, como dice Foster, en un continuo movimiento.

30 Tómese como ejemplo el caso del proyecto Diáspora(s) que estudié en otras oportunidades (Silva, 2016).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Anderson, Perry (2000). *Los orígenes de la posmodernidad* (L. A. Bredlow, Trad.). Barcelona: Anagrama.
- Bell, Daniel (1976). *Las contradicciones culturales del capitalismo* (N. A. Míguez, Trad.). Madrid: Alianza.
- Bonito Oliva, Achille (2000). Transvanguardia: Italia/América. En A. M. Guasch (Ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995* (pp. 34-43). Madrid: Akal.
- Calderón, Fernando (Ed.). (1988). *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna*. Buenos Aires: CLACSO.
- Caparrós, Martín (1989). Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril. *Babel. Revista de libros*, 1, 43-45.
- Caparrós, Martín (1993). Mientras Babel. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, 525-528.
- Carpentier, Alejo (1984). Problemática de la actual novela latinoamericana. En *Ensayos* (pp. 7-40). La Habana: Letras Cubanas.
- Catalin, Mariana (2013). Babel. Revista de libros. Formular el propio presente entre los finales y el fin. *Castilla. Estudios de Literatura*, 4, 556-580.
- Chartier, Roger (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En H. Pons (Trad.), *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin* (pp. 73-99). Buenos Aires: Manantial.
- Chávez Castañeda, Ricardo, Padilla, Ignacio, Palou, Pedro Ángel, Urroz, Eloy, & Volpi, Jorge (2015). Postmanifiesto del Crack 1996-2016. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 82, 355-368.
- Danto, Arthur C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (E. Neerman, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- De Rosso, Ezequiel (2004). *Para leer "Presentación del país McOndo" y "Manifiesto Crack"*. Buenos Aires: OPFYL.
- De Rosso, Ezequiel (2005). Porque lo viejo vale para la novedad: Para leer el Crack. En C. Manzoni (Ed.), *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea* (pp. 165-192). Buenos Aires: Corregidor.
- De Rosso, Ezequiel (2013). Para llegar a McOndo. *Revista Pucara*, 25, 99-118.

- De Rosso, Ezequiel (2014). De la ironía al estupor: Sobre las ficciones publicadas durante los años 90. En D. Nemraya & E. De Rosso, *Entre la experiencia y la narración: Ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000)* (pp. 71-133). Madrid: Verbum.
- Delgado, Verónica (1996). Babel. Revista de libros en los 80. Una relectura. *Orbis Tertius*, 1(2-3), 1-24.
- Dorio, Jorge, & Caparrós, Martín (1988). Caballerías. *Babel. Revista de libros*, 1, 3.
- Fernández Moreno, César (Ed.). (1972). *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Fiedler, Leslie A. (1965). The New Mutants. *The Partisan Review*, 32(4), 505-525.
- Fornet, Jorge (2006). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas.
- Foster, Hal (2001). ¿Y qué pasó con la posmodernidad? En A. Brotons Muñoz (Trad.), *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo* (pp. 209-230). Madrid: Akal.
- Foster, Hal (Ed.). (2008). Introducción al posmodernismo. En *La posmodernidad* (pp. 7-17). Barcelona: Kairós.
- Fuguet, Alberto, & Gómez, Sergio (Eds.). (1996). Presentación del país McOndo. En *McOndo* (pp. 9-18). Barcelona: Mondadori.
- Gallego Cuiñas, Ana (2014). El valor de lo literario. *Ínsula*, 814, 2-5.
- Gallego Cuiñas, Ana (2018). La Alfaguarización de la literatura latinoamericana: Mercado editorial y figura de autor en Sudor de Alberto Fuguet. En P. A. J. Brescia & O. Estrada (Eds.), *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana* (pp. 235-252). Valencia: Albatros.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Guasch, Ana María (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal.
- Habermas, Jürgen (2004). Modernidad: Un proyecto incompleto. En N. Casullo (Ed.), *El debate modernidad-posmodernidad* (pp. 53-63). Buenos Aires: Retórica.

- Harvey, David (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hassan, Ihab H. (1982). *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. The University of Wisconsin Press.
- Heath, Joseph, & Potter, Andrew (2005). *Rebelarse vende: El negocio de la contracultura* (G. Bustelo, Trad.). Madrid: Taurus.
- Hobsbawm, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Hopenhayn, Martín (1988). El debate post-moderno y la dimensión cultural del desarrollo. En F. Calderón (Ed.), *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna* (pp. 119-137). Buenos Aires: CLACSO.
- Hughes, Robert (2000). Problemas en la utopía. En *El shock de lo nuevo* (pp. 164-211). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Hutcheon, Linda (2014). *Una poética del postmodernismo* (S. Schwarzböck & A. Salvaggio, Trans.). Buenos Aires: Prometeo.
- Huysen, Andreas (2006). *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (P. Gianera, Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (P. Torio, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Lacalle, Juan Manuel, & Migliore, Majo (s. f.). Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte V (1986-1989). *Luthor*, 30, 48-61.
- Lechner, Norbert (Ed.). (1987). *Cultura política y democratización*. Santiago de Chile: CLACSO-FLACSO-ICI.
- Lyotard, Jean-François (2000). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Owens, Craig (2008). El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 93-124). Barcelona: Kairós.
- Padilla, Ignacio (2004). McOndo y el Crack: Dos experiencias grupales. En G. Cabrera Infante (Ed.), *Palabra de América* (pp. 136-147). Barcelona: Seix Barral.
- Palaversich, Diana (2005). *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdes.
- Palou, Pedro Ángel (2018). Veinte años no es nada (solo en el tango). En P. A. J. Brescia & O. Estrada (Eds.), *McCrack: McOndo, el Crack y*

- los destinos de la literatura latinoamericana* (pp. 29-35). Valencia: Albatros.
- Palou, Pedro Ángel, Padilla, Ignacio, Chávez Castañeda, Ricardo, Urroz, Eloy, & Volpi, Jorge (2005). Manifiesto del Crack. En R. Chávez Castañeda, *Crack, Instrucciones de uso* (pp. 207-224). Barcelona: Mondadori.
- Paz Soldán, Edmundo (2018). Por favor rebobinar: A veinte años de McOndo y Se habla español. En P. A. J. Brescia & O. Estrada (Eds.), *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana* (pp. 23-28). Valencia: Albatros.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Richard, Nelly (1996). Latinoamérica y la posmodernidad. *Revista de crítica cultural*, 13, 15-19.
- Rincón, Carlos (1989). Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: Perspectivas del arte narrativo latinoamericano. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 29, 61-104.
- Ritzer, George (1996). *La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*. Barcelona: Ariel.
- S/A. (1987). Shanghai en Buenos Aires. *Diario de poesía*, 6, 40.
- Sabo, María José (2015). *La “nueva narrativa” en los años noventa: El Manifiesto Crack en la teoría-crítica latinoamericana*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María.
- Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y video cultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Silva, Guadalupe (2016). La isla erosionada. El proyecto Diáspora(s) – Cuba, 1997-2002. *El jardín de los poetas*, 1, 146-163.
- Urroz, Eloy (2005). El Crack en el vórtice de la novela mexicana. En *Manifiesto del Crack* (pp. 149-162). Barcelona: Mondadori.
- Volpi, Jorge (2009). *El insomnio de Bolívar: Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Mondadori.

AUTOR, OBRA Y MERCADO EN LA CULTURA LITERARIA DEL SIGLO XXI

ANA GALLEGO CUIÑAS

No cabe duda de que desde la globalización neoliberal de fines del siglo XX asistimos, a un lado y otro del Atlántico, a una progresiva *festivalización* y socialización de la *cultura literaria* que tiene como epicentro la espectacularización y la profesionalización del escritor. Pero es en el siglo XXI cuando entramos de lleno en un proceso de expansión y democratización literaria similar al que ocurrió a mediados de la pasada centuria, cuando irrumpieron las tecnologías de la televisión y del cine en los medios de masas.¹ El extraordinario desarrollo en la última década de fenómenos como el festival literario o la feria ha devenido en la extensión exasperada de la obra fuera del objeto libro –en la *performance*, en otras artes y en lo digital–, en el desplazamiento de su *aura* al autor, en el incremento de agentes en el campo y en la hipersocialización de la experiencia literaria en la esfera pública. Tanto la feria como el festival actúan como espacios de autolegitimación y promoción del escritor, pero también significan el poder *performático* de la literatura en su disputa por el valor de uso social, por el capital simbólico y por los recursos económicos en el ámbito de la cultura. Más que

1 Raymond Williams (1982) vio esa transformación de la ficción como una oportunidad para la educación y la participación democrática, aunque finalmente se produjo más lo segundo que lo primero.

seguir hablando del “fin de la literatura” (Kernan, 1992; Premat, 2019) se impone pensar en las *nuevas* ontologías de lo literario o en lo que podríamos llamar la *cultura literaria* del siglo XXI. No se trata entonces, como sostienen Lurie (2004), Ommundsen (2019) o Driscoll (2014), de que dicha *cultura literaria* –que entiendo como la experiencia socializada y expandida de lo literario– haya sustituido a la cultura del libro –que sería la experiencia solitaria de la literatura– sino de que ambas conviven en temporalidades diferentes y se nutren mutuamente, como sucede con la edición independiente y los grandes conglomerados, el *ebook* y el libro en papel, el cine y la radio, la televisión y las series. Y es que lo que se produce en el siglo XXI es una aceleración en el efecto de *estetización* y de *performatividad* de las prácticas autorales y de los formatos textuales que obliga también a la crítica literaria a su expansión epistémica.

I. La *cultura literaria* del siglo XXI ha fomentado *nuevos* valores en función de determinadas políticas de mercado.² En este breve ensayo me voy a centrar en tres de ellas: la primera sería la *espectacularización del autor y su conversión en obra*. El escritor ha incorporado siempre el capitalismo, en cada de una de sus fases, a los modos de producción de su obra, razón por la cual en la era de la Nueva Economía digital lo primero que ha cambiado ha sido la economía literaria de la autoría basada en el *copyright*, es decir, en el libro. El escritor ahora ya no vive del des-valor del texto literario –que se piratea y reproduce constantemente porque cada vez se lee menos– sino de otras economías de la *cultura literaria*: festivales, ferias, *performances*, másteres, talleres, etc. Esto implica la transformación de su presencia en el espacio público y la obligada construcción de un *aura*, de un sujeto mediático que participa en el espectáculo público de festivales, firmas en ferias, presentación en librerías, charlas en instituciones, etc. Es tal la (sobre)exposición del

2 Este tema lo he trabajado ampliamente en el libro *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales*, que salió publicado en la editorial De Gruyter en 2022.

escritor, su *performance* permanente, su prolongación en el espacio virtual, etc., que su *aura* pareciera suplantar la de la obra. Así, los escritores devienen en franquicias en las que deben (re)producir, de manera más o menos sostenida, obra y espectáculo. Esta sobreexposición del autor como personaje mediático, su constitución en artículo de consumo y la multiplicidad de gestos o escenas que median su imagen pública ha vuelto fundamental el estudio de la *figura de escritor* en la agenda de la crítica literaria del siglo XXI. Incluso se podría sostener que es uno de los significantes más reveladores de los cambios que se han dado en la relación entre literatura y mercado.

