

Subjetividades dialógicas entre intimidad y política

Autores, lectores y personajes de la
tradición literaria argentina en los
proyectos de Walsh y Saer.

Autor:

Luppi, Juan Pablo

Tutor:

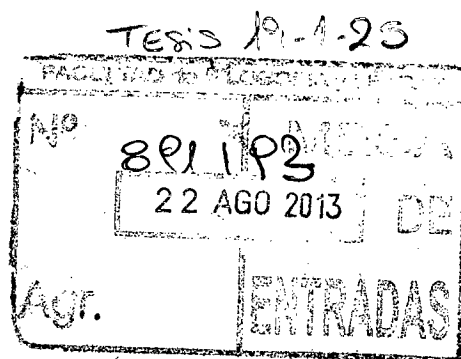
Quintana, Isabel

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la
obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado

Tesis
19.1.25



**Subjetividades dialógicas entre intimidad y política.
Autores, lectores y personajes de la tradición literaria argentina
en los proyectos de Walsh y Saer**

Tesis de Doctorado

Secretaría de Posgrado - Área de Literatura
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

Doctorando

Juan Pablo Luppi

pabloluppi@hotmail.com

Directora

Isabel Quintana

isaaquintana@gmail.com

Agosto de 2013

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Para Ana, porque no me dejó ir de una esquina y me cambió la vida.

Para Mateo y Francisca, por la vida que nos dan.

AGRADECIMIENTOS

A Isabel Quintana, directora de mi doctorado, atenta lectora y consejera precisa, cuyo acompañamiento posibilitó el proceso de planificación, escritura y revisión de esta tesis.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, por las dos becas de posgrado que permitieron desarrollar la investigación.

Al Instituto de Literatura Hispanoamericana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), por las condiciones propicias de un espacio institucional de producción e intercambio, sostenido por la dedicación de Noé Jitrik, Celina Manzoni, Elsa Noya y el personal de biblioteca y administración.

A los docentes y alumnos de la cátedra de Literatura Argentina I-B (FFyL, UBA), por los aprendizajes compartidos. En estos años entremetí muchas preocupaciones de mi proyecto en conversaciones irremplazables con Julio Schvartzman, Adriana Amante, Juan Albin, Josefina Cabo, Inés de Mendonça, Alejo González, Nora Idiarte, Emiliano Sued, Flavio Wisniacki, y en el diálogo de aula con los estudiantes.

A los integrantes de los grupos de investigación en que he participado desde 2008, con sede en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la mencionada facultad: “Poéticas de la violencia: identidad, comunidad y experiencia”; “Ficciones de lo (pos)humano: la literatura y la máquina antropológica (escritura, biopolítica y figuraciones del ‘yo’)”; “Espacios, paisajes y afectos: dispositivos narrativos en el campo de lo sensible”; “Articulaciones. Voces, letras e imágenes en la literatura argentina”. Daniela Alcívar Belollo, Cristina Fangmann, Simón Heno, Esteban Leyes, Sebastian Ona, Florencia Propato, Marina Ríos, y en particular Carlos Walker, compañero de ruta doctoral, realizaron lecturas provechosas de algunos fragmentos durante la construcción de la tesis.

A Julio Schwartzman, por los espacios de formación incansablemente abiertos y los diálogos oportunos en distintos momentos de mi investigación.

Adriana Amante y David Oubiña activaron una escucha generosa y productiva, decisiva en la concreción del plan de tesis.

Sylvia Saïtta motivó los pasos preliminares de la investigación que me proponía realizar, y propició un intercambio fecundo con los integrantes de las cátedras de Literatura Argentina II y de Problemas de Literatura Argentina (FFyL, UBA) entre 2007 y 2008. Adriana Mancini acompañó mi trabajo de Adscripción sobre la literatura de Saer.

Aníbal Jarkowski impulsó, con un curso sobre Walsh en 2007, no solo el afán de descubrimiento de un clásico reciente sino el deseo de enseñar literatura argentina. Yaki Setton ha permitido compatibilizar esa enseñanza en el nivel secundario con mi formación doctoral. En el espacio dialógico sostenido por directivos, docentes y alumnos del colegio Paideia germinaron muchas preguntas de esta tesis.

Alberto Díaz, María Teresa Gramuglio, Julio Premat, Eduardo Jozami y Martín Kohan, en distintas etapas del proceso, ofrecieron la posibilidad de diálogos que enriquecieron y alentaron mis búsquedas.

A mis padres, Cristina y Helios, por el amor, el ejemplo, la libertad.

A mis otros padres también imprescindibles: Mirta, Deli, Jorge, Beti y Roberto.

A la abuela Adela, por los mates mientras estudiaba.

A Nacho, Mechi y Gabi, por ayudarme a crecer.

A Cecilia, por los consejos y el apoyo.

A mis otros hermanos, por la vida compartida: Fede, Kelo, Sergio, Guido, Gastón, Pablo, Chelo, Javier. A Jesica, por el aporte generoso a mi rastreo de lo privado y lo público.

En charlas con Martín Sciaroni empecé a buscar la literatura a los 13 años, y todavía no perdimos el deseo de hallarla.

INDICE

1. PROYECTOS LITERARIOS RELEÍDOS ENTRE PÚBLICO/PRIVADO Y PASADO/PRESENTE

<i>Objeto y organización de la tesis</i>	7
<i>Puntos de partida para la relectura de dos clásicos recientes</i>	10
<i>Encuadre teórico</i>	17
<i>Contexto cultural y literario</i>	26

2. LECTURAS METACRÍTICAS

<i>Proyectos abiertos en la doble instancia subjetiva</i>	34
<i>Políticas de la crítica entre crisis políticas (1955-1976-2001)</i>	41
A. Tensiones irresueltas detrás del libro clásico	
<i>Borges: géneros y política</i>	59
<i>Nudos problemáticos de una obra escindida</i>	71
<i>Laurenzi fragmentado</i>	76
<i>Problemas de representación, entre literatura y política</i>	81
<i>Voces que hablan procesos sociales</i>	86
<i>Coherencia de proyecto: estilo, vanguardia, tensiones productivas</i>	90
<i>Cómo (re)leer</i>	99
B. La política detrás de la percepción	
<i>Demora y permanencia del arte de narrar</i>	102
<i>Emergencia: La ausente presencia de la política</i>	117
<i>Lo imborrable, entre lo privado y lo público</i>	134
<i>Series con Saer</i>	138
<i>Despojos de lo real: melancolía, nominación, desencanto</i>	143
<i>Lo póstumo</i>	147
<i>Cómo (re)leer</i>	159

3. FIGURAS (AUTO)LEÍDAS EN LA TRADICION

<i>Figuraciones de autor-lector y tradiciones inventadas</i>	161
<i>El escritor argentino y la tradición después de Borges</i>	178

A. Walsh en la tradición del escritor argentino

<i>Las autolecturas del clásico frente al problema del siglo</i>	202
<i>El primer posborgeano</i>	216
<i>Walsh y el XIX</i>	226
<i>Una tradición futura</i>	234

B. El escritor argentino en la tradición de Saer

<i>El viejo Borges</i>	239
<i>Una manera de tratar el universo</i>	244
<i>Literatura argentina entre interior y exterior, tradición y cambio</i>	251
<i>Posición de autor (y de lector)</i>	258

4. HABLANTES EN LA (POS)NOVELA

<i>Diálogos novelescos de intriga persistente</i>	271
---	-----

A. La novela invisible

<i>Un lector en/de fronteras</i>	279
<i>Declive del justiciero</i>	294
<i>Irlandesa llaga incurable</i>	313
<i>Novela geológica futura</i>	321

B. La novela inacabable

<i>Un personaje legendario</i>	332
<i>Atípico soliloquio</i>	346
<i>Intrigante novela de la vuelta</i>	356
<i>Diálogo de sordos</i>	371

5. PROBLEMAS COMUNES EN PROYECTOS DISÍMILES.

INCONCLUSIONES	385
-----------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	391
---------------------------	-----

El acontecimiento en la vida de un texto (...) siempre se desarrolla sobre la frontera entre dos conciencias, dos sujetos. (...). El encuentro de los dos textos, del que ya está dado y del que se está creando como una reacción al primero, es, por consiguiente, un encuentro de dos sujetos, dos autores.

Mijail Bajtin, "El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico" (Apuntes de 1959-1961; 1989: 297-298)

El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual -ésta, por ejemplo- como la leerán el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000.

Jorge Luis Borges, "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw" (1951; 2005: 192)

Ahora no hay novela con sus leyes "en transformación", no hay dualismo ni dialéctica que quieran ser otro modo de síntesis, no hay doble lectura ni parejas de opuestos porque no hay género posible: también el género "novela" está aplastado en el friso y es un elemento más, ya ha sido reescrito.

Héctor Libertella, "El juego de la novela aplastada"
("Apéndice" en *Nueva escritura en Latinoamérica* de 1977; 2008: 92)

Paradójicamente la lengua privada de la literatura es el rastro más vivo del lenguaje social.

Ricardo Piglia, "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)" (2001: 39)

1. PROYECTOS LITERARIOS RELEÍDOS ENTRE PÚBLICO/PRIVADO Y PASADO/PRESENTE

Objeto y organización de la tesis

Las ubicaciones de Rodolfo Walsh y Juan José Saer en la literatura argentina coinciden, aunque con muy diversos fundamentos y desarrollos, en haber sido canonizadas -confirmadas y reguladas en la circunscripción de una zona de lectura sobre un campo de escritura (Rosa 1998: 61)- por la crítica universitaria y periodística desde mediados de los 80 y durante la década del 90. Tales posicionamientos, como relaciones entre el estilo formalizado en la escritura y los conflictos interdiscursivos, han sido construidos (siguen siéndolo) no meramente en la obra o la producción autoral sino en *proyectos* generados durante el desarrollo de esa producción pero irreducibles a ella, grupos textuales no totalizables conformados en el diálogo entre progresión autoral y retrospección crítica. Las relaciones dialógicas entre sentidos progresivos y retrospectivos orientan el análisis de los cruces entre escrituras y lecturas, de la construcción de figuras de autor en relación con la imaginación de maneras de ser leídos, y de los modos efectivos en que han sido leídos entre fines de los 60 y la actualidad. Walsh y Saer exigen hoy a la crítica interrogarse por la pertinencia de releer obras que, por su confirmación reciente, parecen haber agotado las posibilidades de indagación: ubicadas en la instancia metacrítica, ofrecen problemas que implican la pregunta por cómo se lee -formulada a la vez en ambas obras. Nuestro foco es la lectura de y en ciertas escrituras, en relación *dialógica* y no meramente *dialogal*: más allá de las conversaciones manifiestas en cuentos, novelas, guiones teatrales, poemas, entrevistas, buscamos las construcciones discursivas, retóricas, realizadas en diversos espacios textuales sin distinción de género o soporte, de subjetividades que hablan como si hubiera otro para escuchar, sea en consonancia o disonancia, siempre imaginario, formulado como ausente presencia en la palabra propia abierta a las voces ajenas.

Luego de la represión estatal que cometió su asesinato en 1977, Walsh ha sido recuperado, como intelectual comprometido mediante el periodismo de investigación, la literatura testimonial y la militancia política, en vinculación con las construcciones de memoria inmediatas al retorno democrático en 1983, cuando predomina cierta rehabilitación póstuma que obturaría la indagación de las tensiones productivas que circulan por debajo del

reparto canonizador entre *ficción/no ficción, literatura/periodismo/política* o, anclado en el campo intelectual latinoamericano de la década del 60 al que queda vinculado Walsh como escritor, *pluma/fusil*. En vez de ceñirnos a la visibilidad de los libros publicados, consideramos pertinente focalizar en los cambios y continuidades que ocurren al interior del proyecto entre 1951 y 1977, relativos a los procedimientos de proyección de una obra y de articulación de una función de autor y su probable lugar en el campo. La relectura actual de Walsh no precisa buscar definiciones ni reubicaciones en un mapa que solo podemos trazar subjetiva y parcialmente; en cambio, puede ser útil interrogar las lecturas escritas que han asignado lugar y sentido, y generar problemas pertinentes para leer hoy, conjuntamente, la escritura de Walsh y las lecturas críticas que ha motivado, en paralelo con el proyecto de Saer enfocado desde la misma conjunción de escritura y lectura. Como en el caso de Walsh (la atención crítica asoma hacia 1970 y no se expande hasta dos décadas después), las lecturas sobre Saer comienzan aisladamente a fines de los 60, aunque, a diferencia de Walsh, no tendrán dificultad en postular desde entonces el objeto como un todo coherente, favorable para las elaboraciones teóricas y prácticas hermenéuticas que afianzan el trabajo crítico en el campo académico. La yuxtaposición no comparativa de distintos clásicos recientes permite cuestionar los registros teóricos estabilizados como valor en cada caso, incluir los protocolos autorales y los énfasis en la recepción como objeto de análisis y aportar, al estado de una cuestión que parece resuelta, la indagación de zonas textuales más o menos relegadas por la consagración póstuma.

Tres operaciones de lectura, interconectadas, orientan la tesis:

- *Leer proyectos*, considerando los textos no a partir de la identidad de presuntas obras completas sino como partes del todo inacabable puesto bajo el nombre de autor y en torno a su firma, fragmentos significativos trazados en el diálogo entre escrituras y lecturas. A partir del estado de recepción actual, contra la fijeza de obras terminadas y reguladas mediante una institucionalización de lectura que hoy parecería completa, los proyectos abiertos de modo fragmentario permiten ir y venir por la diacronía detectando nichos sincrónicos significativos para nuestro análisis.

- *Leer en común* dos proyectos incomparables, que han sido puestos en serie con otros pero escasamente entre sí, priorizando sus rasgos específicos y los problemas y resoluciones que cada uno propone. En vez de reducir el contrapunto a cotejo, trazamos el eje a partir de la constelación cambiante entre lo público y lo privado por las transformaciones culturales en la Argentina de la segunda mitad del XX, como contexto común a estos proyectos disímiles.

- *Leer hacia atrás*, a partir de la instancia retrospectiva de la metacrítica, en el momento inmediatamente posterior a la saturación receptiva, indagando la hipótesis de continuidad entre 1976 y 2001 y las transformaciones culturales con respecto a la etapa abierta hacia 1955. Leer desde el presente, para ir y venir por nudos específicos de los proyectos, implica interrogar el funcionamiento de éstos en el campo literario de las dos décadas siguientes a la última dictadura, con la mayor perspectiva posible para cuestionar, y no repetir, ciertos núcleos estabilizados en la canonización operada en ese período que abarca la actualidad.

Las distintas resonancias de las subjetividades dialógicas entre intimidad y política -el eje que iremos construyendo en el curso de esta tesis- ofrecen la posibilidad de estudiar dos modos de preparación de la novela que reinventan la tradición común de manera diversa. Antes de ser canonizados por la crítica académica y periodística durante los 90, ambos proyectos, al disponer con nuevos procedimientos las relaciones entre autor, lector, texto y mundo, realizan una ampliación cualitativa del campo de lectura, relativizada por la fijación retrospectiva de sentido que opera esa confirmación al jerarquizar ciertos libros como aglutinantes de una identidad de autores y obras. Las literaturas de Walsh y Saer pueden ser leídas en presente porque proponen problemas teóricos e intentan resoluciones prácticas sobre la narración y sus efectos imaginarios y reales en relaciones de tensión con los discursos sociales y la vida común, cuya vigencia no se ciñe al momento de escritura ni a los textos señalados con más insistencia por la crítica especializada.

Organizamos la tesis de lo general a lo particular, trazando el eje amplio de lectura en la constelación de conflictos culturales, sociales e individuales, reducidos durante la modernidad al binarismo de lo interior y lo exterior, que en el derecho, la política y la economía se restringe aún a las esferas de lo privado y lo público, y reformulados a fines del XX tras la irrupción de la violencia política y económica sobre las vidas íntimas (puntos de partida trazados, junto con el marco teórico y la contextualización cultural, en este capítulo). Para leer problemas literarios de esa constelación en los proyectos, practicamos tres incisiones diferentes y mutuamente relacionadas, sesgos que ubican el eje en niveles específicos de análisis intertextual. Como vía de ingreso al corpus abordamos la fértil escritura de *lecturas metacríticas* que acompañan la relación de las obras con el espacio público de la recepción, desde cuyos énfasis ambos autores son canonizados, como parte actual de la doble instancia subjetiva -escritor y lectores- que otorga sentidos a la práctica antes que identidad a la obra, y se resignifica de distintos modos en la fase póstuma (capítulo 2). Rastreamos relaciones con la *tradición del escritor argentino* que, en el marco de esa constelación de conflictos culturales y en el estado del campo literario contemporáneo a la canonización de Jorge Luis Borges, las

divergentes *políticas de la literatura* de Saer y Walsh modifican mediante figuras de autores-lectores que inventan tradiciones, en *acciones lectoras* desplegadas en textos y paratextos que utilizan tonos ensayísticos y redimensionan el espacio autobiográfico (capítulo 3). Desde esos análisis de lecturas entre la intimidad de la escritura y el marco de la crítica y la tradición, interrogamos *intercambios hablados* de intriga a la vez íntima y política donde personas (gramaticales y pragmáticas, en la lengua en uso) y personajes (sobre cuyas vidas irrumpe la política) traman los procesos sociales con las subjetividades, narradas en géneros conversacionales que exploran el estatuto de la novela posible entre la ficción y la realidad (capítulo 4).

Iniciamos cada uno de esos tres capítulos con una consideración del sesgo trazado sobre el problema orientador, antes de abordarlo en lugares específicos de ambos proyectos. El contrapunto entre Walsh y Saer se desarrolla de modo yuxtapuesto, en la partición (A y B) realizada en cada capítulo de análisis. Al recorrer, en ese orden, las lecturas de los otros (cap. 2), las lecturas de autores (cap. 3), y las preparaciones de novelas imposibles o incesantes (cap. 4), mantenemos la perspectiva que organiza la tesis de lo general a lo particular, movimiento que a la vez constituye un problema específico formulado con distinto énfasis en cada proyecto. El capítulo 5 retoma las conclusiones parciales de los tres capítulos de análisis, y las integra en una conclusión general sobre los distintos usos personales de la lengua social y la tradición común.

Puntos de partida para la relectura de dos clásicos recientes

Las relaciones dialógicas traman no solo cada texto y las relaciones entre textos sino también sus vinculaciones con lectores imaginados y modos de leer parcialmente previstos por los escritores. La posición autoral emerge de un *yo* que se define en relación no armónica con *otros*, a la vez que interroga la fijeza en los usos del *nosotros* en referencia a una comunidad. El mismo lenguaje está atravesado por las intensidades cambiantes que se resumen en la dialéctica entre subjetividad y objetividad. La lectura que atraviesa toda escritura abre un espacio móvil de encuentro y desencuentro entre lo objetivo, *lo mismo del texto*, y lo subjetivo, *la otredad de los lectores*, y ese espacio sería, en uno de los balances metacríticos que proliferan en el campo literario argentino hacia el cambio de siglo, “eso que la crítica ha llamado sintomáticamente ‘relectura’” (Rosa 1999: 332). En la zona de cruces entre lo objetivo y lo subjetivo proponemos detener la mirada para propiciar relecturas en común de

dos escritores devenidos clásicos en la tradición literaria argentina de finales del XX, cuya relación disímil y no simétrica alienta la indagación de particularidades acaso desatendidas bajo las identidades confirmadas en la recepción.

Leer ambos proyectos juntos, aproximados a partir de los tres niveles señalados para cada capítulo de análisis (2, 3 y 4), no significa simplificar, reducir ni aglutinar parecidos. Como propone Giorgio Agamben (2007: 90) para su lectura en común de las últimas reflexiones de Michel Foucault sobre procesos de subjetivación y de Gilles Deleuze sobre la inmanencia absoluta, “esa conjugación implicará que cada texto constituirá para el otro un correctivo y un obstáculo”. En nuestro caso, el contrapunto podría ofrecer un correctivo de las fijaciones estereotipadas dispuestas como identidad para cada escritor que, como veremos, distribuyen la política para Walsh y la poética para Saer. Al reconocer las operaciones que asignan sentido a las condiciones de discusión entre textos, autores, lectores y personajes, mejor que a la identidad apuntamos a la intimidad desplegada en cada proyecto y sus tensas aperturas dialógicas ante la irrupción de la política en la literatura y la vida. Los textos que son objeto de esta tesis coinciden en presentar aspectos diversos de esas relaciones situadas en la cultura argentina de la segunda mitad del siglo XX; actualizan tensiones culturales tramadas en la constelación maleable de formas y usos de la lengua nacional, inventan tradición en sus vinculaciones con la red intertextual y modifican el estado de la crítica por su funcionamiento en la instancia de recepción.

En un ensayo de escritor-crítico que desde los 90, en función de las crecientes reflexiones metacríticas y referidas a la tradición y el canon, ha tenido frecuentes usos teóricos en las cátedras de literatura de la universidad argentina, Italo Calvino (1999: 13) practica definiciones subjetivas y anticanonizantes de *los clásicos*, esos libros de los que se dice menos “estoy leyendo” que “estoy relejendo”, acaso no solo por el esnobismo que ampara una pequeña hipocresía sino porque la cultura los convierte en textos ya demasiado leídos, aunque a menudo sean menos leídos que nombrados. Si bien, para el escritor italiano, el referente previo de los clásicos sería la fuerte tradición letrada europea de “clásicos y modernos” (rejuntados en el tercer párrafo, de Heródoto y Tucídides a Saint-Simon y Balzac), sus definiciones motivan las necesarias preguntas previas a la lectura que desarrollaremos, delineando un corpus formado por instancias discursivas de dos proyectos que, en el sistema literario argentino de fines del XX, tendieron a ubicarse en el lugar de esos libros que releemos y esos escritores más nombrados que leídos, de distinta manera en cada caso. La misma conformación del corpus obliga a trazar matices relevantes con respecto a los clásicos de Calvino, desde que sobrepasa la forma libro y vincula a dos escritores cuya supuesta

condición de clásicos recientes funciona de distinta manera y debe ser en sí misma cuestionada.

En la actualidad, los textos de Walsh y Saer, partes englobadas en *obras de autor* (libros progresivamente producidos por cada escritor en vinculación con la industria editorial, reunidos bajo la unidad de la firma, con un final fechado en la muerte aunque abierto a la recuperación póstuma en la instancia editorial y crítica), funcionan en un régimen de relectura que plantea exigencias a los propósitos de descubrimiento o pertinencia. Reeditados con las intensidades del mercado y sus consagraciones parciales, los libros hoy clásicos (*Operación masacre*, *El entonado* o *Glosa*) no agotan sus escrituras y son eclosiones visibles de proyectos que, como tales, seguirán ofreciendo zonas inéditas para la asignación retrospectiva de sentidos. La serie no depende de una comparación directa entre ambos autores, y su conveniencia exige no recaer en las probadas diferencias entre Saer y Walsh, evidentes en cuanto a sus poéticas y usos de la literatura, sus conceptos de ficción, los modos de representación y de recepción, y las vinculaciones que promueven con la política. La exigencia del corpus consistiría en activar, especialmente con respecto a cada proyecto (más que a libros demasiado leídos), la definición de Calvino que sostiene el valor y desafío de toda relectura: “Un clásico es un libro [variamos, un proyecto autoral] que nunca termina de decir lo que tiene que decir” (15).

El corpus se construye con fragmentos de *proyectos* como categoría que, mejor que el acabado engañosamente autoral de *obra*, definido en la instancia editorial a veces póstuma, indica la fragmentaria totalidad actual, siempre provisoria, de escrituras y lecturas englobadas bajo ambos nombres de autor. Y si el *autor* es la función que, definida por la escritura no más que por la lectura, establece la unidad de la obra, lo hace en el diálogo entre un yo “a medio borrar” y el mundo y los otros que leen, interrogando la institucionalización que implica la literatura como esfera a la vez específica e incluida en ese mundo. En un contexto cultural que ha sacado la literatura del lado de los signos religiosos para ponerla del lado de los del consumo y la economía, en su conferencia de 1964 sobre “Lenguaje y literatura” (publicada en español a mediados de los 90), Foucault (1996: 74, 91-92, 94) define la literatura como polisemántica reconfiguración de signos que están dados en la sociedad, en la cultura, en sedimentos separados, con un énfasis semiológico de inmediata repercusión en la teoría local. Luego de los tres sedimentos de análisis que (sintetiza Foucault no sin aires estructuralistas) han intentado definir la literatura -lingüístico, cultural y “los signos que Barthes llama escritura” que la literatura utiliza para significarse a sí misma-, destaca la necesidad de hacer sitio a un cuarto sedimento que parece refinar el anterior: “los signos por los que una obra se

designa en el interior de sí misma, se re-presenta bajo cierta forma". Retomamos esta idea de *autoimplicación* en la perspectiva del capítulo 3, sin atenernos a la definición foucaultiana de literatura, o ampliándola (variándola) desde la ficción presupuesta por Foucault -circunscripta a la tradición modernista francesa de novela recortada en Balzac, Flaubert, Proust- hacia la instancia de los proyectos y las figuras autorales que queremos leer. Como de otro modo Barthes (según veremos en el capítulo 4), a mediados de los 60 Foucault lee en Proust algo que por entonces comenzaba a fermentar en el proyecto de Saer y pronto plantearía la redefinición antiinstitucional de Walsh: la obra real no sería nada distinto del *proyecto de hacer una obra*. Preferimos llamar *proyectos* a las obras de Walsh y Saer porque, además de incluir en el corpus la recepción crítica, queremos implicar esa idea progresiva de obra en construcción, junto con las formulaciones de los autores en los textos, y en espacios paratextuales a menudo desgajados de la visibilidad de lo impreso y lo concluido, en torno a esa construcción dialógica no limitada a la ficción ni a la autonomía literaria.

Escenas como las que siguen en los dos próximos párrafos, repartidas en el espacio discursivo infinito generado en las relaciones subjetivas habladas por escrito en ambos proyectos (esquivando particiones que, encuadradas en categorías como *género, libro, ficción*, han agotado sus formulaciones críticas con respecto al corpus), concentran la experiencia de descubrimiento que quiere orientar nuestro recorrido, con particular atención a los conflictos culturales y los interrogantes críticos de las últimas tres décadas del XX. Incompletos, inestables entre el interior textual y su afuera, los cuadros dramáticos yuxtapuestos nos permiten imaginar una secuencia que condensa el modo de interrogar las condiciones de diálogo entre esa conflictividad pública y las voces escritas en la intimidad del espacio literario. Allí logran hacer visible y audible la violencia del poder mediante la escenificación de un peligroso *lugar* en el sentido del análisis del discurso, referido a las formaciones imaginarias que los participantes se hacen del propio lugar y del lugar del otro, autorrepresentaciones de los interactuantes sobre su respectiva identidad así como sobre el referente del discurso (Maingueneau 2003: 27, 68-69).

Un periodista y escritor, que hacia 1976 dedica su oficio a la inteligencia de una organización armada, que está siendo diezmada por la represión estatal contra la cual ha leído y escrito desde dos décadas atrás, dirige a sus amigos una carta entonces impublicable, que del desasosiego extrae lucidez y de la confusión, precisión sintáctica. Allí intenta explicarles (explicarse) cómo y por qué murió su hija de 20 años, rodeada por una patrulla del ejército en una terraza porteña de Villa Luro. Las cartas de Walsh, ésa junto con otra dirigida a la hija muerta que expone una intimidad desgarrada por la violencia estatal, y otra dirigida a la Junta

militar desde la clandestinidad aunque firmada con el nombre propio, destinada a una circulación imposible bajo las condiciones represivas, cobrarán sonoridad pública dos décadas después, cuando el formato libro las recupere y les brinde una difusión mediata, que revalúa retrospectivamente la prevista por el escritor y negada en el momento de escritura. Aunque esas cartas hayan sido producidas por el mismo autor de *Operación masacre*, *Los oficios terrestres* y *La granada*, los lectores póstumos toparán con la escisión que la institución literaria ha trazado sobre una escritura heterogénea, a partir del binarismo entre cierta categoría de ficción y su opuesto (el periodístico no-ficción o el latinoamericanista testimonio). La muerte violenta, ocurrida en el intento solitario de enviar esa última carta a redacciones de periódicos (gesto privado y utópico de intervenir con la escritura en la esfera pública aunque esté clausurada), no solo ha obturado la ampliación de un proyecto literario y vital en curso sino también ha actuado, prospectivamente, en desmedro de la apreciación de la variedad y complejidad de esa escritura que constituye, mejor que el testamento o legado de un muerto, un proyecto de vida abierto.

En el mismo país y la misma época, alrededor de 1980, un periodista con ególatras pretensiones de escritor sale de la casa del poeta provincial con pretensiones fascistoides de jefe vanguardista, sin haber obtenido la ayuda que podía darle, por sus vínculos familiares, acerca del paradero de dos amigos que han desaparecido sin dejar rastros. La falta de respuesta queda intensificada por la traducción que hace el narrador de la última mirada que Mario Brando ha lanzado a Carlos Tomatis, en una escena central en la geometría inconclusa pero acabada de *La grande*, donde se retoma esa desaparición que había germinado, un cuarto de siglo atrás, como parte tenue de la intriga de *Nadie nada nunca*. La escena de diálogo imposible entre el civil intelectual y el poder autotitulado y consensuado como civilizatorio confiere al proyecto narrativo de Saer, retrospectivamente desde su última novela y a través de un personaje emblemático del ciclo, una densidad política que invita a releer lo previo (toda la obra) y el proliferante campo crítico en torno a ella. Esa obra que se ha generado como incompleta, que hacia mediados de los 70 encontró su extremo experimental, ha devenido clásica durante las dos décadas continuadas unidas por el diálogo de sordos entre Tomatis y Brando a principios de los 80 y el relato que, en el presente de *La grande* a mediados de los 90, hace Tomatis a sus amigos. La muerte por un cáncer en 2005 impedirá a Saer escribir el último de los siete capítulos previstos, y aportará azarosamente un emblema final de la coherencia implacable del ciclo: las últimas palabras emitidas por un personaje saeriano corresponden a Tomatis. Acaso él sea la figura dialógica, tensada en el soliloquio de la palabra propia, que más intensamente comunica las pulsiones éticas y estéticas del autor y

los conflictos públicos de la época; en sus palabras, tonos, silencios y gestos, la política cruza la zona literaria de un modo diáfano, que implica una autolectura no desatenta a su recepción crítica, y una intervención sobre la tradición menos rígida y asertiva que la sistematizada por Saer en ensayos y entrevistas.

Fragmentos de proyectos incesantes, las escenas de partida abren conexiones múltiples al interior de cada proyecto, entre ambos, y con el mundo en que los textos actúan. En 1977 unas pocas personas, de las muchas secuestradas por la Armada en su Escuela de Mecánica, obtendrán un privilegio impensado al convertirse en los (hasta ahora) únicos lectores del último cuento de Walsh, “Juan se iba por el río”. Desde el título queda imperfecto y abierto el final de la extraña fuga trazada por el personaje sobre su caballo, entre las aguas en baja del Río de la Plata, como un fragmento de potencia narrativa vinculable con el tirante afán de preparación de una novela que incluyera las capas geológicas del habla argentina, contra el renunciamiento anterior al campo literario que demandaba la novela como una falta, y luego de la frustración e impotencia de la militancia partidaria. Los proyectos en progresión dialogan con demandas críticas distintas: al contrario de Walsh, Saer tiene desde fines de los 60, y con amplia visibilidad hacia los 90, una recepción confirmatoria y consonante con su poética, y la progresión del ciclo narrativo, particularmente desde mediados de los 80, promueve otra instancia de demanda, orientada por el autor hacia la preparación de una novela que, como las anteriores, dialogue con el ciclo, y agregue el plus de ser *la grande*, amén de convertirse en última, inconclusa y póstuma. Poco después de aquel encuentro infructuoso con el enemigo en 1980, Tomatis abandona su empleo en el diario y se hunde en el barro, como lo vemos en *Lo imborrable*, la novela de 1993 que cede la entera voz narrativa a la primerísima persona del personaje, en un momento del ciclo en el que la manera original parece haber dado todo de sí y, tras *Glosa*, se ha angostado el campo de las variaciones novelísticas, ante lo cual *El río sin orillas* sería un posible recomienzo autoral.

Aunque dispersas en distintos niveles del campo literario argentino marcado por el “antes y después” de la última dictadura, las escenas son *contemporáneas* más allá de las fechas o las aproximaciones sincrónicas que las biografías tornan limitadas. Lo son en el sentido de Agamben (2010: 78, 80), en tanto sostienen con raro coraje la mirada fija en su tiempo para percibir su oscuridad; cada proyecto, a su modo, descubre la tiniebla de la misma época “como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo”. El tiempo de Saer y Walsh no es meramente la década del 60 sino su futuro, nuestro tiempo como intempestivo presente de lectura de los textos del pasado muy cercano: en sus escrituras leemos la oscuridad contemporánea como algo que nos sigue interpelando, desde una perspectiva histórica no

panorámica sino fragmentaria y móvil, que apunte al pasado en tanto hace al presente, como lee Susan Buck-Morss en Walter Benjamin, al concluir su estudio con una recomendación que, en vez de la reverencia para inmortalizar sus palabras como productos de un gran autor que ya no existe, privilegia la “reverencia hacia la mortal y precaria realidad que conforma nuestro propio ‘presente’, a través de la cual enfocamos hoy la obra de Benjamin” (1995: 369).

Similar advertencia, como veremos en el capítulo 2, aparece en la crítica walshiana hacia fines de los 80 (la recomendación de no erigir mausoleos unilaterales, provocada por la recuperación militante del *intelectual revolucionario* y el uso icónico de Walsh en agrupaciones estudiantiles, gremiales, periodísticas) y, en el caso de Saer, parece no suscitar más prevenciones que las aisladas de algunos escritores emergentes en los 90 y las recientes de ciertos críticos especializados en su obra; sobradamente canonizado en vida como escritor, Saer no motiva mausoleos culturales (aunque desde 2011 una placa da su nombre a la explanada de la Biblioteca Nacional) sino homenajes literarios. Ambos proyectos son contemporáneos no meramente entre sí y de su época sino para siempre, no porque sus obras o figuras sean monumentos (rocas fijas primordiales como fue la gauchesca para Ricardo Rojas en 1917) sino porque (como ese mismo género releído en 1988 por Ludmer y de otro modo en 2013 por Schwartzman) están en condiciones de transformar el tiempo. En términos de Agamben (recuperando la filosofía de la historia de Nietzsche, Benjamin y Foucault), estos proyectos dividen e interpolan el presente relacionándolo con los otros tiempos y, al leer en él de manera inédita la historia, enfatizan momentos corridos de las periodizaciones consensuadas. Recibidos en su oscuridad contemporánea logran que el pasado, bajo la sombra que le proyecta el presente, adquiera la capacidad de responder a éste, y exigen la disposición de “ser contemporáneos no solo de nuestro siglo y del ‘ahora’, sino también de sus figuras en los textos y en los documentos del pasado”.

¿Qué nos dicen hoy las escenas del pasado narradas en presente por Saer y Walsh? ¿Cómo han sido leídas las obras en que se insertan? ¿Qué vinculaciones hay entre esas lecturas de los otros y las autolecturas pautadas por los escritores en distintos fragmentos de sus proyectos? ¿Qué problemas comunes y contemporáneos podemos encontrar al seriarlos? Que las escenas mencionadas habiten proyectos literarios disímiles, cuya sincronía en el sistema literario argentino es menos exacta que aproximada, y que se trate de autores que han sido consagrados de modo contemporáneo pero diverso, motiva los interrogantes que, hallados en la lectura conjunta de los textos y su recepción crítica, impulsan esta tesis: ¿Cómo la literatura lee el pasado en el presente y la comunidad en la intimidad? ¿Cómo cada

proyecto en curso relea escrituras previas, propias y ajenas, y las modifica retrospectivamente? ¿Cómo podemos releer esas lecturas y escrituras ante el desafío de lo clásico, para que, en los términos de Calvino, sigan diciendo lo que tengan que decir y nunca acaben de decirlo?

Enquadre teórico

Mejor que determinar si los escritores son clásicos, si lo son sus obras o cuáles de ellas, y sin pretender encontrar adjetivos plausibles de acompañar esa categoría de por sí calificativa (no por llamarlos “recientes” mermará la arbitrariedad de ubicarlos como clásicos), nos proponemos aprovecharla, junto con la de *canon* en confrontación con *tradicción*, para que nuestra lectura sea un aporte a un estado de la crítica que, desde hace más de una década, parecería completo y suficiente. En ese sentido, la crítica literaria específica no funciona solo como antecedente sino que integra el objeto de investigación, focalizado en las tensiones entre interior y exterior en diversos niveles textuales y paratextuales, a partir de un marco teórico constituido con aportes de la historia, la filosofía política, la crítica cultural y, con particular hegemonía en el campo literario argentino del período, lo que entonces se llamó *sociología de la literatura*.