Pocos actores sociales dependen tanto como los escritores, y artistas, de un contexto, de un público y de un mercado, “en lo que son y en la imagen que tienen de sí mismos, de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son” (Bourdieu, 2003: 21). En esa imagen social, en esa actuación del personaje público que es causa y efecto del sentido de la obra, se juega el valor de la literatura. De este modo, “las estéticas son relativas a las posiciones que ocupan los autores en el campo” (Sapiro, 2016: 37) porque sus intervenciones públicas también forman parte de la obra, en tanto que construyen una dirección interpretativa para sus poéticas. Es más, los escritores disputan con editores, críticos, reseñistas, en la arena pública de exposición biográfica, la exégesis de su producción. Con lo cual hemos pasado de un campo literario basado en el objeto libro “a un imaginario de lo literario centrado en una acción y una práctica: la publicación. Publicar recobra su sentido original: hacer público” (Ruffel, 2015: 9) al escritor. Por eso, los escritores del siglo XXI incorporan más que nunca la experiencia de la celebridad a la ficción (Lever, 1993; Woodmansee, 1994), como un modo de dar cuenta de un *acontecimiento* cultural o como una forma de (auto)promocionar sus figuras de autor para profesionalizarse.

II. La segunda política de mercado sería la de la *profesionalización del escritor y la proliferación de los mediadores*. Los escritores

actuales están educados en la necesidad –capitalista– de profesionalizarse lo antes posible, conscientes de que el proceso de insertar, con éxito, un texto en un mercado requiere de una gran cantidad de mediadores y de una red amplia de contactos a los que hay que acceder y contratar (Marling, 2016: 144-147). Esta aceleración de la profesionalización del oficio de escritor es sin duda un efecto más de la mencionada globalización neoliberal. Existe la necesidad de regular este tipo de trabajo creativo para sacar más provecho del poco rédito económico que deja la edición de libros. La profesión de escritor está poco codificada, ausente de organización y reglas que conduzcan a la capacitación del oficio de escritor (Sapiro, 2017: 6), motivo por el cual se ha desarrollado la profesionalización a través de másteres de escritura creativa y talleres literarios. Esto ha tenido dos consecuencias claras para el caso latinoamericano. Primero, una mayor desterritorialización en los modos de consagración que ahora también pasan por la multiplicación de nuevos mediadores que fungen de autoridades: los másteres de escritura creativa (NYU, Houston, Pompeu Fabra de Barcelona), las ferias comerciales (Frankfurt), los festivales literarios (Hay Festival), los agentes literarios (como las agencias de Barcells, Schavelzon o Casanovas & Lynch en Barcelona) y los premios más importantes –y traducciones– que tienen lugar en USA, España y Alemania (Man Booker Prize, Alfaguara, Anna Seghers).

En segundo lugar, observamos que ha aumentado –y también se han profesionalizado– el número de agentes que intervienen en el negocio de la literatura porque se ha expandido su campo de acción fuera de la publicación y de la lectura de libros, como sucede con las ferias y festivales. Estos últimos se han convertido en la actualidad en dispositivos privilegiados de fabricación y tasación del valor de lo nuevo, actividad que antaño desempeñaban la crítica cultural y académica, los premios (nacionales) y las antologías. Hoy día, la revista *Granta*, las listas de Bogotá³⁹ 2007/2017 del Hay Festival o “Los 25 secretos mejor guardados de América Latina” de la FIL de Guadalajara fungen de auténticos hacedores o media-

dores de literatura latinoamericana mundial. A medio camino entre la antología y el premio, un jurado –compuesto normalmente por escritores– da legitimidad a un grupo de seleccionados en virtud de lo joven, lo nuevo y lo no visible, así como de la calidad de su obra. El valor lo confiere la transmisión internacional de estas listas y su alto impacto en los medios culturales y en las redes sociales, ya que están patrocinadas por revistas, ferias y festivales, muy populares, que se mueven por la *ansiedad de influir* en la creación del gusto de los lectores-consumidores locales y globales.

III. La tercera política sería el desarrollo de los *nuevos mercados de la cultura literaria*, cifrado en la proliferación de *ferias y festivales* de distinto tipo. Hasta la fecha son escasísimos los estudios sobre estos objetos en nuestro campo y casi inexistentes para el caso latinoamericano. Entre ellos destaca Weber (2018), para quien los festivales reproducen a un nivel macro las tensiones y dinámicas de poder del campo literario que describía Bourdieu. Sin embargo, considero que los festivales –y esto también es aplicable a las ferias– no reproducen meramente un campo, sino que son *gatekeepers*, mediadores que a modo de *dispositivo actúan* en la cadena de valores autorales, estéticos, temáticos y sociales del campo literario nacional y/o mercado global y que, por tanto, repercuten en la creación literaria en sí misma (Greenfeld, 1998: 903). De esta manera, tanto el festival como la feria son causa y efecto del campo/mercado literario, por eso el impacto de ferias y festivales, que podemos denominar *globales* (Fabiani, 2011) (v.g., la FIL de Guadalajara o el Hay Festival de Cartagena de Indias) es mayor porque se asimilan a la acción de los grandes conglomerados. Los *locales* (v.g. el FILBA Internacional de Buenos Aires, la Furia del Libro en Santiago de Chile, ANTIFIL de Lima o Liz & Luz en México) o los que considero *comunales* (v.g., la FLIA de Bogotá o el Festival de la Disidencia Sexual de Zacatecas) actúan de una manera distinta, muy similar a la edición *independiente*, más restringida al contexto nacional y regional. También difieren en el

tipo de *política de la literatura* que emerge de cada programa o catálogo, co-dependiente de una acción de interpretación de lo literario, que tiene una dirección –global, nacional o local– y una ideología (Moeran y Strandgarrd, 2011).

No obstante, hay muchas similitudes entre unos y otros. El primer rasgo que comparten es la visibilización de la relación entre economía y literatura, así como la de escritor, esfera pública y espectáculo.³ El objetivo, por un lado, es divulgar un canon estético –elitista– que se desea integrar en la ciudadanía, entendida en el caso de la feria/festival *global* más como cultura de masas y en el local como *comunidad*. Por otro lado, el festival/feria se ha convertido en el territorio público donde el escritor disputa –y despliega– en el siglo XXI sus estrategias de autolegitimación y las espectaculariza. No obstante, el gesto de desplazar los contenidos de la *comunidad letrada* hacia estos *nuevos* contextos, como pasa en la iniciativa Hay Festival Comunitario y de FIL Guadalajara o con la ubicada en los barrios de Buenos Aires del Filba Internacional, permite examinar y evaluar los procesos de legitimación –del autor y de la propia literatura– desde distintos puntos de vista, puesto que en el espacio del festival la literatura culta y la de masas se fusionan. La experiencia estética se hace plural, más democrática y a la vez disidente, ya que se entiende la esfera pública, no estatal, como un espacio para el disenso, no solo para el consenso. “De este modo, podría afirmarse que “el principio dominante” ya no es la academia ni el museo, sino la propia cultura de masas” (Padrón Alonso, 2015: 22). Aunque esto no trae consigo un proyecto emancipador a gran escala, otro *reparto de lo sensible*, como propone Rancière, algo que sí podemos apreciar en ciertos catálogos de editoriales *independientes* latinoamericanas, que son las que ejercen una mediación exploradora que afecta a la circulación posterior de estéticas en ferias y festivales.

3 Si el suelo de los novelistas del siglo XIX era el mercado del folletín, en el siglo XXI es el mercado de los festivales y ferias. En la actualidad los festivales/ferias funcionan como espacios de regulación de la economía de la escritura de la *cultura literaria*.

En definitiva, lo que las ferias y festivales consiguen es otro *reparto de lo material*: más(re)producciones y (re)productores que garantizan la continuidad del espectáculo y de sus economías, del hacer público de la *cultura literaria* y de la supervivencia de las *comunidades letradas*.

El segundo rasgo común es la relación entre festival/feria e identidad literaria. En el caso de las ferias y festivales *locales* (como la FLIA de Bogotá o el Festival de la Disidencia Sexual de Zacatecas) notamos una apuesta por la idea –decolonial– de lo latinoamericano/local como fuerza cultural significativa de la literatura en lengua castellana. Sin embargo, las ferias/festivales *globales*, situados en el caso Latinoamericano en México (Fil Guadalajara) y Colombia (Hay Festival de Cartagena), no casualmente, se plantean más bien como espacio de auto-representación de la literatura en lengua castellana para el *mundo*, o mejor: en diálogo con las literaturas mundiales. No obstante, en todos los casos se trata de reavivar la dimensión política de lo literario creando un espacio para el debate crítico. Por último, el tercer rasgo que comparten *locales* y *globales* es el cosmopolitismo, que encontramos tanto en la dimensión global como local de ambas manifestaciones. En el Hay de Cartagena de Indias y en la FIL de Guadalajara se trae la cultura global (y la literatura mundial) al contexto local, yuxtaponiendo temporalidades. En el Filba Internacional, Lit & Luz, Eñe, La Furia del Libro, FED y ANTIFIL se explora lo global/mundial en el contexto de la tradición literaria nacional y de las ciudades en que se celebran (Buenos Aires, Chicago, México, Madrid, Santiago de Chile y Lima), puesto que se parte de una idea de cultura metropolitana nacional cosmopolita, en su sentido crítico y disidente.