Al comienzo de esta investigación, las nociones de *autonomía*, *campo* y *proyecto creador* permitieron encarar las obras literarias que queríamos leer como producciones que integran conflictos públicos en sus procedimientos narrativos y resoluciones simbólicas que actúan sobre esas tensiones, es decir, como lugares de negociación entre la necesidad de la obra en prosecución y las restricciones sociales que la orientan “desde afuera”.¹ Las demandas de una lectura de descubrimiento, ante proyectos que estaban por entonces confirmando su estabilización canónica (en el caso de Saer, desde protocolos enteramente afines a Bourdieu, no extraños a la crítica walshiana), impulsaron la búsqueda de perspectivas que pusieran en cuestión el reparto dicotómico entre interior y exterior en lo referido a nuestro modo de leer fragmentos de la literatura argentina de finales del siglo XX. La división pudo matizarse

¹ En su programático artículo de 1966 (“Campo intelectual y proyecto creador”), intensamente leído en las cátedras universitarias argentinas de humanidades y sociales en el cambio de siglo, Pierre Bourdieu define el concepto que desplegará en diversas investigaciones hasta *Las reglas del arte* en 1992. Su germinal definición de *proyecto creador* pauta el reparto entre interior/exterior que fuimos indagando en el curso de la investigación: “El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera” (2003: 18). El destacado en cursiva pertenece al original, y mantenemos esta norma para todas las citas y paráfrasis de la tesis.

haciendo hincapié en la instancia de negociación, como entrelazamiento móvil de lo individual y lo social, en una visión dinámica de relaciones que la modernidad espacializa en *adentro-afuera* (Elias 1990). Si en los comienzos priorizamos como eje de análisis los modos en que la literatura representa la violencia política, entonces resultaba ineludible, como parecía evidenciar la recepción saeriana, apelar a la *Teoría estética* de Theodor Adorno y a su postulación central de que la sociedad ingresa en la forma artística en tanto ésta la niega, reformulando valores como el del compromiso político (otro tema que, para el caso de Walsh, aparecía como inevitable), con lo que nos movíamos en un esquema dicotómico y negativo, consonante con lo ya sabido sobre ambos escritores. Mejor que verificar teorías estéticas en las obras literarias, quisimos interrogar las apariciones de esos protocolos autonomistas en los textos y en la crítica.

Incluso en el problemático caso de Walsh, donde ciertas premisas autorales tensionan lo que en Saer aparece resuelto como negatividad, en el estado actual de la crítica parece probado que la forma estética, como contenido sedimentado, garantiza una relación diferenciada con la política, la economía, la sociedad. La consideración adorniana resultaba necesaria, particularmente para no desestimar las diferencias entre Saer, que supera la dicotomía aboliendo la mediatización de la realidad, según ha leído la crítica en consonancia con la poética del autor, y Walsh, a quien esta disposición de lectura reducía a escritor insuficiente, por lo que convenía ampliarla. En función de buscar problemas distintos a los establecidos por ese reparto autonomista, en cuya valoración la obra de Saer coincidía con los ejes principales de la crítica argentina del período, que desde la universidad y las publicaciones grupales e individuales propiciaba la reformulación de la regulatoria que abriría el canon a Saer (como veremos en el capítulo 2), priorizamos la vigencia que pueda tener el problema más amplio de las privatizaciones culturales durante el período que recorre el corpus. Así como encaran los límites de lo literario de modos muy diversos, no necesariamente opuestos más allá del paradigma autonomista, los proyectos elegidos promueven conflictos en torno a sus vinculaciones con lo extraliterario según parámetros institucionales y teóricos, y trazan rasgos locales de un proceso global, convulsivo y no lineal, de deconstrucción crítica de valores y repartos modernos. Mejor que en ese paradigma teórico (sea como anacronismo productivo o como crisis que decreta un nuevo fin), encuadramos la perspectiva en la crisis general de la teoría, donde el mero sostenimiento de paradigmas se vuelve problema, según cierto malestar inconforme con la tradición, visible en el postestructuralismo francés, los estudios culturales ingleses, o las reelaboraciones de la crisis en contextos latinoamericanos.

Es sabido que la autonomía estética, como categoría construida por el pensamiento europeo en el período de consolidación de la burguesía, condensa conceptos centrales de la arena discursiva moderna. De ese campo inabarcable, destacamos aquellos que funcionan en torno a la oposición central del arte en la sociedad burguesa: la tensión entre institución literaria y obra individual, con las múltiples mediaciones implicadas.² La misma categoría de autonomía conlleva la contradicción moderna de ser necesariamente definida junto con su opuesto, el turbulento exterior inciertamente caracterizado como contexto o realidad histórica, de donde emanan las llamadas determinaciones heterónomas. Las tensiones entre obra personal e instituciones públicas atraviesan las transformaciones estéticas de la modernidad, de modo radical desde comienzos del siglo XX y con problemas específicos en los campos culturales de América Latina. Más allá de la construcción autoral y crítica de la marca de época registrada en Walsh, sintetizada en el *compromiso del intelectual revolucionario*, y de la negatividad adorniana que la crítica saeriana ha corroborado en la poética autoral, la autonomización del arte no es un proceso lineal de emancipación que concluya en la institucionalización de una esfera de valor que coexiste con otras, sino un curso contradictorio de potencialidades variables (Bürger 1992). En los comienzos de nuestro período, durante la década del 60 del siglo XX, las contradicciones de un proceso cultural que involucra la vida se tornan potentes, sonoras y visibles, y asumen resoluciones intensas en los modos de oponer una escritura individual a la institución literaria, cultural y política, formuladas en la invención personal de estilo, como sintaxis de oralidad en el cruce entre palabra propia y voces ajenas, que realiza una política inconforme de la literatura. Mejor que en los términos de un debate que mantiene el reparto moderno (aunque sea proclamando finales y esparciendo

² Así lo entiende Peter Bürger (1992) al analizar la modernización francesa en contrapunto con la alemana, observando analogías entre la doctrina clásica institucionalizada en el absolutismo francés (su estética del genio en la segunda mitad del XVIII) y la estética de la autonomía que domina la discusión desde comienzos del siglo XIX (y, como exploran múltiples antecedentes, se inicia en la filosofía de Kant y el romanticismo alemán). Ambos procesos locales ubican al artista como un productor que se levanta contra la sociedad, y las categorías relativas a la producción, la recepción y la obra (artista como genio, recepción como acto contemplativo, obra como totalidad orgánica) estarían determinadas por la misma contradicción (desde los aportes de Max Weber y Jürgen Habermas) sobre la “racionalidad e irracionalidad del arte como problema sociológico”: ser resultante del proceso de modernización y al mismo tiempo oponerse a él. Tanto como al arte de vanguardia, la contradicción afectaría a la propia teoría estética, generando su mencionada crisis general, percibida por Hal Foster (2001: XII) al “tratar la teoría crítica, no solo como una herramienta conceptual, sino como una forma simbólica e incluso sintomática”, como objeto histórico con conexiones sincrónicas con el arte. Desde mediados de los 70, dice Foster, la teoría crítica ha funcionado como continuación secreta por otros medios de la modernidad y de la vanguardia, y han compartido desde entonces tres áreas de investigación: el signo, el sujeto y la institución. En el capítulo 2 veremos modulaciones locales de esos procesos en torno a las mencionadas áreas. (Utilizamos la traducción del texto de Bürger realizada por Miguel Dalmaroni “para uso interno de la cátedra de Teoría de la Crítica” en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, según sigue indicando la fotocopia impresa por el Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a la vez que indica la desviada y precaria apropiación universitaria argentina de la teoría en lengua extranjera.)

el prefijo *pos*), formulamos la propuesta de análisis ubicando la perspectiva autonomista como problema que recorre el corpus y resulta ineludible, y no como paradigma estético en presunta crisis según postulaciones como la de Ludmer (2007), cuyo abordaje excede el objeto y los propósitos de esta tesis.

Tanto como resulta innecesaria otra lectura autonomista de Saer, sería inoperante elegir a Walsh como ejemplo de abandono del paradigma. Verificando, a partir de la desclasificación kafkiana, una suspensión de la dialéctica entre lo público y lo privado, Daniel Link (2005: 184, 186) propone una reubicación de Walsh, por su potencia revolucionaria según la oposición binaria de Deleuze y Guattari, en serie con los nombres que orientaban sus clases de literatura del siglo XX en la UBA: “Kafka, Artaud, Borroughs, Fitzgerald, Beckett, Pasolini (para nosotros, argentinos, Walsh)”. A partir de la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” que fecharía en 1977 la muerte del intelectual, Link destaca la condición de escritor más allá de la autonomía: “Habiendo negado durante los últimos años de su vida la autonomía de la literatura”, a tono con el clima antiintelectual de la época, finalmente Walsh se reconocería a sí mismo *por su relación con la escritura* (274). Limitar la autonomía a una cuestión de escritura reduciría el contrapunto a un esquema donde la poética de Saer encara con negatividad triunfante, y consonante con su recepción crítica, lo que Walsh deja irresuelto y la fijación de su obra muestra como abandono y falta. La perspectiva autonomista acaso puede ser útil entendida no como gesto del escritor o modo de representación sino como *operación de lectura*, indagada en sí misma en las políticas de la crítica literaria argentina consolidadas en el último cuarto del XX, que revisaremos en el próximo capítulo.

En función de observar las vinculaciones de la literatura con la vida social, consideramos el *campo cultural* como espacio tramado por relaciones estéticas, polémicas y éticas en el tratamiento de acontecimientos públicos en función de relaciones sociales y objetivos políticos (De Certeau-Giard 1999). En esa constelación funcionan los problemas que detectamos en fragmentos desgajados de las obras, que exceden el campo literario y devienen construcciones estéticas, polémicas y éticas de sujetos que reutilizan la lengua en diálogo con la propia escritura y con la lectura de otros. En base a esta inserción de la literatura en la conflictividad cultural generamos el corpus, y no por ninguna definición previa ni clasificación temática o referencial. Las subjetividades textuales que leemos no se definen por la categoría de ficción, su ubicación en algún género literario ni su pertenencia a la literatura (aunque esas cuestiones forman parte de las construcciones críticas y las reflexiones de los mismos autores), así como la serie no se conforma en función de un esquema sobre lo que sería la literatura argentina de la época. Desde Foucault (1996) y Barthes (2005b) que,

como dijimos, encuentran en Proust la noción de *obra real* como indistinta del *proyecto de hacer una obra*, adquieren relevancia las figuraciones literarias de personajes escritores-lectores, como instancias de autolectura y diálogo polémico con la tradición y la recepción. Llamamos *subjetividades dialógicas* a dichas figuraciones, imágenes puestas en discurso de escritores-lectores en la tradición y de individuos en sociedad, configurados en lugares (en el sentido del análisis del discurso) de confrontación de voces, en espacios compartidos de la intimidad y disputados de la comunidad, cuya sonoridad permanece en la escritura y cambia en cada lectura.

Mediante la elaboración de personas gramaticales y posiciones enunciativas, los usos literarios del lenguaje intervienen en la trama de relaciones que configura el campo cultural, reformulando percepciones de los problemas comunes (historia, sociedad, política, economía) desde la intimidad que define los usos autorales, entre lo programático y lo pulsional, de la lengua y la tradición. La perspectiva pragmática abierta por Mijail Bajtin, de influencia amplia aunque difusa a partir de su recepción occidental en el último tercio del siglo XX, no solo ha enriquecido las perspectivas de la investigación literaria en relación con la cultura, la sociedad y el tiempo histórico (preocupaciones centrales en la crítica argentina del período) sino que, en vinculación con nuestro problema, lo hace explorando niveles de “la compleja dialéctica de lo externo y de lo interno”, como anota en un texto de principios de los 40 sobre “los fundamentos filosóficos de las ciencias humanas” que retoma en su último trabajo, de 1974. Aquí marca la distancia entre la estética de la creación verbal y el estructuralismo (cuya versión francesa había promovido la difusión occidental de su obra) por las categorías mecanicistas y el afán de encerrarse en el texto; el uso de la categoría de texto, entendido como enunciado aunque éste no existe únicamente como texto, muestra las tensiones que Bajtin sostiene entre lenguaje y realidad, objeto estético y obra material, tensiones que propician la productividad de su obra fragmentaria. Si las lecturas estructuralistas son erróneas por la formalización y despersonalización provocadas por la búsqueda de carácter lógico en las relaciones, Bajtin reafirma su inacabable teoría estética en aquello que la ciencia literaria, perdida en métodos biográficos y psicológicos, históricamente había dejado de lado: “Mientras que yo en todo oigo *voces* y relaciones dialógicas entre ellas” (1989: 392-393). Nuestro análisis ha sido pensado a partir de lo que estas reflexiones aportan a la construcción del objeto, y también desde su apropiación diversa en el campo crítico que recibe los textos de Walsh y de Saer.

La distinción entre interior y exterior orienta los trabajos de Bajtin desde la década del 20, conectada con la indagación de las relaciones entre autor y personaje como vínculo

indisoluble en tanto participantes del acontecer estético, que fundamenta otra relación que tendremos en cuenta al analizar *personajes autorales* en el capítulo 4: mientras que los personajes estarían representados externamente, el protagonista (aunque esta misma categoría se ponga en duda en las acciones de Laurenzi o el Gato en Walsh y de Gutiérrez o Tomatis en Saer) se vive *por dentro*, entendiendo que en el interior de todo yo está el otro, contra la “cientificidad positivista [que] definitivamente redujo el *yo* y el *otro* a un denominador común”, un dualismo que fija la elección de uno de ambos pronombres como básico (33, 58-59). La formulación bajtiniana de categorías como *contexto*, *valor*, *estilo* y *tradición* aportan las premisas del marco conceptual en el que construimos esta lectura: el contexto de valores en que se realiza y cobra sentido una obra literaria no se reduce a contexto literario, y solo dentro del estilo (recursos de elaboración del material que, leyendo la novela decimonónica, Bajtin concentra en el héroe y su mundo) es posible la responsabilidad de la creación individual, fundamentada y sostenida por la tradición (176, 179). En la frontera entre lo propio y lo ajeno, el lenguaje se individualiza y modela en interacción con el contexto y con enunciados ajenos, participando del diálogo social; en esos términos resulta pertinente una lectura común de escenas dialógicas como las que presentamos entre cartas de Walsh y fragmentos de novela de Saer, en ambos casos ubicando con virulencia la política en la intimidad, y sosteniendo la responsabilidad de la creación individual en la tradición cambiante. Con Bajtin, la teoría literaria define su especificidad científica habiéndose librado de la imposición de la lógica y la explicación biográfica o sociológica, amplía su objeto al contexto y los discursos sociales, y propone herramientas para indagar el valor y la tradición.

Las relaciones dialógicas, en las que Bajtin sustenta su perspectiva social e histórica de la creación y los usos del lenguaje, incluyen las del hablante con su propia palabra, y complejizan la posición del receptor sacándola de la pasividad (cuestión que será central para Barthes, entre otros); llamada *oyente*, *lector* y *observador* en el último borrador bajtiniano, la instancia de recepción dista de ser una formación abstracta e ideal o un reflejo especular del autor (387). Como destaca en los 80 la recepción académica norteamericana del investigador ruso, “si Saussure dicotomiza lo individual y lo social, Bajtin asume que lo individual está constituido por lo social, que la conciencia es una cuestión de diálogo y yuxtaposición con un Otro social”. El trabajo de asignar sentidos retrospectivos a las formas literarias no pasa por ubicar la significación del trabajo artístico en la mente del creador o del contemplador, sino por observarla en la interacción dinámica entre ambas posiciones (Stewart 1986: 41-42, 43, 51; traducción JPL). La presencia del autor y las percepciones del destinatario que determinan el estilo, las formas de dirigirse a los lectores y anticipar modos de leer, los puntos de vista

narrativos y las categorías de espacio-tiempo, son sitios enunciativos desarrollados en varios textos de nuestro corpus, donde interrogar las relaciones intersubjetivas tramadas en el lenguaje.

Tales aportes clásicos de la teoría estética sustentan el análisis de las subjetividades dialógicas que proponemos, para reconsiderar las valoraciones de los proyectos de Walsh y Saer a partir del diálogo entre el estilo personal y la tradición común. Se trata, por supuesto, de un diálogo no privativo de estos proyectos, ni ceñido a la perspectiva bajtiniana. En el capítulo 3 retomamos la noción de *estilo* como singular invención en el contexto de un sistema común, a partir de los usos de la sintaxis de oralidad argentina practicados y conceptualizados por Saer y Piglia. A ambos, tanto como a Walsh, les cabe algún aspecto de la “noción de estilo de inspiración deleuziana” que Sandra Contreras (2002: 29, 275) lee, sin embargo, en el proyecto literario que en los 80 y 90 confronta con el paradigma de negatividad instituido como criterio de validación por el diálogo Saer-Piglia. Si la noción de estilo de César Aira, “en la que se articulan al mismo tiempo singularidad e impersonalidad”, transmuta ese paradigma contemporáneamente consensuado, el criterio de la singularidad no es tan ajeno a los estilos de Saer y Piglia (que a su vez, como explora Contreras en la “Introducción” y profundizaremos, se distinguen entre sí tras ciertas premisas comunes): las elecciones únicas y personales, recuperando valores modernos como artista y estilo, trabajan el sistema desde dentro, definiendo la singularidad como una *invención de estilo*, una *creación de sintaxis*. Y si llevamos el concepto de estilo hasta el Barthes de *El grado cero de la escritura* en 1953, se trata de una invención de formas y de ritmos escritos que constituye un trabajo arduo (Valéry) que puede adoptar el modo artesanal (Flaubert), y que, como agrega en “Flaubert y la frase” (1967), “compromete toda la existencia del escritor”, para quien “escribir es vivir” (2002: 41, 42, 122).

Como planteamos hasta aquí, la dialéctica entre interioridad y exterioridad en el lenguaje y la literatura, los aspectos aprovechables hoy de la categoría de autonomía, la ampliación del estudio literario al campo cultural y el plurilingüismo social, son elaboraciones teóricas que orientan los niveles de exploración en la literatura de la problemática abierta en la constelación de conflictos culturales, sociales e individuales de la época. El par conceptual *público-privado* como construcción de la cultura, y sus transformaciones radicales en la segunda mitad del siglo XX, debidas a la declinación del pensamiento dicotómico que desde la antigüedad trazaba una frontera entre ambas esferas, han sido objeto de múltiples interpretaciones desde la filosofía política, la sociología, los estudios culturales y de la comunicación, la lingüística y el psicoanálisis, entre otras disciplinas. El funcionamiento que

le imprimimos como eje tentativo puede asimilarse al que aplica Leonor Arfuch (2010) al *espacio biográfico* (que reutilizamos en el capítulo 3): una dimensión de lectura de un fenómeno de época, trazado en virtud de las hipótesis y objetivos, definido en el curso de la investigación. La superación del par dicotómico se apoya en las críticas suscitadas por los abordajes clásicos desde mediados del XX, a partir de las cuales formulamos, en los comienzos de esta investigación, los puntos de partida sobre el contexto argentino del fin de siglo.³ La consideración hegemónica de las relaciones entre esfera social e intimidad como antagonismo, que implicaría una progresiva privatización de los individuos, es un efecto de discursos incrementado en la modernidad, que moviliza amplios debates teóricos (cf. Arfuch 2010). La configuración globalizada de la cultura relativiza los dilemas de la antinomia que desvalorizaba el lugar de lo privado, como peligroso destierro de acción y discurso a la esfera de lo íntimo (Arendt), debilitamiento crítico de la opinión pública (Habermas) o declive del espacio político (Sennett). Antecedentes inmediatos destacan la necesidad de pensar diversos tipos de relación entre lo individual y lo colectivo, en la línea abierta por Elias.⁴

³ La emergencia de la sociedad civil moderna difumina la frontera entre privado y público y cambia sus significados, vinculando lo público a lo común y lo privado a la propiedad y a lo íntimo, según Hannah Arendt (2008). Esta visión evolutiva incidirá en otros estudios realizados en las décadas del 60 y 70. Habermas (1994) destaca el ascenso moderno del ámbito privado y su derivación hacia lo íntimo, y vincula la separación entre sociedad y Estado con la escisión del hombre en público y privado, y la opinión pública con las funciones estatales-sociales de dominación y administración. En el declive del hombre público desde el siglo XVIII europeo, trazado por Richard Sennett (2002), la condena recae sobre la figura del *narcisismo*, que sustenta la hipótesis pesimista del fin de la cultura pública y el comienzo de una tiranía de la intimidad. Otros análisis reemplazan al sujeto unívoco por una razón dialógica que desestabiliza la dicotomía *sujeto-objeto*. A fines de la década del 30, Norbert Elias (1990: 76) estudia el proceso de civilización como un avance histórico de la represión de impulsos dirigidos hacia otros, que provoca la autopercepción del individuo como sujeto y la consideración del universo como objeto, y convierte en antítesis del pensamiento las oposiciones referidas a la subjetividad (interior-exterior, individualidad-condicionamiento social). Los agregados de 1987 a *La sociedad de los individuos* privilegian los “cambios en el equilibrio entre el yo y el nosotros”, en un contexto de entrelazamientos económicos y monopolización del poder que se compacta en la red de interdependencias entre los Estados del mundo, que consumaría el “desarrollo histórico del nosotros al yo” y la errónea diferenciación entre sociedad civil y Estado como una herencia ideológica no sometida a examen (188, 236-238, 258).

⁴ En el marco de recuperación de zonas subestimadas por la historiografía moderna como lo cotidiano, la vida privada, las mujeres y la infancia (centrando la historia en Francia desde el impacto de las guerras mundiales y los movimientos de 1968), Antoine Prost (1990: 115, 152) considera que la historia de la vida privada en el siglo XX está marcada por dos acontecimientos simétricos cuya relación plantea transiciones e interferencias: el trabajo emigra del domicilio hacia lugares impersonales regidos por reglas jurídicas y convenciones colectivas, y en el seno de la familia el individuo conquista el espacio-tiempo de una vida propia, en una especialización de momentos y lugares que aumenta el contraste entre las esferas pública y privada. Sin embargo, como señala Prost, atenerse a estas dos tendencias conlleva el riesgo de oponer lo privado y lo público hasta no comprender su trabazón en la sociedad: en vez de uno y otro campo, hay que estudiar su articulación, las múltiples interferencias que difuminan la frontera sin hacerla desaparecer. Como matiza Habermas (1994: 182-187) su percepción de una tendencia a la destrucción de la relación entre esfera privada y publicidad, el mundo del trabajo (devenido esfera específica *entre* los ámbitos público y privado) y la intimidad de la familia burguesa (institucionalización de una privacidad inserta en el público) constituyen espacios donde se intersectan ambas esferas a nivel económico, social e individual -además de núcleos narrativos intensos en la literatura de los siglos XIX y XX, como se desprende de los aportes de Bajtin.

Señera en la indagación lingüística y literaria de las transiciones y mediaciones entre lo social y lo individual, la propuesta bajtiniana explora, contra el modelo lógico o gramatical, la relevancia de los aspectos connotacionales del habla, lo que el filósofo José Luis Pardo (1996) destaca como *resonancia interior del habla*, vida íntima de las palabras en doblez con su vida pública. La filosofía del lenguaje redefine los términos que el uso social, orientado por la economía y el derecho como discursos organizadores del reparto de lo real, aplana en esquemas dicotómicos. El pliegue deleuzeano que propone Pardo encuentra en la escritura algo menos dogmático y cultural, menos jurídica y democráticamente correcto que la privacidad; aunque su referencia a la literatura sea escasa, encontramos allí las herramientas plausibles para explorar el corpus intertextual desde el eje planteado como problema. Habría un doblez irreductible del lenguaje y del sujeto, que Pardo sistematiza en dos caras a partir del reparto cartesiano: la publicidad, de la cual dependen el significado y la identidad social, es la cara externa, y la interna sería la intimidad, la distinción personal y el sentido implícito de las palabras (119). Corrección de su estudio de 1989 sobre la publicidad (tratada como *banalidad* en tanto opinión pública ocupada por propaganda comercial, con resonancias de las valoraciones de Arendt y Habermas), *La intimidad* comienza por la lengua de la intimidad, para alcanzar una fuerte distinción con respecto a la privacidad: mientras ésta depende de la publicidad en tanto derecho garantizado por el Estado, la intimidad reside en el doblez subjetivo y se arruina al considerarla fuente de derecho y deberes privados (38-39). Efecto más que condición del lenguaje, la intimidad da a la lengua no la raíz inequívoca de su significado o de su acción comunicativa, sino su falta de seguridad y el desdoblamiento del significado público en la resonancia del sentido íntimo (52, 54, 83). Si la *privacidad* es un *derecho* fundado en el control social, sin contradicción con la publicidad y el poder público democrático, resulta incompatible con el *hecho* de la *intimidad*, que no nace del contrato social (83, 249, 252, 255).

Aspectos de la conceptualización de Pardo orientan nuestra indagación de las construcciones dialógicas de intimidad en la literatura, espacio intertextual donde la intimidad de la lengua asume de hecho formas particulares en diálogo con cuestiones del derecho y la publicidad, con las transformaciones culturales en torno al poder público democrático y la privatización económica y social. Más allá de los usos del par privado-público que hacen eventualmente los autores (como veremos en la lengua privada que Saer lee en la *gauchesca*, o en el pensamiento en acción de Walsh en torno a la publicidad de hechos ocluidos), buscamos la intimidad de sus proyectos como doblez que socava desde el interior toda identidad: en vez de compararlos, recorreremos ciertas zonas que, trabajando la sintaxis de

oralidad argentina, piensan la comunidad y la tradición cultural y literaria desde esa doblez donde la intimidad deviene compartida por la acción de la literatura, en momentos en que la política ha irrumpido con su homogénea lógica identitaria. Al reponer el problema germinal de nuestra investigación, paulatinamente precisado como constelación múltiple no sintetizable en *privado-público*, su uso en el título de esta introducción quiere indicar lo más ampliamente posible la perspectiva que dio forma al corpus y en cuyo análisis ha sido redefinida. La ubicación de nuestra mirada entre público/privado y pasado/presente resumiría los niveles de exploración literaria y cultural que desplegamos en los próximos tres capítulos: el lenguaje atravesado por la dialéctica entre subjetividad y objetividad como residuo moderno plausible de variación; las relaciones dialógicas entre textos, autores y lectores, en el intercambio cultural entre las intimidades de la escritura y la variable sonoridad exterior; las posiciones autorales que emergen del yo escrito en relación con otros; la trama de procesos sociales que irrumpen en subjetividades narradas, en géneros conversacionales en tensión con la ficción y la lectura novelesca.

Contexto cultural y literario

En Argentina, el surgimiento de una sociedad civil autónoma del Estado ocurre entre 1860 y 1880, cuando el mismo Estado se halla en construcción (Sabato 2004): ambos procesos interactúan, y sus tensiones generarán cíclicas crisis sociales durante todo el siglo XX. En la sistematización de la literatura nacional serán objeto de recurrente atención crítica, variada en sus precisiones teóricas, ciertas escrituras surgidas del centro discursivo y político del proceso de autonomización de la sociedad civil, obras previas a la autosuficiencia del atributo literario, enlazadas a las vidas de hombres públicos (E. Echeverría, J. B. Alberdi, D. F. Sarmiento, J. Hernández, L. V. Mansilla...). Algunas operaciones críticas sobre la tradición literaria del XIX realizadas por Ricardo Piglia ofrecen un punto de partida para pensar el contexto, desde que sus intervenciones sobre Sarmiento y Echeverría comportan la idea de un uso político de la novela que cifra la forma del Estado futuro, algo que Piglia, a comienzos del XXI, leerá en Walsh.⁵ Si bien nuestro recorrido será alrededor de dos autores diversos en su espacio

⁵ Porque a la vez nos informa sobre el estado del campo crítico y teórico durante las últimas dos décadas del XX, tiene particular relevancia el pasaje del interés crítico de Piglia durante los 90, cuando focaliza en la ficción (“Echeverría y el lugar de la ficción”, 1993, donde desarrolla el contrapunto con lo autobiográfico en Sarmiento) y en la novela (“Sarmiento escritor”, 1998), luego de haberlo hecho en el género narrativo principal del XIX, la autobiografía (que en 1980 orientaba “Notas sobre *Facundo*”), siempre sosteniendo la crítica como discusión de

(auto)biográfico y en el lugar que dan a la ficción, el desplazamiento crítico de Piglia condensa los problemas literarios que organizan los capítulos que siguen: las operaciones de la crítica referidas al corpus, instancia donde Saer y Walsh son leídos por otros que asignan sentidos (cap. 2); lo autobiográfico ampliado al modo en que los escritores se han contado a sí mismos, interrogando sus lecturas de la propia escritura en la tradición para imprimirle modificaciones que tendrán vigencia clásica en el cambio de siglo (cap. 3); las relaciones dialógicas entre voces de otros a partir de la palabra propia, junto con titubeos y afirmaciones en torno a la práctica de la ficción y la novela como problema (cap. 4).

A comienzos del siglo XXI se vuelve violentamente perceptible, en la cultura argentina, que los recientes cambios económicos y culturales a nivel mundial han impuesto límites al supuesto corte histórico de la restitución democrática en 1983, que “no fue acompañado con cambios fundamentales en la esfera económica ni, tampoco, en la mayoría de las dimensiones de la crisis de las capacidades estatales” (Sidicaro 2003: 158). En sintonía con este dato histórico, el corpus ilumina otras fechas significativas en el campo cultural y atraviesa 1983, y la dictadura de cuyo final ese año ha sido emblema, hacia atrás y hacia adelante, en la perspectiva de que las escrituras contemporáneas, como vimos con Agamben, transforman el tiempo al interpolar el presente en relación con los otros tiempos. La *época* de nuestro estudio se demarca, antes que por fechas de acontecimientos históricos (vg. 1955, 1976, 1983, 2001), a partir de las temporalidades fluctuantes de la literatura, entendida como práctica significativa que analiza su presente, extendiendo lazos hacia el pasado y el futuro, con la capacidad de responder a una situación histórica y reponer la historia de forma oblicua y lateral, como señala Adriana Rodríguez Pérsico (2008: 15, 29, 31) al introducir su estudio sobre la modernidad latinoamericana entre 1880 y 1920. La modernidad, profundamente enraizada en el problema del tiempo, dispone la pregunta por la novedad de un modo vigente en nuestro período, cuando el proyecto moderno es percibido en su crisis culminante: “¿cómo se reescribe la tradición y la historia?”. El poder de la literatura en relación con “la configuración de un espacio de corrección y propuestas para la vida entera”, frente a las situaciones de modernidad estudiadas por Rodríguez Pérsico, pasaría por la intersección y transformación de prácticas discursivas, algo que podemos seguir leyendo en nuestra red intertextual del cambio de milenio, donde también los textos funcionan como acontecimientos de una época. El

las relaciones entre literatura, historia y política. Ese pasaje, del yo al otro, coexiste con el énfasis metacrítico de fines de los 80, cuando la crítica revisa sus operaciones, como lee Fernán Rodríguez (2012: 621, 625) en torno a Sarmiento, destacando como rasgo argentino la reversibilidad entre lectura y escritura visible en *Facundo* y *Recuerdos de provincia* que, en la tradición elaborada por *Punto de Vista*, convertiría a Sarmiento en precursor de Arlt y Borges.

período que la historia política demarca entre 1976 y 2001 no puede entenderse sin considerar los cambios y continuidades que presenta en relación con la etapa abierta en 1955.⁶ Ese pasado reciente, parte difusa del presente, conforma la época en la cual queremos explorar cómo funcionan las subjetividades escritas y (auto)leídas en los proyectos, a partir de sus propias fechas significativas, nichos sincrónicos repartidos en la diacronía de la época.

Aunque en *El entenado* Saer lleve su ciclo hasta el siglo XVI, y en *La ocasión* o *Las nubes* explore dos épocas significativas del XIX, los comienzos del ciclo y luego *Glosa* (considerada la novela central del proyecto cuando se cierra la producción) ubican el presente de enunciación en los primeros años de la década del 60, es decir, los de escritura y publicación de los primeros textos, los de la vida en la ciudad-personaje del ciclo, la siempre referida y nunca nombrada Santa Fe. En esos mismos años, Walsh practica una escritura que desvía las funciones referenciales de la autobiografía y ficcionaliza la memoria individual y colectiva, y en los ciclos de irlandeses y de “Cartas”/“Fotos” trae al presente momentos ubicados en la transición entre lo que la historia catalogó como década infame y el ascenso del peronismo, cuya proscripción era el problema presente en el momento de escritura. Como anota Bajtin (1986: 180), la misma definición metodológica de la categoría de época sufre la carencia del “estrecho horizonte histórico de nuestros eruditos literarios, cercados dentro de la más inmediata época histórica”, que ponen en primer plano “lo ya hecho y finalizado”. Mejor que emblemas de su época, los proyectos acompañan un devenir histórico, el de la vida social argentina en la segunda mitad del XX, y estipulan un origen para el presente de lectura donde, más allá del cierre biográfico de la producción autoral, los textos funcionan como acontecimientos de una época no finalizada. Consideramos la década del 60, en tanto *posición* en términos de Piglia (1993b: 144) o *estructura de sentimientos* en los de Raymond Williams, como instancia de *comienzo* de nuestro objeto. Allí, en lo que Oscar Terán recorta entre 1956 y 1966 como “nuestros años sesentas”, los escritores trazan el deseo de inaugurar por cuenta propia una sociedad en que se pueda negar los valores del pasado y del clan, según define Silviano Santiago (1982: 31) la idea de comienzo vinculada a la rebeldía y el individualismo. El afán por ir más allá de lo heredado podría marcar un *origen* común que no se limita a 1960 y abarca la oscuridad del presente de las últimas tres décadas, desde que “el origen no se sitúa solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de funcionar en este” (Agamben 2010: 79).

⁶ Tal periodización política establece, por ejemplo, la *Nueva historia argentina* coordinada por Juan Suriano a comienzos de la década del 2000. El tomo 9, *Violencia, proscripción y autoritarismo*, aparecido en 2003 y dirigido por Daniel James, abarca la etapa entre 1955 y 1976; el cuarto de siglo siguiente, con el corte en 2001, ocupa el tomo 10, *Dictadura y democracia*, dirigido por Suriano y publicado en 2005.

Lo heredado de la época previa es la crisis política, económica y cultural abierta con el primer corte dictatorial en 1930. En 1961, al cumplir treinta años, la revista *Sur* integra un artículo de Tulio Halperin Donghi que traza con minucia la crónica política de esas tres décadas, y en aquel presente detecta rasgos de la conflictividad pública que atravesará la sociedad argentina hasta el fin de siglo. En el comienzo de las continuidades aparece una suerte de doctrina sobre el papel tutelar con respecto al poder político que las FFAA muestran en 1959 tanto como en 1930: “el mismo equívoco en que se enredaron hace treinta años” consiste en afirmar “con igual vigor, su derecho a vetar ciertas soluciones políticas y su perfecto apoliticismo” (2006: 173).⁷ La posición de *los 60* funciona como comienzo del corpus y origen que orienta nuestra lectura hacia atrás, en tanto etapa resolutive de la tormentosa historia latinoamericana, según precisa en 1979 Halperin Donghi (1998: 281). Junto con “la definición socialista de la revolución cubana, pero también la muerte del Che”, esa década lega a Latinoamérica la invención de un nuevo estilo de autoritarismo militar, y la imposición de duras alternativas a la humanidad. En el campo literario y en las ciencias sociales las disyuntivas estrechan las condiciones de producción, y escritores y científicos sociales deben vigilar las “ambigüedades entre su obra específica y su condición de participantes (...) en esa marcha de rumbo cada vez más incierto”, aunque las ambigüedades adquieren, en retrospectiva, opuestas valoraciones en cada campo: mientras en el literario “la ambigüedad fue causa de fuerza”, en las ciencias sociales “creó más rápidamente perplejidades y divisiones”. Estas tensiones entre modos de procesar las alternativas coyunturales incidirán en las pautas de recepción de Saer y Walsh después de la última dictadura, que marcará un quiebre en la “eficacia nueva” que la década resolutive había dado a motivos reconocibles en la “conciencia latinoamericana”.