En definitiva, el análisis de los festivales y ferias de América Latina nos sirve para calibrar el papel que desempeñan estos fenómenos como promotores de la función social de la literatura y como dispositivos de mediación de valores literarios. Este es uno de los retos a los que se enfrentan los estudios literarios en la actualidad que, como su objeto, la literatura, habría de ser radicalmente histó-

rico, contingente, y empezar a abordar, también, las políticas de mercado que signan hoy la legitimidad del autor y de la obra literaria. Es decir: la *cultura literaria* del siglo XXI.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
- Driscoll, Beth (2014). *The New Literarity Middlebrow: Tastemakers and Reading in the Twenty-First Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Fabiani, Jean-Louis (2011). Festivals, local and global. Critical interventions and the cultural public sphere. *Festivals and the Cultural Public Sphere*. Liana Giorgi, Monica Sassatelli and Gerard Delanty. eds.: 92-107. London/New York: Routledge. 92-107.
- Gallego Cuiñas, Ana (2022). *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales*. Berlin: De Gruyter.
- Greenfeld, Liah (1988). Professional Ideologies and Patterns of “Gatekeeping”: Evaluation and Judgment within Two Arlt Worlds”, *Social Forces*, 66: 903-925.
- Kernan, Alvin (1992). *The Death of Literature*. New Haven: Yale University Press.
- Lever, Susan (1993). The Cult of the Author, *Australian Literary Studies*, 16: 229-233.
- Lurie, Caroline (2004). Festival, Inc, *Australian Author*, 36: 8-12.
- Marling, William (2016). *Gatekeepers. The Emergence of World Literature & the 1960s*. New York: Oxford University Press.
- Moeran, Brian y Strandgarrd Pedersen, Jesper (Eds.) (2011). *Negotiating Values in the Creative Industries. Fairs, Festivals and Competitive Events*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ommundsen, Wenche (2009). Literary Festivals and Cultural Consumption, *Australian Literary Studies*, 24: 19-34.
- Padrón Alonso, Diana (2015). Argumentos a favor de una estética destituyente. Una reflexión a partir de la teoría política, *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 3: 9-36.
- Premat, Julio (2019). ¿Muerte de la literatura? Notas sobre un debate, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 90: 243-264.

- Ruffel, Lionel (2015). Los espacios públicos de la literatura contemporánea, Cuadernos LIRICO, 13: 1-9.
- Sapiro, Gisèle (2016). La sociología de la literatura. Buenos Aires: Fondos de Cultura Económica.
- Sapiro, Gisèle y Rabot, Cécile (Eds.). (2017). *Profession? Écrivain*, Paris: CNRS Éditions.
- Weber, Millicent (2018). *Literary Festivals and Contemporary Book Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Williams, Raymond (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Woodmansee, Martha (1994). *The Author, Art and the Market: Rereading the History as Aesthetics*. New York: Columbia University Press.

8.

TERRITORIOS/TERRENOS
DE AUTORIALIDAD
ACERCA DE LOS USOS DE LAS
DECLARACIONES DE LOS ESCRITORES
EN LA INTERPRETACIÓN LITERARIA

ANNICK LOUIS

Si los célebres ensayos de Roland Barthes, “La mort de l’auteur” ([1969], 1984), y de Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?” ([1969], 1994) siguen siendo el fundamento de nuestras reflexiones sobre la autorialidad, una serie de trabajos recientes ha abordado la cuestión a partir de aproximaciones propias de las ciencias humanas y sociales. Claude Calame propuso una perspectiva antropológica (2005), Jérôme Meizoz una sociológica (2007, 2011), Dominique Maingueneau aportó una conceptualización que toma como base la lingüística (2004), Roger Chartier puso a contribución la historia del libro y de la edición (2015), y Dinah Ribard incorporó la historización de las producciones literarias a la reflexión sobre el autor (2019). Una bibliografía abundante que confirma la vuelta de tuerca que propusiera Roland Barthes en *Le plaisir du texte*, donde llama la atención sobre la *necesidad de autor*, y sobre el hecho que el autor se impone, a pesar de todo, a nosotros: “...mais dans le texte, d’une certaine façon, je désire l’auteur: j’ai besoin de sa figure (qui n’est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de

la mienne...” (1973: 45-46).¹ En efecto, hoy constatamos que el público y los especialistas han transformado su relación con el autor sin que esta categoría pierda su peso o su actualidad; no hay duda de que la crítica académica aporta –como los medios– su contribución a lo que podemos llamar la *construcción del deseo de autor*, que Daniel Fabre describió como un “culto del escritor” (2000-2001). Pensar en estos términos puede ayudarnos a entender las problemáticas en las que se inscribe esta figura en la cultura actual. Entre las preguntas que podemos hacer, se encuentra: ¿es posible concebir una obra sin autor?²

El objetivo de este artículo no es, sin embargo, definir la autorialidad, ni hacer una historia de la figura de autor, sino proponer una reflexión teórica y metodológica sobre el estatuto de las declaraciones de autor en la disciplina literaria. Si la entrevista literaria ha llamado la atención de los investigadores y de los historiadores, nuestra propuesta no es aquí considerarla en tanto género, o mostrar que se trata de un objeto de investigación pertinente,³ sino reflexionar acerca de los usos que hacemos de las entrevistas en tanto especialistas de literatura. Porque gran parte de nuestros trabajos recurren a las declaraciones de los autores estudiados, en particular cuando conciernen a las épocas modernas y contemporáneas, privilegiando las declaraciones que tratan de la obra, del recorrido, de la formación de un escritor, así como aquellas que se refieren a la relación que mantienen con otros autores. Hoy, la figura de autor ha adquirido un espesor y una autonomía gracias al desarrollo tecnológico; la radio, el cine, la televisión, internet y las redes sociales han acelerado la difusión de palabras e imágenes, y determinan la necesidad

-
- 1 “[P]ero, en el texto, de cierto modo, deseo al autor: necesito su figura (que no es su representación, ni su proyección), como él necesita la mía ...” [la traducción es mía].
 - 2 Gisèle Sapiro, en *Peut-on dissocier l’œuvre de l’auteur?* (2020) ha examinado recientemente la cuestión de las relaciones entre obra y posiciones personales de los artistas.
 - 3 Es el objetivo de Galia Yanoshevsky en *L’entretien littéraire. Anatomie d’un genre* (2018).

de revisar el estatuto que otorgamos a las declaraciones autoriales en nuestra disciplina.⁴ Asistimos, por tanto, a una multiplicación de discursos autoriales que no se realizan en el marco de la tradicional entrevista literaria; un movimiento que incita a considerar el espacio y la obra pública como esferas relativamente autónomas una respecto de la otra, mientras, simultáneamente, la autorialidad extiende sus fronteras hacia territorios de producción cultural que no eran, hasta ahora, considerados autoriales (como la traducción, las colecciones literarias, las antologías).

Si elegimos para nuestra reflexión el caso de Jorge Luis Borges (1899-1986) es en parte en razón de una continuidad en el trabajo de investigación, y en parte porque los rasgos de la figura que construyó se han vuelto hoy características específicas de autorialidad en nuestra cultura contemporánea. Objeto de una atención particular de parte de la prensa, especializada y popular, nacional e internacional, Borges trabajó su relación a los medios sin ingenuidad, siendo siempre consciente de que un autor es solamente co-constructor de su figura, y que en el proceso intervienen otros actores y factores. Su caso es particularmente apasionante por varias otras razones, que podemos resumir del siguiente modo: Borges comenzó su carrera en el comienzo del siglo XX, cuando tenía 19 años (sus primeros

4 Maurice Couturier (1995) usa la noción de “figura del autor”, pero su análisis se concentra en la lógica textual interna. En cambio, uso el concepto de “figura de autor” para reunir la dimensión textual y la dimensión extratextual, teniendo en cuenta que se construyen mutuamente, lo esencial es el vínculo que se crea entre ambas; la expresión subraya esta doble dimensión, e implica que considero que no estamos ya en un régimen de singularidad, y que la construcción autorial ha tomado otras significaciones, y que estamos, por tanto, frente a una nueva forma de régimen. Nathalie Heinich (1993) propuso el concepto de regímenes de autor, y distingue dos de ellos: el “régimen de comunidad”, que se extendería del Medioevo hasta el final del siglo XVII y el “régimen de singularidad”, que emerge inmediatamente antes del siglo XVIII (1993). Considero que hoy estamos ante un nuevo régimen del artista, que podríamos llamar, tal vez, régimen de pluralidad, que implica la idea de que el autor/artista no se define ya exclusivamente por su carácter individual. Mi hipótesis es que hoy son varias las instancias que definen la figura de autor, y que el texto y sus características no constituyen necesariamente el elemento esencial.

ensayos y poemas aparecen en 1919), y tuvo una larga vida productiva (murió a los 87 años); practicó varios géneros (poesía, ensayo, relato breve, antología, traducción, colecciones editoriales...); su carrera estuvo marcada por los avatares políticos argentinos. Conoció, además, diferentes formas de fama, y accedió a la celebridad internacional cuando su proceso de canonización no estaba terminado en su propio país (Ludmer, 2000: 289-300). En cuanto a su estética, dos rasgos específicos jugaron un papel importante en la construcción autorial. Por un lado, el paso al relato, entre el final de los años 1920 y el comienzo de los 1930, que modificó radicalmente su posición en la cultura argentina; por otro, la permanencia y la estabilidad de su proyecto estético, que se establece en ese período y permanece fiel a sus principios a pesar de los cambios políticos y sociales que intervienen en las décadas siguientes, a pesar de la aparición de nuevas estéticas, de la renovación de las ya clásicas y del surgimiento de movimientos opuestos a su proyecto que adquieren éxito y visibilidad (como el “boom”), y finalmente a pesar también de la entrada en la celebridad internacional. Podemos agregar que su popularidad en Argentina y su fuerte presencia mediática constituyen rasgos que anuncian también formas y usos contemporáneos. Como lo afirmara Ernesto Schóo en 1976, “El Borges nuestro de cada día ya no es una metáfora”; y Juan Gustavo Cobo Borda sostuvo que “Borges como Dios está en todas partes” (1984). En el nivel internacional, a partir de los años 1960, Borges generó una figura autorial que no coincide sino parcialmente con la argentina, convirtiéndose en la encarnación del poeta ciego, que posee una forma de saber desencarnada de la obra, y fue descripto por Gérard Genette en *Bardadrac* como un “frágil Homero” (2006: 283).

Para una tipología de las manifestaciones autoriales

Aunque nuestro objetivo no sea histórico, conviene recordar que las declaraciones de los escritores adquieren importancia en

Occidente en el marco de la aparición de la celebridad, fenómeno situado hacia mediados del siglo XVIII (Lilti, 2014), que se acentúa a partir del siglo XIX con el desarrollo de la prensa escrita, mientras en el siglo XX, los nuevos medios visuales otorgan una dimensión nueva a la presencia de los autores en la cultura. En cada una de estas etapas, dar a leer, a escuchar y a ver las declaraciones de los escritores implicó formalizaciones y medios distintos, en los cuales intervienen varios actores y factores.