⁷ Tampoco el frondizismo resulta una salida del “callejón” en que Halperin Donghi ve al país entre 1955 y 1964 (cuando aparece la primera edición de *Argentina en el callejón*, reeditado oportunamente en 1995, en la coyuntura de reforma constitucional y reelección de Menem); junto a la invocación del peligro que amenazaría al orden social, el discurso oficial fomenta un conformismo ideológico, que en 1964 ya ha convertido el marxismo en “un siempre renovado peligro”, objeto de vigilancia ideológica, constituido en el ídolo polémico que engloba el excedente de la ortodoxia política en que coinciden frondizismo y oposición (2006: 174-175). La dirección incoherente que Halperin Donghi detecta en el peronismo “vacila entre una política de oposición revolucionaria, que últimamente ha encontrado en Cuba un modelo preciso, y una de retorno al orden legal”. En Cuba está entonces Walsh, antes que en el peronismo cuyas contradicciones investigará en *Rosendo* y nunca dejará de indagar críticamente, incluso sobre la figura de Perón como en el cuento inacabado “Ese hombre”. Si el desdén por los peligros de la contradicción en que se mueve el líder exiliado “puede acaso impedir la fragmentación del peronismo, (...) no hay duda de que le resta en lo inmediato eficacia” (178), y a comienzos de los 60 ya anuncia peores callejones. Ante ese panorama, el historiador del presente observa “un país sin duda insatisfecho, pero sobre todo fatigado de aventuras, ansioso por llegar a puerto” (180). Si los puertos posteriores, que los actores civiles y militares en posesión del Estado impusieron a la creencia pública, no impidieron las zozobras (e incluso las profundizaron con los golpes de 1966 y 1976 y las políticas económicas en democracia hasta el estallido social de 2001), luego de aquellos treinta años (1930-1960) de “pacífico desgarramiento interior” siguieron otros tantos tras los cuales se volvió imposible ese oxímoron que no ocultaba la violencia del desgarramiento.

Junto con la interrupción abrupta que significó la dictadura sobre varios aspectos del campo cultural y literario, hay ciertas continuidades sobre las que operan las transformaciones del último cuarto del siglo. En cuanto a las relaciones entre intelectuales y poder en la década del 60, el estudio clásico de Silvia Sigal (1991) permite observar que la hegemonía de lo económico, legitimada por políticas neoliberales comunes a la dictadura de los 70 y al menemato de los 90, ya había irrumpido en el campo político argentino desde el desarrollismo de la gestión Frondizi a fines de los 50, donde por primera vez lo económico ocupa un lugar prominente en el terreno de lo políticamente legítimo (164). En 1959, luego del cambio de rumbo de la gestión con respecto a la plataforma presentada (apoyada por intelectuales críticos como los contornistas), la intelectualidad enfrentó, más que la indignación ante un programa traicionado, una redefinición sustancial del significado de lo político (169). La ambigüedad entre *un programa público* y *un pacto secreto* (182), en torno al acuerdo Perón-Frondizi, jugará luego un papel capital en la representación de las políticas posibles por parte de los intelectuales críticos (181-182). Esa confusión entre lo secreto y lo público, lo decible/visible y lo oculto/clandestino, atraviesa los conflictos en torno a un peronismo sin Perón, desatados en los 60, actuantes en la violencia política previa al golpe del 76, y reactivados con nuevas disputas en la democracia de los 90. Otra constante del período, que será objeto de disputa en los modos de leer el pasado hacia el fin de siglo, es la separación entre prácticas culturales y políticas, que se intenta saldar por medio de la conjunción de ambas en la persona del intelectual, emblemática para Sigal por Julio Cortázar (196-197). La distancia crítica con respecto a ese reparto sesentista incide, hacia los 90, en el desplazamiento de Cortázar en el canon universitario (amén del agotamiento de lo que el escritor había practicado como vanguardia tres décadas atrás), y en el caso de Walsh limita o demora abordajes críticos de sus ficciones y de la complejidad no dicotómica de su proyecto.

Instalada en el poder estatal entre 1976 y 1983, la última dictadura transformó la cultura argentina, de un modo que se haría perceptible a mediano plazo. A la par de las traumáticas limitaciones en las construcciones de memoria colectiva, durante las décadas del 80 y 90, la consolidación de las instituciones se ve condicionada por la presión ejercida por las políticas neoliberales hegemónicas en los países centrales; en continuidad con la violenta reestructuración social impulsada por los técnicos de la dictadura, en esos años se consolida el pasaje de una economía dirigida a una de mercado, que tendrá continuidad en las dos décadas siguientes. Las privatizaciones culturales, por efecto del avance del mercado sobre la institución estatal y la esfera pública en el último cuarto del XX, afectan diversos regímenes entre lo subjetivo y lo social (Suriano 2007: 13, 15, 19, 21-22, 25-26). En la coyuntura global

de reorganización hegemónica posterior a la década del 70, el Estado y sus instituciones aseguran la privatización de lo público pero también la penetración en los ámbitos más privados, desdibujando las fronteras y superponiendo las viejas formas represivas con otras nuevas; el Estado de derecho coexiste con el Estado de excepción, se administra la vida misma en una mercantilización de sus diferentes esferas, que disuelve la noción de lo público en tanto lo común, visible y accesible (Calveiro 2012: 57, 304-305, 309). Las continuidades entre las dos últimas dictaduras y la democracia de los 80 y 90, y los modos de abordar ese orden en apariencia derrumbado en la primera mitad de la década del 2000, enmarcan la época elegida para observar las resonancias culturales de los proyectos literarios.

El campo de la crítica literaria argentina en la segunda mitad del XX está atravesado por los problemas mencionados. En la etapa 1955-1976 irrumpe, con fuerza de ruptura con respecto a la tradición establecida, una crítica que enfatiza la autonomía relativa de la literatura a la vez que destaca su relación estrecha con la historia y la sociedad, como desarrollaremos en el capítulo próximo. Con los aportes de David Viñas desde mediados de los 50, la *violencia política* se consolida en las décadas siguientes como eje de estudios críticos y de programas universitarios, difundido por catálogos editoriales y medios periodísticos con recurrencia hacia el fin de siglo. Críticos que durante la inestabilidad democrática creciente desde 1966 se habían especializado en literatura argentina y latinoamericana, y en 1984 se insertan en el recobrado espacio público de la universidad, coinciden en la construcción del objeto a partir del par *literatura/sociedad*, en tanto relación de implicación variable según épocas y culturas. Al presentar en 1983 un libro que, titulado con esa dupla, orienta la construcción teórica de la crítica literaria argentina transmitida en universidades nacionales, consagrada y polemizada durante los 90, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo definen su objeto como una *relación*, cuyos términos no son dos entidades recíprocamente externas sino mutuamente implicadas. Abriendo un área específica con el gesto de un bautismo conceptual, relativizan el término *sociología de la literatura*, que consideran más preciso pero con el inconveniente de consolidar en una disciplina lo que es un modo de hablar y de interrogar “la constelación de fenómenos que se reúnen bajo la categoría, nada obvia, de literatura” (1993: 11). De ahí que el *texto literario*, objeto de la primera parte de *Literatura/Sociedad*, se constituya en la heterogeneidad, conformado por la lengua permanentemente forzada, las ideologías violentadas en su pasaje a la literatura, y las experiencias culturales según el tipo de subjetividad e intersubjetividad (15), y que la segunda parte se dedique a *sujetos e instituciones* donde, además de construir una perspectiva apoyada en enfoques diversos (Jakobson, Williams, Barthes), afirman reivindicar “a dos expulsados

por la ola crítica de los años sesenta y setenta: el autor y el lector, no como meras funciones textuales, sino también como sujetos sociales cuya actividad es esencial en el proceso literario” (12).

Esas subjetividades textuales y sociales que acciona la literatura, con las mediaciones institucionales y en la heterogeneidad de la lengua, como parte del problema general de la autonomía relativa en un contexto histórico violento, conforman núcleos teóricos con los cuales el campo de la crítica y la literatura reformula sus condiciones de pensamiento y producción en la salida de la dictadura; desde allí se establecen los protocolos de recepción de Walsh y Saer que indagaremos en el próximo capítulo. La perspectiva matizadamente sociológica, sistematizada por Altamirano-Sarlo en 1983, establece un modo de interrogar la literatura que será hegemónico hasta la aparición de balances metacríticos en el cambio de siglo. Veremos en la recepción walshiana ciertas modulaciones del tratamiento crítico de lo popular y de la perspectiva sobre sujetos sociales e instituciones, que orienta la reconstrucción de huellas de los lectores en los textos y el modo en que los textos prefiguran su lectura, apoyada en el *horizonte de expectativas* de la estética de la recepción según lo incorporaban los autores de *Literatura/Sociedad*. La categoría de *campo intelectual* de Bourdieu, apropiada para las particularidades de una cultura periférica y puesta a prueba en otro influyente volumen publicado en 1983 por Altamirano-Sarlo (*Ensayos argentinos*), marca las distinciones necesarias para ubicar la obra de Saer como proyecto creador intrínsecamente sustentado en el texto contra las llamadas restricciones externas.

Dejando atrás (en los 60) el eje de la autonomía relativa aunque sin salirse de la articulación teórica entre literatura, sociedad e historia, la periodización crítica de las últimas tres décadas del XX focaliza en la primacía de la *narración* y la *novela*, como confirma el título pos-agonal del volumen 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Jitrik -*La narración gana la partida*- que Elsa Drucaroff, como veremos, fundamenta en el lamento de Walsh en 1970 sobre la exigencia insatisfecha de producir una novela. La profusión de obras narrativas incluyendo ensayísticas, durante la segunda mitad de los 80 y toda la década del 90, ha sido leída por la crítica académica y periodística, en especial después de 2001, a partir del quiebre operado por la dictadura en el campo cultural, priorizando la tensión entre literatura y política para detectar eventuales rupturas en las estrategias de representación. Los enfoques críticos dirigidos a escritores como Saer, Walsh, Puig o Piglia despliegan la implicación mutua entre literatura y sociedad, y expanden el tratamiento teórico del texto literario en vinculación con las instituciones y los sujetos sociales, en una apelación metacrítica a la marca sociocrítica perdurable de esa sociología de la literatura inconforme en

1983 hasta con su propia definición, difundida no armónicamente y con matices particulares por diversos investigadores, en espacios de producción afianzados en la recuperación democrática, que veremos en el capítulo 2.

Como parte del corpus, la crítica específica permite precisar la mirada sobre las tres décadas siguientes a la última dictadura, y sobre los cambios que, no por sutiles menos significativos, acompañan ciertas continuidades abiertas en el campo crítico desde fines de los 50. En el marco de esa época, recortamos problemas textuales de los proyectos en sus relaciones con la cultura en contextos específicos, evitando el riesgo de soberbia advertido por Umberto Eco (1994: 28-32) en su manual clásico, el de perpetrar una tesis panorámica sobre cuarenta años de literatura. El análisis selectivo de la recepción; con el recorte previo de ciertos ejes críticos que atraviesan el período en que la crítica literaria afianza un discurso específico, autoconsciente y conectado con la sociedad, será el umbral, en el capítulo próximo, por donde comenzar a leer fragmentos de dos proyectos literarios intensos y diversos. Queremos detectar cómo éstos han operado sobre la tradición literaria argentina en el momento de consagración de Borges y después, cómo funcionan durante las últimas tres décadas del XX en la maleable tradición de lecturas que, según la autopercepción de la crítica al promediar ese período, constituye el campo de la literatura argentina. Exploramos los lugares donde los textos preguntan cómo se escribe y se lee, cómo se usa el idioma argentino refuncionalizando la tradición, y cómo una lengua íntima, propia en lo común, inventada en soledad por sujetos sociales, podría contrarrestar la imposición monológica de las lenguas uniformes del Estado y del mercado. Los proyectos abiertos en torno a los nombres de Walsh y Saer generan preguntas en el presente marcado por las privatizaciones culturales producidas en el pasado inmediato; buscamos aquellas referidas a las consonancias y disonancias entre cambio y tradición, violencia estatal y sujetos en acción mediante el discurso, en zonas textuales de cruces entre intimidad y comunidad, para interrogar algunos sentidos que han tramado, en las décadas finales del XX, las políticas de la literatura argentina.

2. LECTURAS METACRÍTICAS

Proyectos abiertos en la doble instancia subjetiva

La conformación de un estado de la cuestión, que destaque zonas activas del mapa inacabable de lecturas referidas a los textos, conforma el primer paso hacia la construcción de nuestro objeto. La crítica no es algo que viene después del corpus sino que lo integra, y es donde hallamos los problemas que enmarcan la propuesta de análisis. Algunas insistencias visibles en el extenso campo de recepción de Walsh y Saer conforman el acceso a lo que Tzvetan Todorov, en referencia al método en crítica literaria que Paul Bénichou asigna a la plausibilidad antes que a la verdad, considera el postulado básico de la literatura: “el diálogo ininterrumpido, a través de las generaciones, entre los autores y el público” (2005: 163). Lo hacemos ubicados en el presente, en una instancia metacrítica abierta tres décadas atrás y en actual dilema de pertinencia, donde los críticos dialogan entre sí en torno a los textos (que a su vez dialogan en sí y entre sí, zona que exploramos en los capítulos 3 y 4) proponiendo modos de leer objetos que han provocado esa tentación del crítico que, en términos de Bénichou, para definir a un autor lo integra abusivamente a su orden personal (Todorov 2005: 162). Al empezar por la crítica de la crítica intentamos reducir esa tentación de abuso, aunque asumimos el orden personal como posición de lectura, desde la cual posibilitar que el mapa sea no verdadero sino plausible. El diálogo ininterrumpido que integramos en el marco de inteligibilidad construido (que no es el de cada proyecto ni el de la crítica específica sino el propio) abre el objeto de esta tesis con el propósito de hacer pertinente su probable aporte al campo.

Si el estado del área no se reduce a un ítem burocrático a llenar con el resumen de las investigaciones clásicas y recientes sobre el tema, en esta tesis tal condición obliga y motiva un doble aprovechamiento. Por un lado, evita una enumeración que, si bien puede intentarse, no aportaría más que una lista excesiva sobre un campo que ha tenido acelerado desarrollo en las últimas dos décadas. Por otro lado, al procurar el máximo rendimiento de la abundante y compleja bibliografía crítica, habilita la construcción metacrítica del eje de lectura. Formulamos nuestra perspectiva en la indagación del estado de la cuestión que podemos construir al observar parcialmente los modos en que Saer y Walsh han sido leídos. Además de

generar el encuentro de lo subjetivo y lo objetivo, lo progresivo y lo retrospectivo, que en tanto encuentro afecta esa misma partición y contamina los términos, el discurso crítico integra y moviliza el diálogo que la literatura entabla con el campo cultural y la sociedad de su tiempo. La crítica es parte del problema que queremos leer; el objeto se construye a partir del uso que hagamos de las lecturas precedentes. El capítulo expone los énfasis que observamos al construir nuestra perspectiva de análisis a partir de los trabajos previos, lo que implica la relevancia imprescindible que estos han tenido en la posibilidad de la tesis.

En el extendido presente de nuestra lectura (y de la propia formación académica como lector de literatura argentina, durante la década siguiente a la crisis cultural de 2001-2002), la crítica se ha constituido en interlocutora contemporánea de los escritores, y la recepción se integra como producción del campo literario y sus instituciones editoriales, periodísticas, educativas. Esto ocurre no solo por la acción lectora de escritores-críticos diversos cuyos proyectos conjugan ensayo y novela -Ricardo Piglia, Luis Gusmán, César Aira, además de Saer, o hacia los 90 Sergio Chejfec, Alan Pauls, Martín Kohan, Carlos Gamerro, por nombrar a quienes muy directamente dialogan con nuestro corpus- sino, antes, por efecto de la irrupción del trabajo crítico, sistematizado desde fines de los 60 y consolidado en el fin de siglo, de docentes e investigadores con distintos grados de inserción en la universidad pública antes de 1974 y después de 1983: Noé Jitrik, David Viñas, Adolfo Prieto, Josefina Ludmer, Nicolás Rosa, Héctor Libertella, María Teresa Gramuglio, Beatriz Sarlo, Eduardo Romano, Aníbal Ford, Jorge Lafforgue, Jorge Rivera, entre otros. En ese campo culturalmente fértil de la institución crítica, con el influjo de la teoría estética marxista y su refuncionalización del aparato cultural de la burguesía como formulación de una tradición futura, la propia escritura y la figura del crítico son vistas como *producción literaria y social*, se amplía el estatuto literario y se redefinen categorías a él vinculadas como obra, valor y estilo, entendidas como (y practicadas en) modos de leer que, por focalizar en los usos particulares de la lengua rioplatense (un rasgo compartido por varios críticos, con distintas perspectivas más o menos formales e ideológicas), conforman intervenciones culturales sobre la tradición local en tensión con lo universal, que constituyen las políticas de la crítica en cuyo marco han sido leídas las escrituras de Walsh y Saer. De ese campo crítico, renovado con la distancia respecto de la dictadura que faltaba en los 80, surgirán durante la década del 90 las lecturas confirmatorias de estos escritores, cuyas resoluciones disímiles y aún opuestas de representación son recibidas según el reparto valorativo entre literatura y política consolidado en espacios institucionales, y por entonces visible en lugares externos pero conectados a la academia como la industria editorial y el periodismo cultural.

Según los investigadores alemanes que, hacia la década del 70, teorizaron la recepción como aspecto que la crítica marxista había contribuido a ocluir bajo el énfasis en la producción, la lectura convierte la experiencia ajena de los textos en experiencia privada, y en esa perspectiva se desvanece la división inherente a todo proceso de conocimiento y percepción, la escisión entre sujeto y objeto (Iser 1989: 148, 162). Más allá de la operatividad relativa de la estética de la recepción en el campo crítico argentino (amén del recurrente horizonte de expectativas que Altamirano-Sarlo introducían en 1983), el énfasis en lo que Iser llama *estructura contrapuntística* entre texto y lector ha propiciado, de modo sostenido y variado en las últimas tres décadas del XX, una atención metacrítica a los modos de leer como parte de la producción literaria. La teoría y la crítica muestran posiciones variables en el contexto, situadas entre esa producción que durante los 60 y hasta mediados de los 70 despliega un campo lexical atravesado por el momento político (*crítica materialista, máscaras ideológicas, traición, poder, literatura burguesa o revolucionaria*) y las lecturas metacríticas que, en las dos décadas siguientes a la última dictadura, consolidan la especificidad (institucional, política, lexical) del campo de la crítica literaria, al reutilizar y localizar las principales corrientes teóricas disponibles, no sin tensiones con las modas de coyuntura (la semiología y el psicoanálisis filtrados por el estructuralismo y su *post* francés y luego norteamericano, los estudios culturales ingleses y la sociología de la cultura y de la literatura, la teoría del texto y el intertexto, la crisis de la representación en el marco del debate sobre el posmodernismo). Veremos algunas intervenciones que constituyen ese contexto como espacio común generado por posiciones personales o de grupo, que a fines del siglo será sistematizado en revisiones teóricas que buscan alternativas a la categoría de representación y a la dicotomización de la relación de la literatura con otras esferas.