Para categorizar las manifestaciones autoriales públicas, tomamos como punto de partida *Seuils* de Gérard Genette (1987), donde las declaraciones de autor son analizadas como elementos del paratexto. A partir de la distinción entre “peritexto” (los prefacios y postfacios) y “epitexto público”, Genette considera que las entrevistas pertenecen al segundo, definido a partir de un criterio espacial: es “epitexto” todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto en el mismo volumen, sino que circula, de algún modo, al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado. ‘En cualquier parte fuera del libro’ significa en diarios, revistas, programas de radio o de televisión, conferencias, congresos, es decir todo tipo de intervención pública, eventualmente conservada bajo forma de grabación o de libro. La categoría concierne también a las entrevistas reunidas por un autor o por otra persona, y a las actas de congresos. Como vemos, la cuestión esencial del análisis es, para Genette, la de los efectos de la entrevista sobre la obra. En cuanto a nosotros, nos interesamos en sus efectos sobre el lector, o sobre el auditor, independientemente de sus efectos sobre la obra; además, nos distanciamos de la perspectiva de Genette, que se centra en el texto y considera los otros elementos como satélites que gravitan alrededor suyo (de donde los términos formados a partir de la introducción de prefijos o sufijos “para”, “peri”, “epi”), porque la emancipación y la autonomización del autor que caracterizan al mundo contemporáneo determinan que no se pueda ya considerar que las manifestaciones autoriales constituyen instancias segundas respecto de la obra escrita. Se trata de

formas discursivas que no están necesariamente legitimadas por la obra; de hecho, hoy la obra y las manifestaciones autoriales se legitiman mutuamente, y mantienen relaciones complejas de interdependencia. Prestigio, legitimidad, autoridad proceden en medida variable de la presencia mediática, y no implican necesariamente un conocimiento de la obra –un fenómeno que sin duda Borges anticipó (Louis, 2020a).

La conceptualización propuesta por Genette concierne esencialmente al paratexto literario, y toma relativamente poco en cuenta los medios más populares, en parte porque la presencia de los escritores prestigiosos en éstos era relativamente poco importante en Francia en la época de la publicación de *Seuils*. Podemos agregar que para Genette la distinción entre escrito y oral no es esencial, mientras que a nosotros sí nos lo parece; porque, sea cual sea su estatuto (ficción, ensayo, artículo) los escritos fueron redactados por los escritores mismos, y los autores conservan cierto grado de control sobre ellos, aunque su “puesta en lectura” inscriba significados otros en el texto. Las declaraciones orales, en cambio, para llegar a nosotros tienen que ser transcritas o filmadas (y a veces son objeto de un montaje); nos llegan por lo tanto de modo directo o indirecto, pero, como veremos, están siempre sometidas a una mediación distinta de la implicada por la edición, cuyo espesor puede variar. Además de los escritos producidos por los escritores mismos y sus declaraciones orales existe un tercer tipo de manifestación de la figura autorial, que resulta del comportamiento o de la vida social: todo lo que se refiere a la vida del escritor –viajes, distinciones, premios, incidentes y aventuras diversas–, que puede llegar hasta el público a través de la escritura o de la imagen (fotografía, película, caricatura...).

Por lo tanto, tomando en cuenta la perspectiva del receptor, podemos afirmar que existen tres tipos de declaraciones autoriales, que presentamos antes de analizarlas en detalle y de presentar algunos ejemplos. En primer lugar, las “declaraciones directas”, es decir los ensayos, cartas, diarios, grabaciones en directo o retrans-

mitidos, pero sin montaje; toda producción escrita u oral que da a escuchar o a leer las palabras del escritor de modo directo, mediadas exclusivamente por el soporte. Un segundo tipo está constituido por lo que llamaremos “declaraciones mediadas”, es decir las entrevistas públicas o privadas, las filmaciones que son objeto de un montaje, transcripción o proceso en el cual interviene una instancia otra, que puede ser plural. Si estos dos tipos implican una mediación, ésta tiene un espesor distinto, y abre posibilidades de intervención de otros actores; hay, en efecto, alguien cuyo nombre es conocido o no, que transcribe la entrevista, lo cual implica tomas de decisión editoriales; o alguien que procede a un montaje, cuando una entrevista o las palabras no se hacen en vivo en la televisión. Un tercer tipo es el de las “declaraciones-testimonio”, que corresponde a las palabras de un escritor citado por un tercero, sin presencia del autor; cuando se trata de otro escritor o de un intelectual reconocido, éstas pueden adquirir un grado de confiabilidad importante, y ser usadas por la crítica como si no estuvieran medidas por otro sujeto (u otros sujetos).

Las declaraciones directas

Las declaraciones directas pueden tomar varias formas. Puede, como dijimos, tratarse de un ensayo, de una carta, de una grabación, sonora o fílmica, pueden ser escritas u orales, producirse en el espacio público o privado; en el último caso, corresponderían a lo que Genette considera el “epitexto privado”. Se trata, por lo tanto, de declaraciones que llegan al público y a la crítica sin intervención de un tercero, los textos que podemos leer, publicados en diarios, revistas o libros, que contienen manifiestos u opiniones, pero también de declaraciones orales en el marco de entrevistas sin montaje o transcripción alguna, ya sea en la televisión o en la radio. Podemos agregar las declaraciones escuchadas en conferencias o intervenciones públicas de tipos diferentes.

Para comprender el tipo de problemática en que se inscriben las declaraciones directas es indispensable considerar el destinatario, que se debe tratar de identificar, y también es necesario entender la relación que lo une al escritor entrevistado. Otros factores esenciales para tomar en cuenta son la fecha de escritura y la situación del escritor en su carrera. Subrayemos también el hecho de que a pesar de que los diarios o las cartas son del orden de lo privado, en ellos se inscribe una dimensión pública, puesto que podemos pensar que los escritores mismos consideraban que una circulación más vasta sería posible en un momento posterior, e incluso una publicación. En cuanto a las entrevistas filmadas, lo que Genette llama “epitexto mediático”, notemos que sus efectos son difíciles de medir con precisión, y que se trata de situaciones pragmáticas de falso diálogo, o donde se produce un diálogo con un destinatario exterior, puesto que hay un destinatario presente (el entrevistador) y un destinatario virtual (el público). Genette considera que el escritor no responde realmente al periodista, sino que se dirige en realidad al público, a través de la mediación del entrevistador; pero se puede decir que, en ciertas circunstancias, asistimos al fenómeno contrario, porque la complicidad entre el periodista (u otra persona que conduce la entrevista) puede ser un factor determinante en las respuestas. De este modo, cuando la relación entre el entrevistado y el entrevistador es personal y preexiste, se produce a veces un diálogo en el cual la relación con el público implícito puede ser un factor menor. Además, en un set de radio o de filmación hay también otro público: el personal técnico, a veces amigos o familiares, colegas, que pueden tener incidencia en el discurso de un escritor.

Las declaraciones mediadas

Si las declaraciones son mediadas es, en general, porque estaban destinadas, en el momento en que fueron realizadas, a volverse

públicas, bajo una forma u otra: la entrevista se hace con el objetivo de dar a conocer lo que el escritor dice a un público definido de antemano o no. Consideramos dentro de esta categoría las declaraciones transcritas, así como las grabaciones en las que se introduce un montaje; en un sentido, son manifestaciones co-autoriales, porque, en particular en lo que respecta a la puntuación y el ritmo de las frases, es generalmente imposible saber si fueron establecidos por el entrevistado o por el entrevistador; éste, o el editor, pueden elegir, por ejemplo, no transcribir algunas vacilaciones o expresiones orales. La idea de mediación implica que un intermediario, o varios, se posicionan entre las palabras del escritor o la imagen y los receptores de éstas; lo cual significa que, además de estudiar las declaraciones mismas, tenemos que interesarnos en la naturaleza y la forma de estos elementos, que quedan por clasificar y estudiar. En primer lugar, por supuesto, el medio, que les otorga su forma material. Genette hace referencia a lo que llama una transparencia ideal de la mediación, que implica que, en la práctica, toda mediación inscribe sentidos en su objeto, como lo han propuesto los historiadores del libro y la edición (Chartier 1985). Así, las declaraciones de los autores son, en este caso, mediadas en un doble sentido: porque implican a los medios para su transmisión y porque otros actores se posicionan entre el discurso del escritor y el lector o receptor. En segundo lugar, hay que considerar el contexto: dónde, cuándo, en qué marco, en qué situación institucional, política, etc., tienen lugar las declaraciones. Porque un escritor no habla del mismo modo en la Universidad de Buenos Aires, en la radio, en la televisión o cuando es entrevistado en un café. En tercer lugar, hay que tener en cuenta la identidad del interlocutor, su profesión, su pertenencia institucional, su nacionalidad. En otras palabras, podemos considerar las declaraciones de autor a partir del modelo del cuentista, propuesto por algunos historiadores: si el relato está siempre *en situación*, es el caso también de las declaraciones de los escritores (Soriano, 1968, Velay-Vallantin, 1992).

De un modo general, podemos considerar que los autores se posicionan de dos maneras diferentes en sus declaraciones públicas. Hay quienes tienen un proyecto de construcción de una imagen personal, y vehiculan una concepción unificada, por lo que su discurso y su imagen son coherentes, pero a veces repetitivos; a partir de un núcleo se van desplegando detalles y matices que van completándolo. En este caso, se asiste a cierta estabilidad de las declaraciones, lo que construye una imagen autorial trabajada, que, a pesar de ello, puede ser compleja y difícil de aprehender, porque, a pesar de la intencionalidad autorial, los factores enumerados van a determinar variantes, a veces importantes. Un segundo caso es el de los autores que buscan adaptarse al contexto, al interlocutor, al medio, al público, y varían sus declaraciones, acentuando variantes, al punto de proponer versiones diferentes de su biografía, su formación y otros aspectos de sus vidas y de sus carreras. El objetivo en este caso no es solamente adaptarse a los receptores, sino también explotar las circunstancias en las cuales las declaraciones se producen. Esta forma suele ocasionar la impresión de estar frente a un escritor contradictorio, irreverente, poco confiable...

Para ejemplificar estas categorías, tomaremos en cuenta la cuestión del lugar donde se realiza una entrevista, que, en el caso de Borges, permite poner en evidencia la superposición de la celebridad nacional e internacional, sus coincidencias y discordancias, el juego entre cultura letrada y cultura llamada popular, y la relación a su país. Porque un lugar es un espacio social —un café, una biblioteca, una institución, una estación radiofónica o televisiva, la oficina del escritor; pero también es un espacio geográfico: Buenos Aires, América Latina, Europa. Vamos a evocar tres entrevistas de Borges: la conferencia sobre la poesía pronunciada en el *Collège de France* el 12 de enero de 1983, invitado por Yves Bonnefoy, filmada por Alain Jaubert, con montaje de François Luxereau para el *CNRS images*, y retransmitida por *Soir 3*, la cadena de FR3; las entrevistas realizadas por Georges Charbonnier, transcripción de una serie radiofónica realizada durante un viaje a París, entre el

1ero. de marzo y el 19 de abril de 1965, en la antena de France Culture, publicadas en 1967 por Gallimard; y las conversaciones con Antonio Carrizo, que retoman también sesiones radiofónicas, hechas en julio y agosto de 1979 en Radio Rivadavia, en el marco del programa “La vida y el canto”, publicadas en 1983, bajo el título de *Borges el memorioso*.

La conferencia en el *Collège de France* fue la oportunidad, para el público que asistió, de tomar contacto con declaraciones directas de Borges: el público lo escuchó y recibió sus palabras, pudo hacerse una idea sobre sus concepciones sobre la creación poética, en un marco específico, marcado por el prestigio intelectual, asociado a la cultura letrada. Los que miran la filmación están, en cambio, frente a declaraciones mediadas, porque si el discurso de Borges les llega directamente, el montaje imprime significados que no se encuentran necesariamente en sus palabras. De esta manera, el hecho de mostrar a los que asistieron a la conferencia sugiere una recepción; el público rechaza, por ejemplo, la pregunta sobre la política argentina. El marco y el público (estaba presente, por ejemplo, Henri Michaux, en una de sus últimas apariciones públicas) contribuyen a hacer de esta aparición de Borges una de las menos polémicas del período, y sobre todo de las menos politizadas, en un momento en que, en Argentina, en cambio, sus declaraciones contra el gobierno militar, contra la guerra de Malvinas, en favor de la democracia, se multiplican (Louis 2020a).

Profesor en la Universidad de Paris I, crítico, traductor, escritor, Georges Charbonnier (1913-1990) realizó varias entrevistas, entre las cuales la de Borges es una de las más célebres. El libro está dividido en ocho capítulos “Approches” (Aproximaciones), “Ultraïsme” (Ultraísmo), “Littérature I” (Literatura I), “Littérature II” (Literatura II), “Littérature III” (Literatura III), “Histoire de l’Infamie, Histoire de l’Éternité” (Historia de la infamia, Historia de la eternidad), “Un genre littéraire nouveau” (Un género literario nuevo), “Dernier entretien” (Última entrevista). En el quinto, se evoca la participación de Borges en *Crítica* (92-106), diario popular

cuyo suplemento ilustrado había dirigido entre el 12 de agosto y el 6 de octubre de 1934, a propósito de la *Historia universal de la infamia*. En un comienzo, la pregunta de Charbonnier concierne el título de la edición francesa, que reúne *Historia universal de la infamia* e *Historia de la eternidad* (1958); Borges empieza justificándolo, y recuerda que sus primeros relatos, escritos en este contexto, buscaban ser populares, y que necesitaba una palabra llamativa (“éclatant”) que reenviara al periodismo. Borges define entonces a los infames como sinvergüenzas (“coquins”), luego retoma el relato de uno de sus amigos periodistas, desviando así la discusión de la literatura a la represión política: cuenta que un día en que este amigo fue a un puesto de policía, acababan de arrestar a varias personas acusadas de conspirar contra Perón (que no nombra, pero llama “el dictador”), que son torturados. En las extrañas páginas que siguen (96-104), Borges presenta la tortura bajo un ángulo técnico, a la vez que afirma que los torturadores, y sus víctimas, son personas simples, que sienten poco el sufrimiento físico, como el *gaucho*. Esta larga digresión resulta bastante inédita dentro del vasto conjunto de entrevistas borgianas, y puede explicarse en parte por el contexto: tiene lugar en Francia, donde su dimensión controvertida y política es más difícil de percibir, así como el hecho de que sus palabras parecen implicar que la tortura se ejerció en Argentina exclusivamente bajo el gobierno peronista. A pesar de que el período en que se hace la entrevista corresponde al gobierno de Arturo Illia, que fue presidente entre el 12 octubre de 1963 y el 28 de junio de 1966, elegido gracias a un escrutinio controlado por las Fuerzas Armadas, mientras los partidos comunistas y peronistas están proscriptos, en el país este tipo de declaraciones no pueden sino resultar polémicas. Notamos también el modo ambivalente en que Borges evoca la cultura llamada popular, sin que se sepa si quiere desmarcarse de ella o recordar la importancia que tuvo en los comienzos de su carrera.

Productor y locutor del programa en el marco en que se desarrolla la serie de entrevistas realizadas en 1979, Antonio Carrizo (1926-

2016) hizo el plan y la edición de las grabaciones, y tomó a cargo su transcripción. Amigo de Borges y conocedor de su obra, Carrizo establece una relación con el Borges oral, gracias a su dominio de un número importante de entrevistas hechas al escritor; se establece así una complicidad particular, un juego al que Borges se presta con placer: Carrizo señala de modo permanente las contradicciones del escritor, recuerda otras respuestas que dio a las mismas preguntas, en otras ocasiones, retoma las anécdotas, lo contradice, cuestiona sus afirmaciones. Acudiendo a su experiencia de lector, muestra cuánto aprendió de Borges, porque opone los derechos de la lectura a la autoridad del autor. La anécdota, el relato oral, juegan un papel tan importante como la obra escrita. El mayor mérito de estas entrevistas, que nos llegan hoy bajo forma de libro, reside en la posibilidad de establecer esta complicidad *de* y *en* la oralidad. Desde la primera mañana, Carrizo pide a Borges que hable de Macedonio Fernández y de su talento para la conversación, y éste recuerda que Macedonio atribuía siempre sus ideas y sus opiniones a sus interlocutores; es la estrategia que usa Borges de modo sistemático cuando Carrizo le lee alguno de sus escritos, demostrando así que no tiene miedo a la repetición y que conoce las ventajas de ésta. En esta situación, Borges puede dar tres respuestas diferentes: o decir que tal persona (en general un amigo u otro escritor) dijo que el texto leído por Carrizo es el mejor que escribió; decir que no se acuerda de ese texto; tratar de impedir su lectura diciendo que es malo. En el tercero de los casos, el interlocutor insiste y Borges termina siempre por decir que el poema o el texto no son, finalmente, tan malos, y que Carrizo le recuerda lo mejor de su pasado. Carrizo vuelve a empezar, y Borges lo sigue, con un placer evidente, como si ese juego fuera uno de los objetivos del diálogo. Borges cambia aquí de papel: deja de encarnar un monumento literario, para mostrar sus relaciones con la cultura popular y oral, y esta complicidad se manifiesta en particular cuando se evoca su participación en el *Crítica* (Louis, 2014: 71-73).

La conferencia del *Collège de France*, los *Entretiens avec Jorge Luis Borges* y *Borges el memorioso* ponen en evidencia la importancia y la complejidad de la inscripción del marco en que se realizan las entrevistas en las declaraciones de un escritor. Si en los dos primeros, la figura borgiana corresponde a su imagen internacional, Borges abre en ellas, sin embargo, un espacio a cuestiones de política nacional y a la cultura popular argentina; las entrevistas de Carrizo, en cambio, desplazan la figura del escritor hacia un mundo de cultura local y oral, que cuestiona la figura internacional.

Las declaraciones-testimonio

Las declaraciones-testimonio son aquellas que nos llegan a través de un intermediario, en forma escrita u oral, en un diario donde son transcritas, en entrevistas, o en escritos autobiográficos o ensayísticos. En este caso es también indispensable considerar las circunstancias en que se inscribe el testimonio, el estatuto que se otorga a quien transmite las palabras, y su identidad, que constituyen los elementos esenciales. Estos testigos de discurso pueden ser amigos, miembros de la familia, personas cercanas o simplemente gente que se ha cruzado con un escritor; sus palabras son generalmente tomadas por consideradas auténticas, aun si quienes las transmiten no pueden dar precisiones en cuanto a la fecha, las circunstancias, el lugar donde fueron pronunciadas.⁵ En el caso de escritores célebres y populares, la cantidad de declaraciones retomadas puede ser vasto, y el uso que se hace es, a menudo, como veremos, poco prudente, y sobre todo, poco sólido en términos epistémicos.

5 El excelente libro de Roberto Alifano *El humor en Borges* (2000 [1995]) es un buen ejemplo de esto: la relación de su autor con Borges y su reputación determinan que se pueda confiar en las declaraciones que retoma, aunque no tengamos las referencias que permiten situarlas.

La publicación del monumental diario de Adolfo Bioy Casares (2006) es un ejemplo del tipo de fenómeno que pueden generar las declaraciones-testimonio, puesto que en ella no se problematizó el modo en que las declaraciones de Borges llegan al lector; las notas tomadas por Bioy después de sus encuentros con Borges durante más de cuarenta años crean la impresión de acceder a cierta intimidad del escritor, y parecen garantizar la veracidad de las palabras. Retomadas y usadas por la crítica, como si vinieran directamente de Borges, se olvida la mayor parte del tiempo que se trata de un Borges que nos llega a través de Bioy. Podemos por tanto preguntarnos: ¿qué es lo que pertenece a Borges, y qué es lo que pertenece a Bioy? Es por supuesto, imposible saberlo, aunque algunas declaraciones pueden ser verificadas, acudiendo a la obra o convocando declaraciones directas. Pero la pregunta que se plantea en este caso es: si las ideas expresadas en una declaración-testimonio se encuentran en otra parte, ¿por qué recurrir al testimonio?

Acerca de los usos

Una vez discriminado su estatuto, la cuestión esencial para nosotros, especialistas de literatura, es: ¿qué hacemos, qué podemos hacer, qué deberíamos hacer con las declaraciones de los autores, en particular con aquellas que conciernen al propio proceso creativo? Proponemos aquí un estado de la cuestión que identifica cuatro usos observables, y define un quinto, en forma de propuesta. Los usos observables son: descartarlas, usarlas como pruebas de nuestras hipótesis, hacer de ellas las fuentes de nuestras interpretaciones o pistas de lectura. Mi propuesta consiste en otorgarles el estatuto de “auto-bio-ficciones”.