En ensayos escritos entre 1969 y 1975 que, enunciando la crítica como política, reclaman “para la Argentina y para América Latina una independencia productiva en todos sus campos”, Jitrik (1975: 7-8, 12-13) condensa el laboratorio lexical de la teoría argentina-latinoamericana que desde una categoría recurrente, la *especificidad* del lenguaje y la literatura, se propone recuperar el espacio social que ésta habría perdido, integrando la crítica en la producción literaria y social, y ubicando la escritura en las intersecciones de los sistemas internos y externos a la literatura que producen conocimiento (cf. Aguilar-Lespada en Jitrik 1997: 9-11).⁸ Para lograr ese afán productivo (que en la extensa obra de Jitrik realiza diversas

⁸ En tensión (latinoamericana) con la producción teórica (de los centros), el conocimiento que busca producir Jitrik (1975: 9) remarca lo propio contra lo importado: “un autoconocimiento mediante medios propios de conocimiento y de reflexión” que se desmarquen de la creencia dogmática en “tablas de salvación que le vienen

apropiaciones y reformulaciones de la teoría) la crítica deberá abandonar su “ambigua residencia, la del privilegio y la intocabilidad”, y vincularse con el trabajo humano y con lo que ese trabajo “procura y espera, en el campo de la transformación del lenguaje, de sus propias fuerzas, reprimidas por una secular adulteración”. Expresando con nuevos términos su intervención política, contra la represión y adulteración que la crítica cultural latinoamericana ha recortado como blancos de su propósito desmitificador, la especificidad de la producción se define en la yuxtaposición de literatura y sociedad, en un cuestionamiento de la representación que impugna una ilusión realista todavía demasiado asentada y abandona perspectivas sociológicas, jerarquizando la *inmanencia* del texto literario y conquistando una *autonomía* para el discurso crítico. Con estos énfasis latinoamericanista, textualista y autonomista, Jitrik consolida a su modo el programa, abierto desde el grupo contornista dos décadas atrás, de revisión crítica de la historia literaria nacional, una tarea infinita que sistematiza desde el fin de siglo y hasta la actualidad como director de la *Historia crítica de la literatura argentina*.

Similar gesto de renovación, autopostulado como invención de una teoría literaria latinoamericana, modula por los mismos años Libertella, otro escritor-crítico que, desde sus inicios a fines de los 60, conjuga ensayo y novela en el margen de la institución universitaria argentina y la difusión editorial. El mismo objeto autorreferencial, el discurso crítico, es postulado como nueva escritura “trazada sobre cierta lectura activa de la tradición”, que incluye tanto la ficción como la crítica al concebir los textos como puras superficies en intercambio y diálogo, ejercicio que “quiere marcar similarmente a la crítica, desguarnecer sus supuestos y hacer que ella misma pueda tomarse como trazo, como *interés*” (2008: 14, 32). La nueva escritura en Latinoamérica en 1977 se define desde su frontera receptiva (como una *lectura* activa de la tradición) y formal (plegando el corte genérico entre crítica y ficción), a la vez que demanda la construcción local de una teoría que, como la de Jitrik o la que por entonces comienza a explorar Piglia, sea en sí misma *producción*, definida como “crítica materialista” con el apoyo científico que se encontraba en el campo semántico del marxismo.⁹

de afuera”, resumidas por entonces en el estructuralismo. Tampoco deja de señalar “los intentos populistas” como parte de esas creencias de las que la producción crítica latinoamericana (“la literatura -y la crítica- como ‘trabajo’) debe separarse (y está empezando a hacerlo), junto con otro obstáculo que también tendrá vigencia en el fin de siglo: la “voluntad de permanencia tranquila” de “cierta crítica y cierta literatura -que podemos designar como académicas”.

⁹ La necesidad de la época percibida como “más acuciante en Latinoamérica” sería “que el análisis de las obras literarias sea sostenido previamente por una *teoría*”, que leerá (el programa vanguardista conjuga asertivamente en futuro) “en los productos literarios no cualquier cosa -argumentos, datos, variantes del estilo, información sobre la época o el contexto del autor- sino inicialmente un *modo de producción* que, como tal, requiere también los aportes de la más rigurosa crítica materialista” (Libertella 2008: 55). La teoría estético-política del arte como trabajo, materialidad e incorporación de medios técnicos, traza un recorrido que desde la revolución rusa y los

Descubriendo, contra el canon y la representación, la posibilidad de nuevas relaciones entre literatura y política, escritura y lectura, ficción, crítica y teoría, Libertella considera que la escritura como “forma tenaz” puede ser “ella misma *la práctica* de un momento político, el eje de un juego que supone postergaciones, máscaras ideológicas (...), desplazamientos de roles de Poder” (41). Como en Jitrik, el campo lexical de la crítica se deja atravesar por el momento político, en un movimiento teórico que busca desarmar la dicotomización de la relación de la literatura con la política. La nueva escritura sostenida en tiempos de dictadura (el libro de Libertella se publica en Venezuela, por Monte Ávila) promueve una *política de la literatura* que, más allá del énfasis en lo latinoamericano y el uso de categorías marxistas del inconformismo entonces vigente, anticipa la que veremos formulada dos décadas después, desde el campo de la filosofía francesa posmarxista, por Jacques Rancière (2011), al considerar que habría un lazo esencial entre la política y la literatura sin desmedro de la especificidad de cada una, vinculándose como prácticas definidas por sus propias formas.

Con intensidad creciente en las últimas tres décadas, la crítica se lee a sí misma y revisa sus condiciones de producción, en un entorno en que la especialización académica y sus protocolos de método y escritura presentan condicionamientos al trabajo intelectual desvinculándolo de las prácticas sociales. Desde esa demanda autoimpuesta de relación íntima con lo social, la crítica genera los problemas teóricos que serán centrales en el último cuarto del siglo, en torno al (inter)texto, la discusión sobre la autonomía, la reflexión sobre las relaciones entre literatura y política. En tanto escritura de procesos de lectura, esa producción local, específica y política que es la crítica literaria se constituye como espacio de correlación entre dos series de sentido, la del autor y la de los lectores, dadas por el reparto clásico (interior-exterior) que vimos en el capítulo 1. Si toda lectura que no se limite a describir o interpretar es la correlación entre ambas series (cf. Link 2012: 92), las lecturas críticas (en especial las que comparten modos de enunciación con nuestro trabajo, producidas según códigos y normas de la institución académica, aunque no limitadas a ellas ni a la circulación universitaria) ponen por escrito procesos de lectura en sí mismos atravesados por esa correlación siempre problemática entre lo subjetivo y lo objetivo, que en rigor conforma una doble instancia subjetiva. La pregunta por *cómo se lee* explicita el giro autoconsciente de la crítica, en el título de la compilación de intervenciones de Link en 2003 que, significativamente para nuestro estudio, concentra la cuestión en torno a la obra de Walsh y su relación con el canon y la institución literaria. En función de ubicar el *Diario* de Walsh (*Ese*

escritos de Arvatov, Brecht y Benjamin, funciona a fines de los 70 en el postestructuralismo francés, como en la *Teoría de la producción literaria* (1978) de Pierre Macherey.

hombre y otros papeles personales por él editado en 1995) como necesario para comprender su obra, porque allí se lee el modo en que el escritor afirma su singularidad, Link define la obra del modo en que propusimos, en el capítulo anterior, *leer proyectos*: como espacio de articulación (problemática en el caso de Walsh, y podríamos agregar, resolutive en el de Saer) de las dos instancias de subjetividad que aportan sentidos a los textos: la del escritor, quien *progresivamente* otorga sentidos a su propia práctica, y la de los críticos, editores, maestros, la institución que *retrospectivamente* otorga sentidos a una práctica ajena (271-273). Ciertamente, la imagen de Walsh como “el heredero de Borges” no es la que Walsh construyó sino un producto del efecto persuasivo que ha tenido, para el *nosotros* que usa Link como participante del campo crítico de las últimas dos décadas, la lectura pionera de Ángel Rama (275).

Durante las dos décadas siguientes a la última dictadura, los problemas principales que los análisis encuentran en estas escrituras cristalizan en ciertos tópicos que serán recurrentes como materia de programación universitaria y divulgación periodística (Walsh y la invención anticipada de la no-ficción; Saer y la negatividad y marginalidad frente a la industria cultural o el *boom* latinoamericano). Ambos proyectos provocan (no meramente sufren) demoras en la percepción crítica de sus problemas literarios específicos y en el hallazgo de un público lector más amplio que el círculo de especialistas; la consistencia de esa percepción en el caso de Saer es emblemática de la demora y lo minoritario (término que emplea Gramuglio en 1984), que asumen el modo del recorte y la restricción en el caso de Walsh. La crítica institucional de finales del XX sustenta teóricamente la asignación de valor que el campo cultural consolida, apoyada en esos tópicos que cristalizan la imagen de cada uno (los usos de periodismo, testimonio y literatura en Walsh, como intelectual comprometido-autor de *Operación masacre*; el arte de narrar la percepción en Saer, el gran narrador posterior a Borges). El contrapunto tiene el propósito de realizar un aporte a la percepción de problemas específicos a partir de la atención a problemas comunes. Descomprimir un presunto cierre de los proyectos, atribuido a la completud percibida en el estado actual de la cuestión, es un objetivo inicial de esta tesis.

En su personalísimo saqueo de lo que llama la Librería Argentina (en continuidad con los orígenes políticos de la literatura nacional, ubicados en el salón que inaugura en 1837 Marcos Sastre en el gabinete de lectura de su librería porteña), en 2003 Libertella metaforiza el campo literario en un Coloquio Internacional de Crítica entre cuyos escritores impresiona (es el verbo que usa) un nuevo tipo de compromiso, referido ya no a la revolución política sino a la tradición que dispone los lugares individuales: “el compromiso de sumarse al ciclo

desde la posición callada de un eslabón” (27, 31). Contra el orden lineal de genealogías reverentes, Libertella detecta que en Argentina debe invertirse esa “especie de unción hacia los antepasados, (...), la rutina casi antropofágica de querer ‘comerles’ su estilo, su persona, su genio” (afán confesado con respecto a Saer por narradores emergentes a fines de los 90), y exclama su concepto de tradición como transformación lectora: “¡pero si Argentina es exactamente al revés; no las lecturas comunes de una tradición, sino *una tradición de lectura!*” (28).¹⁰ No sin resonancias borgeanas, la incitación de Libertella supone que la escritura carece de un valor autosostenido, y que es la lectura en contexto la que define los estilos sin alcanzar nunca una definición única. Expandiendo el tono provocativo, con resonancias, o restos recuperados de los 70, del cruce entre semiología y psicoanálisis, Libertella refiere la manera de leer las cosas en la cultura argentina como *esa* patología, que equivale a una *filología* del habla local, consistente en “ver los modos como la lengua encarna en cada región” (31-32). Antepasados recientes, diversamente contemporáneos de esa filología anticanónica que postula Libertella con discursividad híbrida contra el espacio cerrado de la academia, los proyectos de Walsh y Saer actualizan su valor, hacia la década del 2000, tensionado por esa unción que, al convertirlos en clásicos argentinos del siglo XX, corre el riesgo de repetir la rutina de las lecturas comunes y aplanar o limitar al pasado esa compleja *tradición de lectura* donde ambos proyectos han comenzado a funcionar.

Las dos instancias de recepción crítica muestran una evidente disparidad que, mejor que como obstáculo (solo lo sería de alguna pretendida homogeneidad), preferimos ver como dato útil, interrogable. La diversidad de sus colocaciones en el sistema literario y cultural promueve el hallazgo de cruces sincrónicos, momentos en que las lecturas hacen coincidir algún destello común ante la oscuridad contemporánea. Aunque Walsh muere en 1977, y genera toda una línea canonizante en tensión con la pretensión de especificidad académica, al

¹⁰ En la Feria del Libro de Buenos Aires de 2001, *Clarín* reunió a Saer con Pablo Toledo, reciente ganador del premio de novela de ese multimedio, que al ser interrogado por sus influencias había hiperbolizado su admiración por Saer en términos antropofágicos, “afirmando que le comería el cerebro al otro con una cucharita”, según reseña el diario *Clarín* del 26/04/2001 con un título que dispone a Saer como maestro: “Breves lecciones de literatura en un encuentro entre dos generaciones”. Distancia productiva toma, en cambio, Sergio Chejfec (veinte años mayor que Toledo, lector de Saer en los 70 y 80), desde los desvíos al realismo en sus primeras novelas, como reformulaciones autoconscientes de la tradición de lecturas argentinas en vez de “lecturas comunes de una tradición” (al decir de Libertella). En una charla en el marco del seminario de grado dictado por Alejandra Laera (FFyL, UBA, 6/7/2012), interrogado por su ubicación posible en “la línea Saer”, luego de reconocer que “leerlo me ayudó a escribir de la manera que escribo”, Chejfec matizó la influencia desde el placer, en los comienzos, de ver allí “un atajo útil”, “una herramienta” que realizaba lo que para el joven escritor eran intuiciones, hasta verificar que “Saer sucumbió a su propia forma de escribir”, como en *Las nubes* donde tópicos y climas pierden el espesor que tenían y aparecen como clisés, el estilo se automatiza y no aprovecha los recursos por él mismo creados. Lo que Chejfec rescató como valor de Saer es la representación del paisaje involucrando a un sujeto y por lo tanto a la política, asumida como problema de un modo no común entre los escritores argentinos del XX.

contrario de Saer cuyos protocolos refuerzan esa pretensión y ayudan a realizarla, es durante la década del 90 cuando ambos proyectos funcionan con intensidad de consagración en la crítica literaria institucional. Allí emplazaremos la atención, ampliando la mirada hacia atrás y hacia adelante en función de interrogar algunos ejes críticos que emergen y persisten en el campo cultural y literario del período. En el contexto del fin de siglo argentino se dan las condiciones para que ambas voces escritas pasen velozmente “del silencio al consenso”; si el movimiento es espectacular en la recepción de Saer -para la cual utiliza Dalmaroni (2006) el sintagma que sintetizaría el recorrido-, no lo es menos en la de Walsh aunque intervengan otros factores y el consenso no sea tan contundente. De esos pasajes paulatinos, sinuosos y no definitivos, interrogamos algunos puntos que, desde el complejo marco subjetivo de lectura y escritura en que se autodefine la crítica argentina como latinoamericana en los 70, condensan problemas vinculados al eje, sesgados por la doble instancia subjetiva y por el énfasis político en la especificidad literaria y la producción crítica como producción social. Antes de encauzar la recepción específico de cada proyecto, revisemos las políticas de la crítica donde se enmarcan esas lecturas.

Políticas de la crítica entre crisis políticas (1955-1976-2001)

La crítica literaria del período, como anticipamos en el capítulo 1, constituye un espacio atravesado por la misma conflictividad cultural que recorre el corpus, la de una dinámica histórica marcada por veloces transformaciones culturales y violencias de Estado, donde la constelación problemática es formulada en términos de *literatura y política*, como relación de lazos estrechos, atravesada por las crisis culturales, económicas y políticas aceleradas desde fines de los 50. A partir de revistas de esa década como *Contorno* y *Centro*, y en particular de los desarrollos de David Viñas, la idea de una conformación violenta de la cultura y la literatura nacional ha adquirido consenso hasta volverse un tópico crítico hacia el fin de siglo. Contra el diseño elitista del campo cultural pautado por *Sur* en la década del 40 y la primera mitad de los 50, los contornistas abren la formulación de una historia política de la literatura argentina, con la definición del intelectual comprometido como eje dominante de la revisión ética motivada por la caída del primer peronismo (Croce 1996: 21). Los cambios acelerados en el contexto donde comienzan a publicar Walsh y Saer colocan el compromiso político y el realismo literario como problemas ineludibles para los escritores. Medio siglo después de esos comienzos, la crítica autolee su historia y confirma la definición de su espacio a partir de la

politización de la cultura; en su balance metacrítico de fines de los 90, tras varias décadas de trabajo en las universidades de Rosario y de Buenos Aires y en los grupos de lectura durante los años de represión, Rosa verifica: “La enseñanza de la literatura y la práctica de la escritura -de la escritura literaria y crítica que ella impone en monografías y tesis- presenta una dinámica histórica acentuada en los últimos tiempos por las modificaciones de orden político” (1999: 324).

Por la acción lectora de críticos que, sostenidamente desde la década del 70 a pesar del cierre violento de toda discusión crítica, han focalizado la crítica de la crítica en el campo literario argentino y latinoamericano contemporáneo, hoy resulta evidente que la oposición entre crítica académica y no académica, como zanja Rosa en 1999, es solo sostenible en un nivel teórico y a partir de presupuestos formales, ya que en la práctica de escritura se da una historia de lazos entre ambas que va desde la “separación casi exclusiva hasta una endogamización propiciadora”.¹¹ La hibridez del discurso crítico con el ensayo, que permite la apropiación de otros discursos del saber como el psicoanálisis o la sociología, continúa en discípulos de Rosa como Alberto Giordano o Edgardo Berg, que coinciden en la atención a la obra de Saer, desde comienzos de los 90 el primero, hacia fines de esa década el segundo, ambos desde universidades nacionales externas al centro porteño. Por los años en que aparecen los primeros textos de Walsh y Saer, el discurso crítico comienza un doble movimiento pautado por las tensiones entre interior y exterior, al especificar su objeto, especializar su método, y expandir ambos hacia problemas sociales y lectores no solo especialistas, a la vez que define el propio estatuto teórico en relación con problemas argentinos y procesa con idiosincrasia la producción de centros culturales europeos.