El primer caso es el más fácil de examinar, y consiste en considerar, en la tradición de una línea interpretativa que se remonta al formalismo ruso, y continúa con el estructuralismo y las teorías del texto, que las declaraciones de los autores no tienen pertinencia

alguna para el análisis literario. No tomarlas en cuenta, en ningún caso, en la interpretación, significa que el autor no es visto como una autoridad, y sobre todo no es considerado una autoridad privilegiada en relación con su propia obra. Este uso permite emanciparse de la visión que un autor tiene de su propia obra. El segundo caso postulado, usar las declaraciones de los autores como prueba, es la posición opuesta a la anterior, es decir acudir a éstas en tanto figura de autoridad, para confirmar las hipótesis del crítico. Pertenecen a esta categoría las interpretaciones que, tomando apoyo en la erudición borgeana, retoman la idea de la biblioteca como eje organizador de su obra, a partir de los relatos de Borges sobre la biblioteca paterna como origen de su literatura que aparece en numerosas entrevistas.⁶ En cuanto al tercer y cuarto usos, es decir como fuente y como pistas de lectura, se asemejan, sin trazar la misma figura interpretativa. Corresponden, por ejemplo, a los casos en que se interpreta el recorrido borgeano a partir de sus relatos, presentados como autobiográficos, sobre el accidente de Navidad de 1938, su septicemia, sus delirios, como verdadero origen de su paso al relato, una versión que la historia textual permite desmentir (Louis, 2014: 231-268). Si la persistencia de esta escena de origen de la ficción borgeana puede hoy sorprendernos, muchos escritores han generado este tipo de relatos, que se imponen, pero cuyo carácter autobiográfico no ha sido confirmado, y que inscriben en la obra una recepción específica. Pero esta escena puede también proponer pistas de lectura, que permiten construir una interpretación crítica distinta; se trata de sugerencias más que de interpretaciones de la obra a partir de las declaraciones del autor. De estos tres usos –como prueba, como fuente y como pista – podemos decir que implican que se interpreta la obra tal vez no exactamente según la voluntad del autor, pero en todo caso en la dirección en que éste desea que se lo haga. Podemos

6 El origen de este relato, o por lo menos el origen de su difusión, se encuentra en “Autobiographical essay”, entrevista realizada por Norman Th. Di Giovanni en *The New Yorker*; (1970), editado sin embargo bajo forma ensayística (como su título lo indica).

preguntarnos entonces si la función de la crítica es interpretar las obras como su autor lo desea, y en qué medida estos usos son un obstáculo para el desarrollo de hipótesis de investigación independientes de las concepciones del autor.

El quinto uso que proponemos responde a la idea de que las declaraciones de los autores tienen un estatuto específico, que denominamos “autobioficciones”. El término designa el conjunto de relatos orales o escritos, vehiculizados por los autores, que hacen referencia a su relación con la escritura, la literatura o sus carreras, y que ponen el acento en el aspecto creativo, inventivo, narrativo, y sobre el hecho que se encuentran entre literatura y autobiografía: contaminan la obra y la figura autorial. Como todo aquello que tiene relación con la incidencia entre vida y obra, pero que se presenta como si tuviera un carácter referencial, aunque los datos no hayan sido confirmados. A menudo, estas construcciones están destinadas a la crítica, y se generan en relación con la recepción; estos relatos, generalmente fragmentarios, plantean la cuestión del estatuto que hay que otorgar a las declaraciones de autores en la interpretación literaria, porque se los suele considerar elementos biográficos, aún cuando no han sido confirmados.

Las “autobioficciones” deben diferenciarse de las “bioficciones” y de los “biografemas”. El término de “bioficción” fue utilizado por Alain Buisine y Alexandre Gefen, para referirse a todo texto literario cuyo marco narrativo se asemeja al de la biografía, definida de modo básico como el relato cronológico de un individuo particular (Gefen, 2009). En otras palabras, designa todo relato biográfico cuya pertenencia a la literatura, según la acepción postromántica dominante de la palabra, es evidente, es decir todos los textos que hacen de la vida humana su tema, se trate de vidas plenamente legendarias como *Saint-Julien l'Hospitalier* de Flaubert o simplemente soñadas como la *Vie de Rancé* de Chateaubriand, más allá de que el personaje del que el escritor cuenta el devenir tenga o no tenga un referente histórico comprobado. Las “bioficciones” comparten un estatuto ontológico común, el de la ficción

literaria, así como características formales y enunciativas similares (relato en tercera persona, homotecia del tiempo de la diégesis y del tiempo del relato). En cuanto a los “biografemas”, la palabra designa los pasajes obligados de toda biografía –fecha y lugar de nacimiento, formación recibida, etc.–; Roland Barthes las define del modo siguiente: “J’aime certains traits biographiques qui, dans la vie d’un écrivain, m’enchangent à l’égal de certaines photographies; j’ai appelé ces traits des ‘biographèmes’” (2002: 1160).⁷ Barthes agrega que los “biografemas” reducen las vidas a algunos detalles, a algunos gustos e inflexiones (1991: 1045). Como vemos, para Barthes, los “biografemas” mantienen relaciones estrechas con la fotografía, porque el cliché tiene algo de lo estático.

Las “autobioficciones”, en cambio, no constituyen relatos biográficos que pertenecen a la literatura, y se diferencian de los “biografemas” porque no son puntos obligados de toda biografía; no se refieren a acontecimientos comunes a todos los individuos, ni siquiera a todos los escritores, como la fecha de nacimiento, sino a aquellos que caracterizan recorridos específicos, y les otorgan un carácter único. Sin embargo, se vuelven ineludibles cuando se trata de la vida de un autor determinado por la importancia que adquieren para el público y la crítica; el relato los construye como tales, razón por la cual podemos decir que las “autobioficciones” se transforman en “biografemas” específicos de cada autor. Convocados la mayor parte del tiempo en entrevistas, en su origen fueron, generalmente, objeto de un intercambio oral, aunque luego fueran transcritos, y el público y la crítica suelen referirse a ellas como leyendas o mitos, o mitografías;⁸ se refieren a la vida y a la vivencia de los escritores (pero el concepto podría aplicarse a otros artistas), no son ficciones, pero tampoco relatos referenciales –y no es importante

7 “Me gustan algunos rasgos biográficos que, en la vida de un escritor, me fascinan como algunas fotografías; llamo a esos rasgos ‘biografemas’” [la traducción es mía].

8 Este último es el término usado por Robin Lefère en *Borges: entre autoretrato y automitografía* (2005).

decidir si entran dentro de una de esas dos categorías: se construyen como formas autónomas, sin que durante mucho tiempo la cuestión se plantee respecto a su carácter referencial; son retomados por biógrafos y críticos, y a menudo constituyen, como dijimos, la base de la interpretación de los textos literarios—.

Para poder analizar las “autobioficciones”, hay que aceptar su estatuto: no se trata de la verdadera biografía de un escritor, pero tampoco han sido completamente inventadas. ¿Qué hacer, por tanto, de las “autobioficciones” cuando no se considera que las declaraciones de un autor son la fuente que permite explicar su obra? Mi propuesta es considerarlas parte integrante de la obra de un escritor, de lo que he llamado en otro momento la obra oral, una zona de la obra que tiene un estatuto diferente de la escrita (Louis, 2014: 15-32). En un sentido, son ficciones compuestas de fragmentos que pueden tener un carácter verídico, pero no corresponden necesariamente a la experiencia del sujeto que se las atribuye. La creencia del gran público y de la crítica en el carácter verídico de estos acontecimientos no comprobados les otorga ese estatuto particular, entre ficción y verdad. En ciertos casos, existe una dificultad para confirmar la veracidad de los datos, en otros, sería fácil hacerlo, pero la persistencia y la fascinación que producen estas “autobioficciones” impide hacerlo; tienen un poder sobre el imaginario de una cultura en una época determinada, que hace que no se piense, necesariamente, en verificarlos.

Legitimación del escritor, legitimación de la crítica

Si el estatuto que se otorga a las declaraciones de autor en la sociedad determina en parte la concepción del escritor, en el análisis literario su uso plantea, como hemos visto, problemas específicos. Una de las conclusiones que permite nuestro recorrido es, precisamente, que las declaraciones de un autor constituyen una obra mediática, que se suma a la obra literaria (Louis, 2020a). Entre ambas se

establece una relación de anterioridad de la primera respecto de la segunda, lo que determina que dependa parcialmente de ella, porque es generalmente el prestigio nacional o internacional de la obra literaria lo que legitima la posición del escritor en tanto figura pública, y determina el interés por sus declaraciones. Sin embargo, el funcionamiento contemporáneo puede llevar a invertir esta relación de anterioridad temporal: la figura pública puede ser la que legitima la obra. Sería una de las especificidades del régimen de celebridad que comienza en la segunda mitad del siglo XX (que Borges contribuyó a establecer), el peso determinante que puede adquirir la obra mediática en relación con la obra literaria. Un fenómeno que contribuyó a la construcción de un nuevo posicionamiento de la literatura en la cultura occidental. Sin embargo, lo esencial en este ensayo para nosotros es la proyección de la obra mediática sobre la figura autorial; si bien puede percibirse como una crisis de legitimación del escritor, también puede comprenderse como el establecimiento de un nuevo sistema de legitimación: el autor no podría conquistar un lugar sin el despliegue de una obra mediática y la creación de una estética de la figura autorial. En este marco, el rechazo mismo de una inserción en los medios construye una figura específica, que posee una atracción particular, pero que no escapa al sistema.⁹

El recorrido propuesto permite también otra conclusión. Nuestra identidad en tanto críticos está en parte determinada por el uso que hacemos de las declaraciones de autor, porque éstas contienen una dimensión de legitimación de la propia práctica, en los cinco casos señalados, aunque de modos diferentes. Si se descartan e ignoran, significa que el especialista considera que la escisión entre la figura de autor y la obra es tan radical que la obra se transforma prácticamente en una entidad sin autor, que no toma apoyo en una existencia civil, ni en una experiencia específica de la lengua y de la literatura.

9 Existen, en efecto, escritores contemporáneos reconocidos, publicados incluso en editoriales prestigiosas, que se sustraen a los medios, como, por ejemplo, en Francia, Muriel Barbery, mientras otros hacen de éstos un uso intenso y creativo (François Bon, Antoine Volodine...).

Cuando se recurre a las declaraciones de los escritores como prueba estaríamos en el caso contrario, casi en una falta de confianza en la solidez del propio discurso crítico, porque éste parece necesitar que el productor de la obra analizada legitime sus propias hipótesis. Tomar las palabras de los autores como fuente o como pistas de lectura implicaría que en la visión que un autor tiene de su obra están contenidas interpretaciones posibles de ésta, más interesantes, o auténticas, o convincentes que las que no recurren a ellas. Significa leer una obra como un autor quiere que sea leída, ya sea de modo programático o implícito. Lo opuesto sería leer a contrapelo de las interpretaciones autoriales, lo cual significa que les otorgamos también un estatuto privilegiado –legitimante por oposición–. Por último, la propuesta de considerarlas como “autobioficciones” las sustrae a toda posibilidad de erigirlas en una instancia legitimadora: las posiciona entre ficción, experiencia verídica y autobiografía, erigiéndolas en objeto de estudio. Queda por terminar de pensar el método de análisis que habría que aplicar a estas “autobioficciones”, puesto que se trata de producciones orales, cuyo estatuto no corresponde plenamente a las categorías de ficción ni de relato verídico, pero tampoco al del discurso directo cotidiano (por lo que abordarlas exclusivamente desde la lingüística no permite captar su especificidad). Se trata de formas híbridas, que no son textuales, en modo de realización, pero pueden devenir texto, como vimos, a través de formas y grados variados de mediación.¹⁰

Para terminar, agregaría que todo tipo de oyentes o lectores tendríamos, tal vez, que aceptar que, se utilice para legitimar la propia interpretación o no, la fascinación por las declaraciones de escritores famosos viene del hecho que creemos poder entrever en ellas algo del proceso creativo, de la maquinaria que produce un artefacto estético: creemos y queremos ser así espectadores participativos de algo que en verdad se produjo en otro momento y en otra parte.

10 En cambio, en el caso de Heinrich Schliemann, el estatuto es el mismo, pero se trata de formas autobiográficas textuales. Ver Louis, *L'invention de Troie. Les vies rêvées de Heinrich Schliemann* (2020b).

Bibliografía

- Alifano, Roberto (2000 [1995]). *El humor en Borges*. Buenos Aires: Proa.
- Barthes, Roland (1984). “Le mort de l’auteur”. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV* (pp. 61-67). Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil/Tel Quel.
- Barthes, Roland (2002). *La Chambre Claire, Œuvres complètes. Tome III*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (2002). *Sade, Fourier, Loyola, Œuvres complètes. Tome III*. Paris: Seuil.
- Bioy Casares, Adolfo (2006). *Borges*. Buenos Aires: Destino.
- Borges, Jorge Luis (1970). Autobiographical essay. Entrevista realizada por Norman Th. Di Giovanni, *The New Yorker*, pp. 40-99.
- Borges, Jorge Luis (1980). La ceguera. *Siete Noches* (pp. 141-160). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica/Tierra Firme.
- Borges, Jorge Luis (1958). *Histoire universelle de l’infamie. Histoire de l’éternité*. Monaco: Editions du Rocher.
- Calame, Claude (2005). *Masques d’autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Carrizo, Antonio (1983). *Borges el memorioso*. Buenos Aires, México: Fondo de Cultura Económica.
- Charbonnier, Georges (1967). *Entretiens avec Jorge Luis Borges*. Paris: Gallimard/Blanche.
- Chartier, Roger (2015). *La main de l’auteur et l’esprit de l’imprimeur*. Paris: Gallimard/Folio/Histoire.
- Chartier, Roger (1985). *Pratiques de la lecture*. Paris: Petite bibliothèque Payot.
- Couturier, Maurice (1995). *La figure de l’auteur*. Paris: Seuil.
- Fabre, Daniel (2000-2001). *L’institution de la Culture. Anthropologie de l’écriture: le culte de l’écrivain*. E.H.E.S.S./Paris.
- Foucault, Michel (1994). Qu’est-ce qu’un auteur ? *Dits et écrits*, Tome I (1954-1969) (pp. 789-819). Paris: Gallimard/NRF.
- Gaillard, Françoise (1991). Barthes, le biographique sans la biographie, *R.S.H.*, n° 224, 4e trimestre 1991.
- Gefen, Alexandre (2009). Biofictions. Atelier Fabula. <http://www.fabula.org/atelier.php?Biofiction>
- Genette, Gérard (2006). *Bardadrac*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.

- Heinich, Nathalie (1993). *Du peintre à l'artiste*. Paris: Editions de Minuit.
- Lefèvre, Robin (2005). *Borges: entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos.
- Lilti, Antoine (2014). *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*. Paris: Fayard, coll. L'épreuve de l'histoire.
- Louis, Annick (2014). *Borges. Obra y maniobras*. Santa Fe: UNL.
- Louis, Annick (2020). *L'invention de Troie. Les vies rêvées de Heinrich Schliemann*. Paris: Editions de l'EHESS. (Louis 2020b)
- Louis, Annick (enero-junio 2020). *A momentary lapse of history*. Borges y la crítica moderna argentina bajo la última dictadura y en la postdictadura (1976-1986), (50 p.), *Letras*, Dossier “Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de época”, Magdalena Cámpora (Coord.), n° 81. (Louis 2020a) En <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/3171>
- Ludmer, Josefina (2000). “¿Cómo salir de Borges?”, en *Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura* (pp. 289-300). (Annick Louis, William Rowe, Claudio Canaparo, Coords.). Buenos Aires: Paidós.
- Maingueneau, Dominique (2004). *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Colin.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires: Mises en scènes modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine Editions.
- Meizoz, Jérôme (2011). *La fabrique des singularités: postures littéraires II*. Genève: Slatkine Editions.
- Ribard, Dinah (2019). 1969: *Michel Foucault et la question de l'auteur*. «*Qu'est-ce qu'un auteur?* Texte, présentation et commentaire. Paris: H. Champion, coll. Textes critiques français.
- Sapiro, Gisèle (2020). *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* Paris: Seuil.
- Schóo, Ernesto (18 de junio de 1976). El Borges nuestro de cada día ya no es una metáfora. *La Opinión*, Buenos Aires. (Caricatura de Jorge Luis Borges).
- Soriano, Marc (1968). *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard.
- Vázquez, María Esther (11 de marzo de 1984). Instantáneas: Entre la santidad y la gastronomía. *La Nación*.
- Velay-Vallantin, Catherine (1992). *L'Histoire des contes*. Paris: Fayard.
- Yanoshevsky, Galia (2018). *L'entretien littéraire. Anatomie d'un genre*. Paris: Garnier/Classiques.

LOS AUTORES Y AUTORAS

CELINA BALLÓN es Licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires. Cursó la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Su principal tema de investigación es la relación entre literatura y política en América Latina durante la década del '60. En 2014 ganó el Premio Temas de Ensayo por su artículo “Rodolfo Walsh: en busca de la palabra ajena”. Sus últimos trabajos publicados son “Rodolfo Walsh, entre la novela y la factografía: análisis del montaje en ¿Quién mató a Rosendo?” y “¿Quién mató a Rosendo? Vanguardia, literatura e interlocución obrera. La colección Asomante tiene en prensa sus artículos “Prensa sindical y palabra letrada: la experiencia del *Semanario CGT*” y “*Biografía de un cimarrón* y el debate sobre el legado negro en la Cuba de los años 60”.

FLORENCIA BONFIGLIO (IdIHCS, UNLP-CONICET) es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigadora adjunta del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y profesora adjunta de Literatura Latinoamericana II en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Sus intereses de investigación se centran en las literaturas latinoamericanas y caribeñas, en especial de las Antillas anglófonas y francófonas. Entre sus principales publicaciones se destacan el libro *The Great Will/ El gran legado. Pre-textos y comienzos literarios en América Latina y el Caribe*, que obtuvo el primer premio de ensayo Klaus D. Vervuert (Iberoamericana-Vervuert, Madrid,

2020); el volumen colectivo, compilado junto con Francisco Aiello, *Las islas afortunadas. Escrituras del Caribe anglófono y francófono* (Buenos Aires, Katatay, 2016); el ensayo breve “Calibán, o los placeres de la apropiación: comienzos caribeños de *La tempestad*”, premiado en el 2011 por el Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas (Cuba) y publicado en el libro *Vidas de Calibán. Herencia y porvenir del calibanismo* (Julio César Guanache (comp.), La Habana, Editorial José Martí, 2016) y la edición, selección y traducción de *La unidad submarina. Ensayos caribeños* de Kamau Brathwaite (Buenos Aires, Katatay, 2010).

GERSENDE CAMENEN es profesora titular de literatura latinoamericana y traducción en la Université Gustave-Eiffel. Sus temas de investigación son la traducción, la mediación editorial y la recepción de la literatura latinoamericana, en especial argentina y cubana, en Francia. Ha publicado *Roberto Arlt, écrire au temps de l'image* (PUR, 2012), co-editado con Roland Béhar *Scènes de la traduction France-Argentine* (rue d'Ulm, 2020) y con Gustavo Guerrero *La literatura latinoamericana en versión francesa* (De Gruyter, 2021). Es también traductora y ha traducido, entre otros textos, novelas de Daniel Guebel, María Gainza y Hernán Ronsino.

MAGDALENA CÁMPORA es investigadora independiente del CONICET y profesora titular de Literatura francesa en la Universidad Católica Argentina y la Universidad del Salvador. Es Doctora en Literatura Comparada por la Universidad Paris-Sorbonne (Paris IV). Sus campos de estudio son la literatura francesa, la historia del libro, la materialidad y mediación de los textos, la traducción. También trabaja sobre la relación entre Jorge Luis Borges, el francés y la literatura francesa. Actualmente investiga las transformaciones editoriales y los usos ideológicos de la literatura francesa en la Argentina del siglo XX para el libro *El intérprete imprevisto. Ediciones populares de clásicos franceses en la Argentina*. Ha co-editado, junto a Javier González, el volumen *Borges-Francia* (Selectus, 2011) y junto a Lucía Puppo, *Dinámicas*

del espacio: reflexiones desde América Latina (Educa, 2019). Ha editado y traducido la correspondencia entre los poetas René Char y Raúl Gustavo Aguirre (2016, Edhasa).

RODRIGO CARESANI es profesor de la Cátedra de Literatura latinoamericana I-A en la Universidad Buenos Aires. Ha publicado los tomos *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética* (2013), *Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (2014), *Rubén Darío. Crónicas de arte argentino* (2016), *Bibliografía de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1889-1916)* (2017, en colaboración) y *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (2021, en colaboración). Sus investigaciones sobre traducción y literatura latinoamericana se difundieron en revistas académicas de prestigio internacional como *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Orbis Tertius* y *Letral*. Desde 2016 coordina en la Universidad Nacional de Tres de Febrero el Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado (AR.DOC) y co-dirige junto a Daniel Link la colección *Obras completas* de Rubén Darío.