¹¹ La distinción (que vimos modulada con aprensión por Jitrik en 1975) es definida por Rosa a partir de las fronteras institucionales: la crítica académica es generada en la transmisión de la literatura en el campo universitario y “ha construido su objeto en una relación de dependencia con las producciones teóricas y de modelos provenientes de los centros de alta cultura”, mientras que los “críticos ajenos al espíritu académico” son definidos menos por rasgos propios -aunque la reseña y el comentario editorial tienen su especificidad como la monografía y la tesis- que por su *exterioridad* con respecto a ese círculo académico de frontera permeable. Entre ambos espacios institucionales de la crítica, distinguidos por el afán de autonomía de ésta y las tensiones culturales que conlleva, habría una compartida marca mayor, según Rosa, dada por “la libertad de lectura y el trabajo de apropiación de los grandes textos de los críticos europeos (...) y americanos” (1999: 325-326). A la comprobación leída en Sarmiento o en Borges -“somos, como sabemos, lectores de lo universal”-, Rosa agrega condensada la marca que ha orientado los modos de leer desde fines de la década del 50, retomada como programa crítico en las universidades nacionales después de la última dictadura: “pero solo -también lo sabemos- escritores de lo particular”. En 2006, Link (58-59) observa, con respecto al período 1955-1966 pautado como “Crítica y política”, que la misma lógica de mercado que funda, en la crítica universitaria, “el pasaje sucesivo de una tendencia a la siguiente”, se constata en la crítica periodística (suplementos de literatura, revistas culturales: instituciones periodísticas); el matiz pasaría por la exigencia académica de orden y rigor intelectual, a diferencia del contexto más *desordenado* del periodismo, dominado por “el eclecticismo temático y la heterogeneidad de cuestiones y voces” cuyo modelo sería la revista *Sur*.

Lo particular que la crítica argentina descubre y estudia en su literatura nacional tiene la marca de la violencia política.¹² A la par que el discurso crítico se define desde las tensiones entre interior/externo, luego de la dictadura amplía el objeto, más allá de la alta cultura cifrada en el libro (abriendo conexiones con el cine, el teatro, los medios), y propone repensar el pasado reciente (el período considerado decisivo, 1955-1983) actualizando la pregunta por el estatuto del peronismo. Algunos críticos destacados por Rosa en los comienzos de ese proceso (Jitrik, Sarlo, Romano, Ford, Rivera, Piglia, Ludmer, él mismo cuya reseña escribe Cella) realizan lecturas fundantes de la recepción de los autores de nuestro corpus, y conforman la interlocución necesaria para el análisis de lo que consideramos *proyectos*. Hacia fines del siglo XX, el discurso crítico argentino incrementa la lectura de sí mismo y repasa marcas vigentes: la violencia política del pasado reciente traza la dinámica de los modos de leer y de enseñar literatura, desde los espacios privados de disidencia y la atención a las voces de la cultura popular que, después de la última dictadura, conforman objetos donde procesar la dependencia teórica de los centros culturales. Esas marcas modulan las tensiones del eje que abrimos en el capítulo 1, enfatizando la dupla recurrente literatura/sociedad, desde la cual veremos surgir algunas propuestas que sesgan la mirada sobre los cruces entre público/privado e intimidad/política que queremos leer.

Con “Hipótesis sobre la relación entre la historia y la literatura argentina”, artículo que un año antes cerraba *Las operaciones de la crítica* (al que nos referiremos), repuesto como “Introducción” del *Políticas de la crítica* editado por Rosa como una *historia de la crítica literaria en la Argentina*, el investigador rosarino explicita el problema teórico que recorre las intervenciones del libro, convertido en cuestión principal del discurso autoconsciente de la crítica desde dos décadas atrás. La hibridez de la crítica académica con el ensayo y otros discursos, practicada en intervenciones contrapuestas como las de Sarlo y Giordano que

¹² Rosa ve esa marca en las condiciones institucionales, desde que “la universidad como institución política alberga a los críticos disidentes -y perseguidos políticamente en la dictadura- en el momento del restablecimiento democrático”. Lo que desde *Contorno* se definía como pensamiento crítico (crítica ampliada a lo cultural definido por lo político, no reducida al atributo literario), marcado por la “interrupción en la tarea de escritura a partir de 1973 por los acontecimientos políticos”, eludió la desaparición forzada con esa estrategia mencionada (que ubica el problema en los cruces entre especialidad y difusión, cierre y apertura), la endogamización, que buscó circuitos excéntricos y subterráneos con relación a los institucionales (1999: 325-327). Como veremos, Susana Cella (1999: 34) varía el uso de la categoría de *endogamia*, apuntando a ese “lugar del estudio especializado y endogámico” que, en las dos décadas siguientes a 1955, la crítica abandona para leer hacia afuera en el doble sentido de mostrar lo que la literatura dice a la sociedad y de ampliar el público -ampliación que debería superar los circuitos excéntricos y subterráneos que resultan ineludibles en la perspectiva de Rosa. Mostrando las tensiones productivas que recorren el autorreferido discurso crítico hacia el fin de siglo (junto con el arrastre de nociones del psicoanálisis vagamente definidas o presupuestas en los saberes culturales), la recurrencia a la *endogamia* como categoría explicativa asume usos opuestos -positivo en el caso de Rosa, como lazos de la crítica académica con el exterior, y negativo en la acepción de Cella, como clausura de la lectura en la especialización- para señalar una misma situación de la crítica institucional sobre su relación con los discursos sociales más allá de la academia.

veremos, junto con la libertad de apropiación de la teoría producida en los centros, definida por la ubicación del crítico como lector de lo particular, son las marcas que la crítica destaca de sí misma. Rosa apela al Barthes estructuralista, en una vuelta teórica que quiere eludir el encasillamiento en modas (y los repartos trazados por el *pos*), y mencionando a Bajtin como otra marca vigente, ubica en lo político aquello que define la relación entre historia y literatura, esquivando la disyunción (historia o literatura) que suponía una resolución improbable. El mismo intento de “establecer una relación entre la literatura y el medio social a partir de la ideología inscripta en la obra” conforma el presupuesto que orienta la hipótesis de esta historia de la crítica argentina: “En la contemporaneidad y en nuestro país, formular esta pregunta solo puede tener sentido si apelamos a lo político”, entendiendo que existe un correlato entre “la resolución política del entramado cultural (...) en la secuencia escritor-obra-medio” y sus “mediaciones y emplazamientos diversos en la sociedad latinoamericana y, en particular, en la sociedad argentina” (1999: 10-11).

Tan regulada está la crítica y la literatura argentina por el eje político y la inscripción ideológica en las formas desde la década del 50 que, en 2005, Jorge Panesi corrobora que “la impronta determinante en la crítica argentina ha sido siempre la del compromiso político o la imbricación inmediata o mediada respecto de la política”, y considera indiscutible que hasta 1984 las conexiones entre la crítica literaria académica y la política cultural son estrechas. Desde la perspectiva abierta luego de la dictadura, cuando la institución universitaria examina sus propias condiciones de producción en el contexto de la llamada restauración democrática, la década del 50 sería el momento que se erige posteriormente como un obligado referente de continuidad (130-131). La crítica de finales del XX indaga ese juego de autonomía profesional como previsto o determinado por la lógica institucional de la democracia. Al presentar, en 1999, el tomo 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Cella explica su título, *La irrupción de la crítica*, condensando los problemas del período 1955-1976 en la noción de autonomía relativa. Si esas fechas históricamente significativas pueden marcar el recorte efectuado en el tomo, cabe evitar el error metodológico del cual el proyecto de historia crítica de Jitrik se presenta como superación: “esto no implica que se deriven los cambios literarios como una consecuencia directa de los históricos”, sino que al destacar “la profunda relación entre la historia y la literatura, el acento está puesto en los movimientos internos y propios de esta última” (7).

Esa discusión *interna* de la crítica sobre sus relaciones con la literatura y la historia y las relaciones entre éstas, resumida en la categoría de autonomía relativa, se explicita en la

presentación del tomo y en el “Panorama de la crítica” preparado por Cella y allí incluido.¹³ En esta irrupción de la crítica -cuyos efectos están marcando las operaciones metacríticas que, en las tres décadas siguientes al cierre del período recortado en el tomo, conforman las condiciones para leer esa historia como irrupción- Cella destaca una operación *desmitificadora* (palabra clave en la discursividad del período, replicada por lectores de Walsh como Viñas, Ford y Rama), la que se ejecuta sobre el pasado según ha sido organizado, a partir del presente como punto de partida de toda reflexión, en cuyo impulso de búsqueda se acudiría a otras tradiciones relegadas (10). La crítica se hace consciente de su ubicación en el momento actual, necesaria para reformular la tradición como campo activo y no archivo cerrado. En ese diálogo ininterrumpido entre autores y público, en la zona común entre pasado y presente, se confirma como núcleo significativo la relación entre literatura y política: lo específico de este período sería esa relación explicitada, que liga irremisiblemente ambas esferas culturales y “tensa los lazos hasta hacerla, en algunos casos, una opción excluyente” (11). En los niveles de tensión de esos lazos es donde primero se visibiliza la diferencia poética y política entre Walsh (leído comúnmente como uno de esos casos donde la opción se hace excluyente) y Saer (leído, en consonancia con sus protocolos autorales, como resolución efectiva de la tensión).

La vivencia de las tensiones entre política y literatura como demanda de una opción excluyente fundamenta la inclusión de Walsh en ese tomo, en el trabajo de Roberto Ferro ubicado junto con los de Marcos Mayer sobre las relecturas de Borges (que veremos en el próximo capítulo), Julio Schwartzman sobre la crítica como epopeya en Viñas, y Américo Cristóbal sobre Héctor Murena como crítico en soledad (contra quien Walsh practicó un breve cruce polémico en 1956).¹⁴ Los tres autores (Viñas, Murena, Walsh) son seriados en el

¹³ La revista *Contorno*, que “instaura un modo de lectura que privilegia las facturas, (...) aquello que pone en cuestión la tradición como algo naturalizado y acriticamente aceptado por las instituciones” (Cella 1999: 41), otra vez aparece como momento inaugural de la irrupción de la crítica, estatuto que recuperamos como comienzo de nuestra periodización y origen de esta posibilidad de lectura. Desde mediados de la década del 50 (momento en que Walsh acaba de presentarse en el campo literario porteño y Saer comienza a hacerlo en el santafesino) la literatura muestra un desarrollo que permite la necesaria objetivación para revisarla y reorganizarla. Si esa autoconciencia de la literatura conforma un estado donde las herramientas críticas estarían afinadas, con el cual entran en diálogo no tanto los comienzos de Walsh y Saer sino sus recomienzos durante los 70 y después, también en éstos resuena el cuestionamiento a las “bellas letras” como redefinición de la literatura y, con distintos usos de similares herramientas, la objeción a la idea de la literatura como comunicación de postulados sociales y políticos (9), que veremos formulada como superstición por Giordano.

¹⁴ En noviembre de 1956, justo antes de involucrarse en la investigación sobre la masacre de José León Suárez, Walsh (en Lafforgue ed. 2000: 250) titula “Empresarios del Apocalipsis” una respuesta a un editorial de Murena en el que este joven crítico de *Sur* llamaba “idiotas” a quienes discutían sobre la nacionalización del petróleo, e incluía allí a los lectores de “historietas, novelas cursis, policiales, toda la gama de basura”. Walsh exhibe sus dotes de polemista en la tradición borgeana del “Arte de injuriar”, detectando la “sensatez” de esa preferencia de los lectores ya que “el masoquismo solo se hace práctica consciente en las clases altas”, e ironizando sobre el título del otro (“Los idiotas”) que motiva la ironía del atento lector paratextual: “creí que el señor Murena

volumen por Cella como *emergencias* en una trama de relaciones entre literatura, historia y política, que tienen en común el trazo de “una crítica que involucra el marco mayor de las cuestiones relevantes en la época” (13), que en el caso de Walsh se circunscribe al testimonio, en esta presentación tanto como en el artículo de Ferro. Cella destaca una perspectiva actual en función de hacer más notoria la insistencia en las formas de relación entre la literatura y la sociedad: si a fines de los 90 se da por sentada la autonomía artística y no aparece como preocupación la función de la literatura, en el período tratado ocurriría lo inverso (15). Como veremos en la recepción crítica de Walsh y Saer, durante la década del 2000 emergen nuevos énfasis de lectura que retoman y reformulan aquellos problemas que a fines de los 90 parecían agotados o dados por sentado, y surgirán nuevas preguntas en torno a la autonomía, la figura de autor, la función de la literatura y su legitimidad institucional en una sociedad movilizadora luego de 2001. Las preguntas que han suscitado los proyectos de Walsh y Saer en las últimas tres décadas muestran una relación estrecha e intensa con esos problemas que eran primordiales en los comienzos y recomienzos de ambos.

El abandono de la endogamia señalado por Cella produce el efecto que hemos destacado para orientar este capítulo, según el cual la crítica incide no solo a posteriori como efecto de la obra, sino también en el proyecto de conformación de las obras y en el de sistematización de las lecturas. En los años de irrupción de la crítica (junto con el procesamiento local intenso del estructuralismo y su *pos*), ésta se afianza como ruptura con el reparto que establecía la prioridad de la producción, y el espacio literario amplía su discursividad al diálogo explícito entre escrituras y lecturas, dando lugar a la doble instancia de subjetividad que otorga sentidos. Las producciones artísticas percibidas desde el patrón de la novedad en la década del 60 realizan una demanda de recepción al campo crítico y cultural, por la cual se produce, junto con la masividad del público y la centralidad de los medios, una ampliación de lecturas teóricas, críticas, literarias, que procesan la producción de los centros culturales. Como vimos en Rosa y en Libertella (y veremos a continuación en Prieto, y en ciertos textos de Walsh y Saer en el capítulo 3), la institución literaria argentina se define, cuando recorta su especificidad en el último tercio del siglo XX, como ruptura inscrita en

adelantaba un trozo de su autobiografía”. Para Jozami (2006: 50-53) la “virulenta reacción de Walsh” esconde razones previas al artículo de Murena en *Crítica* y “muestra en Walsh una actitud de ruptura, una toma de posición en el campo de los escritores, que no había estado presente en sus textos anteriores”, aunque podemos buscar sus gérmenes (como haremos en el capítulo 3) en acciones lectoras sistematizadas hacia 1953. En la defensa práctica de los géneros bajos y la elección de revistas como *Leoplán*, poco estimadas por la elite intelectual, dice Jozami, el escritor comenzaba a reformular la “promisoria carrera de escritor” iniciada en años anteriores, marcando una continuidad que ampliará la búsqueda, una década después, al exterior de la literatura como institución cultural.

una tradición de lecturas: “lo que varía es el modo de lectura –en el marco de las teorías de dependencia cultural el aporte del centro se lee de modo sesgado” (Cella 1999: 34-35).

Ese sesgo en los modos de leer había sido confirmado en la universidad paralela posterior a 1966, cuya tarea formativa y de investigación, sostenida en grupos privados ante el control represivo de las instituciones, emergerá a la esfera pública después de 1983 y, ya desde 1980, en proyectos editoriales y críticos que, en la línea interrumpida que Boris Spivacow abrió en Eudeba en 1958, impulsarán lo que la época percibe como una nueva concepción de la literatura, visible en la colección *Capítulo* que lanza en 1967 el Centro Editor de América Latina (fundado el año anterior por Spivacow) y renueva en la segunda edición en 1979. Entre la inestabilidad política, la proscripción y la violencia, esos espacios atípicos reactivan lo que desde fines de los 50 era una marca orientadora de la crítica argentina, que será objeto de metacrítica durante los 80 y 90: el propósito de no desatender la relación entre literatura y sociedad pero soslayando la traslación mecánica e indagando en las particulares leyes del texto, tendencia intensificada, como vimos en Rosa y veremos en Prieto, con la difusión del estructuralismo francés (Cella 1999: 47-48). En el fin de siglo, la crítica se historiza a sí misma ubicando en continuidad las etapas cortadas por golpes militares entre 1955 y 1976, y asume la vigencia de interrogar las relaciones entre literatura y sociedad en una coyuntura donde ha variado la dominancia de la política. Si entre 1955 y 1976 la crítica asume la doble tarea de formularse como discurso específico y a la vez integrarse en un espacio más vasto en el cual la política era la dominante, en el último cuarto del XX profundiza y diversifica la especificidad discursiva e institucional, aunque enfrenta nuevas dificultades para integrarse en un espacio público desintegrado, donde la dominante ha pasado a ser la economía en un contexto de hegemonía neoliberal. Lo que se mantiene en la mirada crítica del fin de siglo, de acuerdo a lo planteado por Cella (59-60) para el campo cultural de los 60 y 70, es el nuevo grado de autoconciencia vinculado con la incorporación de teorías semiológicas y textualistas, factor decisivo que llevó a la crítica a volverse al mismo tiempo *metacrítica*.

En el último cuarto del XX, la crítica lee sus propias estrategias desarrolladas con creciente pero no lineal autonomía desde fines de la década del 60, cuando varios académicos incorporan con decisión indagadora aportes de la reciente teoría europea. En un balance de la crítica literaria argentina entre las décadas del 60 y 80, en 1989 Adolfo Prieto indaga los efectos del estructuralismo en tres exponentes de lo que llama nueva crítica, desarrollada desde 1966 y hasta fines de la última dictadura en esa “suerte de universidad paralela” señalada por Rosa y por Cella (espacio compartido por los fundadores de *Punto de Vista*,

donde aparece el artículo de Prieto). Si a comienzos de los 60, el discurso dominante en la crítica literaria “era todavía tributario de las direcciones contenidas en los escritos de Sartre, Lukacs, de Goldmann, del modelo marxista, de Freud, de la sociología empírica” (la biblioteca teórica de formaciones universitarias de los 50, expresadas en *Centro y Contorno*, ámbito de iniciación crítica de Prieto, Viñas, Jitrik), hacia 1966 ha ganado presencia un discurso crítico de ruptura. A partir de la introducción del formalismo ruso en las clases de Ana María Barrenechea en la Universidad de Buenos Aires, el estructuralismo es rescatado de la marginalidad de la práctica académica, a la vez que la prensa cultural modernizada vincula a la nueva crítica con la explosiva emergencia de una no menos nueva narrativa latinoamericana (en noviembre de 1967, *Primera Plana*, difusora sostenida de los escritores del *boom*, subtitula el artículo de cuatro páginas dedicado al estructuralismo “La invasión estructuralista llega a Buenos Aires”, poniendo en clave de espectáculo y moda la recepción argentina de la teoría europea) (22).