DARÍO DAWYD es Doctor en Ciencias Sociales (UBA), Magíster en Historia (C.S.I.C., España), Politólogo (UBA). Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Centro de Estudios e Investigaciones Laborales (CEIL). Profesor Adjunto de Historia (UNLaM). Publicó los libros *Sindicatos y Política en la Argentina del Cordobazo. El peronismo entre la CGT de los Argentinos y la reorganización sindical (1968-1970)*; *Si trabajo me matan. Las huelgas metalúrgicas en La Matanza en 1974*, y *El Rol del Periodismo en la Política Argentina (1930-1990)*, además de artículos en revistas académicas sobre las relaciones entre el peronismo, el sindicalismo y la política argentina entre 1955 y 1976. Su investigación actual se enfoca en la construcción de la trayectoria sindical y política de Augusto Vandor.

LUCIANA DEL GIZZO es doctora en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de la materia Problemas de Literatura Argentina (UBA) y como investigadora del Conicet, especializada en poesía y vanguardia argentina. Fue becaria doctoral y posdoctoral del Conicet, docente auxiliar de Literatura Europea del Siglo XIX (UBA), y traductora y editora en organismos internacionales. Publicó varios artículos en revistas académicas y volúmenes colectivos. Junto a Facundo Ruiz compiló la *Antología temática de la poesía argentina* (Buenos Aires, EUFyL, 2017). Es autora del libro *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires* (Madrid-Buenos Aires, Aluvión-En Danza, 2017).

ANA GALLEGO CUIÑAS es catedrática de Literatura latinoamericana en la Universidad de Granada. Doctora y licenciada en Filología Hispánica y licenciada en Antropología Social y Cultural por la Universidad de Granada, ha sido contratada del programa Ramón y Cajal e investigadora visitante en la Universidad de California Los Ángeles, Princeton, Paris-Sorbonne, Buenos Aires y Yale. Numerosos libros, ensayos y artículos han aparecido en editoriales y revistas de reconocido prestigio internacional sobre temas dominicanos, narrativa rioplatense contemporánea, escritura autobiográfica (diarios y cartas), estudios transatlánticos, feminismo materialista, literatura actual y mercado editorial. Sus últimos libros son: *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción* (2019), *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial* (2019) y *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales* (2022). En la actualidad es la Investigadora Principal de los proyectos I+D LETRAL, FEMENEDIT y FEMENDATA, directora de la Unidad Científica de Excelencia Iber-Lab. Crítica, Lenguas y Culturas en Iberoamérica y decana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

CARLOS GARCÍA nació en Buenos Aires en 1953; se trasladó a España en marzo de 1977 y vive en Hamburgo (Alemania) desde 1979. Es investigador independiente, abocado a estudiar el campo de las vanguardias de España, Argentina, Perú, México, Uruguay y Chile, entre otras. Ha dado conferencias en universidades, museos e instituciones culturales de Alemania, Argentina, Dinamarca, España, Inglaterra, Irlanda del Norte e Italia. Ha publicado más de 300 artículos y ensayos en revistas especializadas. Fue uno de los editores del *Boletín RAMÓN* (Madrid, 2000-2010). Desde 2017, saca irregularmente la serie Cuadernos de Hamburgo. Sus más de 40 libros se editaron en Argentina, España y México (D.F.), entre los que se destacan *El joven Borges y el expresionismo literario alemán* (Universidad Nacional de Córdoba, 2015); *La ardiente aventura. Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez, el director de Martín Fierro* (Albert editor, 2017) (con Martín Greco); *David Viñas de refilón. Seis acercamientos* (Alción, 2019); García, Carlos (2023): *Del Ultraísmo al arrabal. Borges y la edición princeps de Fervor de Buenos Aires* (1923). Córdoba: Alción.

JERÓNIMO LEDESMA es graduado de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña actualmente como Profesor Regular Adjunto de Literatura del Siglo XIX. Es Doctor en Literatura de la misma Universidad, con una investigación comparativa de las literaturas de Thomas De Quincey y Jorge Luis Borges. Se ha especializado en romanticismo europeo, tema sobre el que escribe, traduce y enseña. Realizó ediciones críticas de *Frankenstein* de Mary Shelley, *La farsa de los cielos* (ensayos) y *Un bosquejo de la infancia* de Thomas De Quincey.

ANNICK LOUIS es Profesora en la Universidad de Franche-Comté (Francia). Fue Profesora Visitante en la Universidad de Yale (1999-2000), y becaria de la Fundación Alexander von Humboldt (2000-2002, 2010). Especialista de la obra de Jorge Luis Borges, de literatura argentina e hispanoamericana y de teoría literaria, su trabajo actual se orienta hacia la epistemología de la literatura.

Sobre Borges ha publicado: *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras* (2014), y *Borges ante el fascismo* (2007). Ha traducido al francés a Quevedo y a María Zambrano. Sus últimos libros son *L'invention de Troie. Les vies rêvées de Heinrich Schliemann* (2020) y *Sans objet. Pour une épistémologie de la discipline littéraire* (2021). Es miembro del Institut Universitaire de France desde el 2022 y de la Academia Europea desde el 2023.

GERARDO PIGNATIELLO es profesor asistente de español en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Binghamton (EE.UU.). Se especializa en el estudio de la ficción policial y criminal tanto en literatura como en cine especialmente en Argentina, Uruguay y Paraguay. Editó dos libros junto a Román Settón: *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (Blatt & Ríos, 2016) y *El policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo: modelos narrativos, tensiones y debates culturales* (Medio Siglo, 2021). Ha publicado numerosos artículos sobre su tema de investigación en distintas revistas académicas de América Latina, Europa y Estados Unidos tales como *Cuadernos americanos*, *A Contracorriente*, *Revista Chilena de Literatura*, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, entre otras. Actualmente trabaja en el manuscrito de su próximo libro, *El policial campero argentino*. Se trata de un estudio histórico sobre el género policial en zonas rurales de Argentina tanto en la literatura como en el cine.

ANA ROS MATTURRO es profesora asociada en el departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Binghamton. Su primer libro, *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production* (Palgrave Macmillan, 2012), explora cómo diferentes grupos recuerdan el pasado dictatorial en estos tres países. Su segundo libro (en desarrollo), estudia cómo la producción cultural reciente y los movimientos sociales han contribuido al análisis de las rela-

ciones cívico-militares y a la consolidación de la democracia en la región. Su investigación ha sido difundida en publicaciones nacionales e internacionales como *Genocide Studies and Prevention. An International Journal*, *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, *Revista de estudios sobre genocidio*, *A contracorriente*. *Revista de historia social y literatura de América Latina* y *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. Ana Ros Matturro recibió su doctorado de la Universidad de Michigan en Ann Arbor y realizó la Licenciatura en Letras y el profesorado de Literatura en la Universidad de la República y el Instituto de Profesores Artigas respectivamente, en Montevideo, Uruguay.

EZEQUIEL SAFERSTEIN es investigador asistente del CONICET con sede en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (UNSAM), Doctor en Ciencias Sociales (FSOC-UBA), Magister en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES-UNSAM) y Licenciado en Sociología (FSOC-UBA). Investiga las relaciones entre cultura y política, atendiendo a las transformaciones del espacio editorial argentino de las últimas décadas, al rol de los editores y a sus modos de intervención cultural, política y económica. Es docente en la Universidad de Buenos Aires y en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales. Forma parte del Programa de Estudios del Libro y la Edición (IDES) y coordina el grupo de investigación del Centro de Estudios y Políticas Públicas del Libro (EIDAES/UNSAM). Es autor de *¿Cómo se fabrica un best seller político?* (Siglo XXI, 2021).

GUADALUPE SILVA es investigadora adjunta de CONICET y docente de posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su área de especialidad es la literatura y la cultura de América Latina y el Caribe, con énfasis en Cuba. Ha publicado artículos en libros y revistas especializadas del país y el exterior. Es autora del libro *El dragón en la biblioteca. Lezama Lima y la literatura cubana* (1948-2002) (Katatay, 2019),

y ha coordinado los libros *Literatura y representación en América Latina* (NJ Editor 2012), *Literaturas caribeñas. Debates, reescrituras, tradiciones* en colaboración con María Fernanda Pampín (Editorial de Filosofía y Letras UBA, 2015) y *Literatura y legitimación. Polémicas, operaciones, representaciones* (Corregidor, 2022). Desarrolla sus actividades de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires (ILH). Forma parte del Grupo de Estudios Caribeños del ILH.

MARIANO SVERDLOFF es doctor en Letras (FFyL-UBA) con una tesis sobre decadencia y *fin-de-siècle*. Da clases en la cátedra de Literatura del Siglo XIX (FFyL-UBA) y ha dictado cursos de grado y posgrado en la Universidad del Cine, FLEO-USAL, FFyL-UCA y FFyL-UBA. Es Investigador Adjunto del CONICET en el IFC de la FFyL-UBA e integra la Red de Estudios Interdisciplinarios sobre Derechas (REIDER). En la actualidad explora las relaciones entre derechas (contrarrevolucionarias, fascistas, neoliberales) y literatura, a partir de una perspectiva que toma en cuenta cuestiones tales como el sacrificio, las narrativas sobre la decadencia, el irracionalismo o los discursos identitarios. También se interesa, desde un enfoque comparatista, por la forma en que las literaturas de las derechas se apropian del pasado grecolatino y por el modo en que esta relectura se articula con las prácticas de traducción e internacionalización literarias. Sus trabajos analizan autores como Petronio, Joris-Karl Huysmans, Joseph de Maistre, Maurice Barrès y Jorge Asís. Recientemente ha publicado una edición comentada de la *Elucidación sobre los sacrificios* de Joseph de Maistre (Stylos, UCA, 2019). En 2021 organizó junto a Boris Grinchpun las Jornadas Internacionales sobre Joseph de Maistre. También dirige la Colección Colihue Clásica.

Literatura y legitimación en América Latina. Polémicas, operaciones, representaciones es el resultado de un proyecto de investigación colectivo. El libro explora la relación entre la literatura y el concepto de legitimidad en un conjunto de escenas situadas en el ámbito de la modernidad latinoamericana entre fines del siglo XIX y comienzos del XXI. Se pregunta por el rol que jugó el discurso literario en la legitimación de prácticas, ideas, grupos y posiciones, y a la vez analiza los mecanismos a partir de los cuales la propia literatura fue elaborando su legitimidad en tanto institución social del presente. La literatura moderna es una existencia histórica que se resiste a ser explicada por el pasado y que pretende fundarse a sí misma. Pero ¿pueden la literatura y las artes plantearse como su propia fuente de legitimidad? O en todo caso ¿de qué condiciones heterónomas dependen? Para contestar estas preguntas, los capítulos del presente volumen, que incluye contribuciones de destacados especialistas, analizan escenas de la literatura y el cine latinoamericanos. Se plantean así problemas locales y específicos que permiten delinear cuestiones generales de crítica y teoría literarias.