En el contexto de comienzo de nuestro corpus, la crítica reformula sus postulados y, en desviada apropiación de la teoría contemporánea (sobre todo francesa e inglesa, replicando un movimiento cultural fundacional del pensamiento argentino), ubica su objeto, y al sujeto lector, en la también contemporánea narrativa latinoamericana con el desafío de conectar, y sincronizar en el presente, sujetos y objetos de lectura literaria con conflictos culturales nacionales y subcontinentales. Entre fines de los 60 y principios de los 70, sintetiza Prieto, “los primeros estructuralistas nativos, se reconocieran o no en esta caracterización” (Rosa, Jitrik, Ludmer, entre otros que en esos años habrían permanecido “fieles a la descripción programática de Genet [sic], o estimulados por las aproximaciones lingüísticas de Jakobson, las formalistas de Todorov, o las semiológicas de Greimas o de Barthes”), respondieron al desafío que implicaba el “pasaje del existencialismo sartreano a la lectura del texto literario como reflexión sobre la lengua que lo actualiza” (1989: 23-25). La caracterización transicional de Prieto permite repensar oposiciones fechadas dos décadas atrás (aglutinadas en torno a la división entre compromiso político y autonomía estética) desde una perspectiva menos dicotómica, que recupera las tensiones productivas de esa crítica que centró la atención en las formas literarias sin perder la conexión con el presente y la historia.¹⁵

¹⁵ Un artículo de Piglia incluido en otra muestra de la coyuntura teórica de pasaje, la heterogénea compilación preparada por Jorge Lafforgue, *Nueva novela latinoamericana* (1969, 1974), cuyo segundo tomo, en 1972, incluye un artículo de Ford fundante de la crítica walshiana y ajeno a la consigna estructuralista, muestra el carácter transicional desde que, dice Prieto, fluctúa entre esta consigna metodológica y la fenomenología y el marxismo (1989: 23).

En contemporaneidad con lo que Prieto generaliza como el “discurso fúnebre de Foucault” (acaso confundiendo su ensayo historicista con la provocación mortuoria de Barthes), se destacaría como ruptura la producción de Ludmer, Jitrik y Rosa: en trabajos tapados durante la dictadura y continuados en los 80, la entonces desaparecida figura de autor se reencarna ahora, afirma Prieto, en la figura del crítico, cuya intencionalidad operativa se articula en el entramado de saber profesional, cultura, visión del mundo, ideología, deseos, imaginación (24).¹⁶ Junto a esa función de anclaje atribuida al productor del texto crítico, el itinerario trazado por Prieto sobre la crítica literaria que emerge entre las dos últimas dictaduras destaca la atribución de una función política, afirmada por Rosa en 1987 (en *Los fulgores del simulacro*, publicado por la Universidad del Litoral, que al año siguiente publicaría *Una literatura sin atributos*, primera sistematización ensayística de Saer) con la certeza de que es imposible generar un discurso crítico fuera del entramado social donde se ejerce (25). El abandono gradual del primer estructuralismo, señala Prieto, incorpora la crítica en “un proceso de producción semiótica que desborda el objeto originario de análisis”, proceso condicionado, como vimos en Jitrik y Libertella a mediados de los 70, por la postulación de lo latinoamericano como significante global. La modulación argentina de la superación del estructuralismo enfatizará la historia (la violencia política latinoamericana) y el sujeto (atravesado por esa violencia), con las herramientas propias de la crítica, buscando las relaciones contextuales y priorizando, sobre la figura de autor, la del crítico como productor (no sin ecos de un Benjamin recientemente apropiado).

Que la crítica literaria argentina se ha consolidado, tras la privatización cultural de la última dictadura, como espacio específico y autorreflexivo, generador de un discurso que interroga sus propias modalidades y reconoce una tradición nacional de lecturas, lo confirma la nota que sigue a la de Prieto en el mismo número de *Punto de Vista*, en la que Aníbal Jarkowski y Graciela Speranza reseñan comparativa y rigurosamente tres libros publicados en 1988 que, “cada vez con mayores reservas, se pueden atribuir a la crítica literaria”: *Una modernidad periférica* de Sarlo, *El género gauchesco* de Ludmer y *El discurso criollista* de Prieto coinciden en que disfrutan de los beneficios de la renovación contornista, “olvidan lo puntual y construyen lo diverso atravesado por la política” (1989: 26): autores definidos por su especialización literaria, amplían el objeto de análisis más allá de la literatura, apoyados en

¹⁶ Sobre Ludmer, Prieto (1989: 24) nota que en su interpretación de *Cien años de soledad* (1972) abre una variante con respecto a “la persecución de las estructuras”, a la vez que “busca sustituir el rol del observador metódico, distante, impersonal, por el del crítico que produce una escritura sobre la escritura del texto analizado”. Veremos que “un trabajo para hacer un trabajo” es lo que encuentra Jitrik a fines de los 70 en *El limonero real* de Saer.

la teoría literaria pero no circunscriptos a ella. Se trata de críticos formados en la universidad pública de las décadas del 50 y 60, que consolidan su producción académica después de la última dictadura, y en 1989 están renovando la crítica con objetos considerados raros, porque han enfrentado con resolución los efectos del estructuralismo que el mismo Prieto acaba de leer en la revista dirigida por Sarlo. La originalidad de los nuevos objetos y sujetos críticos se explica por cierta irreverencia frente a la demarcación de los límites del área y al recurso a los modelos teóricos extranjeros. El afecto de inquietud ante protocolos académicos, leído en los tres libros reseñados, marca la modalidad discursiva de la misma nota, en su gesto de sostener el rigor crítico evitando la endogamia negativa, desde el cruce del título con la letrística del rock nacional de la época (26-27).¹⁷

A fines de los 80, la crítica consolida un discurso autoconsciente donde se reformulan los límites de la literatura, que comparte con los receptores el sobrentendido de un cuerpo de la teoría literaria, repartido entre nombres conocidos desde los 70 y otros raros en el contexto académicamente sustentado y periódicamente difundido desde *Punto de Vista*. La especificidad discursiva defendida por Ludmer indica sus alcances y límites, lo que permite a Jarkowski y Speranza proponer su conclusión sobre la eficacia de los usos políticos de la literatura, que en 1989 parece debatirse no solo en los objetivos epistemológicos y presupuestos ideológicos del discurso crítico sino también, como Prieto marcaba en su crítica del estructuralismo, en la posibilidad de ampliar su receptividad social (29). Estas páginas del número 34 de *Punto de Vista* muestran constantes mayores y variaciones menores en el campo crítico argentino entre las décadas del 70 y 80. Sobre la continuada atención a la eficacia política de la literatura (algo que Piglia conectaba con el siglo XIX en 1979-80 desde la misma revista), las variaciones parecen haber consistido en una indagación más completa de la especificidad discursiva, apoyada en un estudio también exhaustivo de los contextos culturales, y en la confirmación de la instancia subjetiva del crítico, ahora más atento que en

¹⁷ La modalidad discursiva, “irrespetuosa de las fronteras de la crítica literaria”, visible en *Una modernidad periférica* (que sería continuada en los siguientes títulos de Sarlo, *La imaginación técnica* en 1992, y dos años después *Escenas de la vida posmoderna*), expresaría la “marcada insatisfacción frente a la docilidad del discurso crítico ante modelos teóricos vinculados a modas intelectuales” (Jarkowski-Speranza 1989: 26-28). El libro de Prieto es reseñado desde la confirmación (significativa en la coyuntura inmediatamente previa al ascenso menemista, que conjuga la tradición populista del peronismo con el nuevo consenso mundial) de que “la aventura intelectual consiste en visitar los viejos lugares construyendo nuevas miradas sobre lo ya visto”; la estrategia de *El discurso criollista* resuelve las dicotomías y atraviesa las fronteras que su autor detectaba en el artículo anterior, entre cultura popular y letrada tanto como entre literatura y sociedad, al “situar lo literario en una interrelación de series que confiere un carácter reversible al pasaje literatura/sociedad”. Por su parte, en la búsqueda de especificidad y categorías explicativas propias, Ludmer entablaría con las teorías de la literatura, mejor que un rechazo, “una nueva relación que elude la aplicación de modelos y el eclecticismo desideologizado”, donde “se pueden escuchar ecos de Bajtin, Derrida, Kristeva, y aún de alguna *rara avis* en el cuerpo de la teoría literaria”, pero solo como “apenas el recuerdo de un diálogo” ya que el mismo objeto (el género gauchesco) parece proveer esas categorías teóricas.

los 70 a la posibilidad de ampliar la receptividad social de su discurso (en lo que, tras más de una década de continuidad, *Punto de Vista* se consolida como formación hegemónica). La percepción actual que podemos construir de Walsh y Saer está recorrida por esta legitimación de la crítica que, luego de irrumpir en el posperonismo, se ha consolidado en la democracia de las dos décadas siguientes a la última dictadura, e interviene decisivamente en la reformulación del campo literario que abona el suelo para plantar nuevos clásicos recientes, posborgeanos, como Walsh y Saer.

El balance auto y metacrítico parece aún más consistente que las batallas estéticas ocluidas de un campo literario “convertido, de campo de batalla que fue, en una zona de incertidumbres”, según concluye Gramuglio (también desde *Punto de Vista*) su desconcierto ante la encuesta organizada por Juan Martini en la revista *Humor* en 1987, que destinaba a narradores la pregunta, organizadora de canon, acerca de “las diez novelas más importantes de la literatura argentina” (Cella comp. 1998: 117-118). El énfasis en la perspectiva histórica y la prioridad conferida a los clásicos, que antepone la adscripción crítica y profesoral de elecciones poco audaces por parte de lectores que son escritores, mostraría para Gramuglio un canon respetuoso, capturado por lo establecido, casi escolar, que ocasiona la legibilidad escasa o nula de Saer, Lamborghini, Aira y Zelarrayán, y da cuenta de “un estado de campo que genera una comunidad narrativa capturada por la convención” (1987: 133-134, 136). En su lectura de las lecturas de los otros -que leen más como críticos que como escritores, incluso en este caso Piglia, que no elige a ningún contemporáneo aunque cueste admitir que su experiencia literaria esté más próxima a Eduardo Gutiérrez que a Walsh, Rivera y Laiseca (135)- la primera crítica saeriana trasmite al campo literario su desconcierto sobre el mismo campo, que ya está comenzando a acomodarse al concierto de esa crítica que, desde esta revista y otras y desde los grupos de estudio bajo dictadura y las cátedras de la universidad democrática, ha venido preparando el campo para dar lugar a Saer como narrador fuerte en ese panorama, junto a otros como Puig, Di Benedetto, Tizón y, con menor recurrencia, Walsh.

La percepción de insatisfacción, frente a la docilidad y el conformismo del discurso crítico integrado al campo literario hacia fines de los 80, alienta la emergencia de nuevas producciones en instituciones académicas de distintos centros urbanos del país, que confrontan los protocolos de esa crítica previa con el afán de desestabilizar el canon ya no solo literario sino también crítico, indagando cruces discursivos con el ensayo y el espacio autobiográfico, expandiendo el movimiento de salida desde la especialidad académica hacia los discursos sociales. Al promediar la década del 90, desde las universidades nacionales de Rosario, Córdoba, La Plata, Mar del Plata, Bahía Blanca, Cuyo, entre otras, se generan

diversos trabajos críticos que van a consolidar el lugar de Saer aunque a la vez comenzarán a interrogar ese concierto crítico recientemente establecido, explicitando y autoindagando el movimiento necesario de crítica de la crítica, sobre todo para cuestionar las operaciones de la crítica canonizadas desde la cátedra de Sarlo en la UBA y las páginas de *Punto de Vista* (ahora con dos décadas de continuidad entre nuevas crisis políticas). Algunas intervenciones difundidas hacia fines de los 90 (cuando la literatura revisa particularmente los modos de narrar la violencia política de los 70) dan cuenta de las variaciones que la crítica literaria argentina realiza sobre su propia tradición, reformulando la perspectiva teórica sobre las relaciones entre literatura y política.

En *Razones de la crítica* (publicado en 1999 en la colección ensayística “Puñaladas”, dirigida por Horacio González en editorial Colihue), Alberto Giordano revisa las herramientas teóricas acostumbradas para pensar las vinculaciones entre literatura, ética y política en el discurso crítico argentino, y comienza el libro proponiendo, con formulación plural que integra al lector en el discurso crítico, una imaginación sobre esa instancia subjetiva devenida protagónica en la producción literaria, y referida al escritor que, entre *Contorno y Respiración artificial*, era actualizado como canon alternativo al borgismo paulatinamente consagrado: “Imaginemos un crítico de Arlt” (9). Ampliando el problema encarado por los contornistas, a partir de conexiones teóricas con la lectura barthesiana de Kafka, que considera la literatura un acto intransitivo, y con la definición de literatura que Deleuze pone en relación con los discursos contemporáneos en tanto deviene extraña a ellos, Giordano condensa los énfasis críticos de las tres décadas pasadas, los que estaban siendo reformulados a fines de los 90 en torno a las obras de Walsh y Saer, por Giordano, entre otros, con respecto al segundo. Los estereotipos críticos que veremos mencionar a Piglia por los mismos años (1997) aparecen formulados por Giordano, no sin resonancias borgeanas, como *supersticiones* que afectan a ese crítico imaginado, cuyos atributos desglosan el eje exterior que había irrumpido en la literatura hacia mediados de los 50: la *superstición política* consiste en creer que la literatura es útil porque cumple una función desmitificadora, la *sociológica* cree que la literatura es homogénea a los discursos sociales, y la *histórica*, que el sentido de la literatura es contemporáneo del sentido de esos discursos (14). Hacia el 2000, la crítica literaria argentina ha consolidado un discurso autorreferido, tensionado productivamente por las relaciones a menudo experimentales entre esa especificidad y la crítica cultural y los discursos sociales, en un proceso cuya emergencia data de mediados de los 50. Desde instituciones públicas externas a la centralidad porteña, y desde los márgenes productivos de esas instituciones académicas, el discurso de la crítica literaria argentina se ha afianzado, particularmente

después de la reorganización democrática de los 80, en una necesaria práctica metacrítica no exenta de polémica, rara y necesaria en un momento cultural de pensamiento único, y al detectar limitaciones valorativas en los antecedentes propicia debates internos sobre perspectivas y metodologías.

En la sección titulada “Políticas de la literatura” -variante del sintagma usado por Rosa como título de su libro del mismo año, donde *crítica* reemplaza a *literatura*, en la común órbita semántica del postestructuralismo francés- Giordano reúne las lecturas referidas a objetos que postularían una alternativa previa, plausible de vigencia, a la discursividad consolidada después de la dictadura y entonces dominante: la funcionalidad en la crítica contemporánea de revistas como *Literal* y *Sitio* -que, como luego *Punto de Vista*, propiciaron el ensayo y la polémica, e indagaron las contradicciones de la vanguardia- pasaba desapercibida bajo la dominancia de la revista dirigida por Sarlo. El foco metacrítico apunta directamente a Sarlo en cuatro de los trece trabajos que integran *Las operaciones de la crítica*, compilado por Giordano y María Celia Vázquez a partir de un encuentro académico sobre la crítica literaria argentina de las últimas dos décadas realizado en la Universidad Nacional del Sur en 1997. La tajante evaluación de Vázquez (“Sarlo piensa, discute y ordena los problemas de la literatura y de su historia siempre en términos estéticos”), y el contrapunto con Horacio González (crítico cultural formado en la sociología) donde Judith Podlubne ve inaugurarse un debate en torno a los paradigmas de discusión ofrecidos por los medios y el pensamiento académico (57, 67), pueden sintetizar los ejes de esta crítica de la crítica aplicada a Sarlo, que Giordano retoma en su libro de 1999.

La mencionada hibridación del discurso crítico con el género ensayístico constituye la proclama final de *Razones de la crítica* con la sección “Modos del ensayo”, cuyo último texto (y en especial su “Postdata”) define el discurso crítico en un explícito elogio del ensayo como forma, destacando sus valores en el discurso de la crítica literaria argentina de las últimas décadas (1999: 152). Ese recurso al ensayo es celebrado por Giordano como lugar de aquello que sería la crítica, acaso en primer lugar: *crítica de la crítica*, expresión cuyo alcance ético dice tomar de un ensayo de Horacio González publicado en 1993 en *El Ojo Mocho* (revista que, desde el título, entabla una perspectiva correctiva de la de *Punto de Vista*). El objeto del ensayo circunscribía la relación problemática que vimos despuntar con términos tentativos en Jitrik a mediados de los 70, la que Rosa y Cella designan de modo encontrado a fines de los 90, encarada por González como necesaria vinculación entre el pensamiento de la crítica y el lenguaje de los medios.

Esta orientación discursiva, institucional y política de la crítica literaria dispone, para Giordano, el lugar productivo del ensayo en la investigación literaria, postulada metodológicamente como *experiencia* desde lecturas teóricas, particularmente de Maurice Blanchot. La búsqueda de una intervención institucional y una relación con la esfera de debate crítico de actualidad, a partir del intento de “comunicar el sentido y el valor de esa experiencia literaria (que es, precisamente, una experiencia de suspensión del valor y el sentido)”, fue parte de la búsqueda de sí misma que desde mediados de los 80 realizó “la crítica literaria argentina que se practica en el interior de las instituciones académicas (o en sus márgenes internos)” (142-146, 150, 154). Ante la evidencia de un decaimiento de la forma ensayo en la cultura nacional -cuya etapa positiva habría culminado en los 60, cabe agregar en cuanto incide en el contexto de Walsh y Saer- la apelación al ensayo como valor señalaba “posibles vías de experimentación que le permitirían no cerrarse sobre sí misma, no clausurarse en la reproducción de las morales académicas y de sus metodologías de investigación y escritura” (143). La reflexión sobre la forma de la escritura crítica insiste en lo que hemos visto considerado de distintas maneras por Rosa y por Cella con términos comunes; lo que era parte central del programa crítico de *Punto de Vista* (el intento de abandono de la endogamia) se recorta como núcleo significativo de un cuestionamiento metacrítico que apunta, como veremos a continuación, al reparto consensuado entre literatura, ética y política.

En la conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en noviembre de 1984, publicada en el primer número de la revista *Espacios*, considerada por Giordano lección inaugural en la reactivación universitaria, en referencia sesgada al procesamiento de modelos europeos como Barthes y Foucault, Sarlo explicitaba en otros términos (menos psicoanalíticos que sociológicos) el problema de la endogamia: la especialización y la tecnificación de los saberes sobre la literatura, desde la modernización que sufrieron en la década del 60 las ciencias sociales y las humanidades, serían determinantes en lo que confirma como una crisis de la forma ensayo (Giordano 1999: 144). Como programa crítico que desarrollará profusamente durante las dos décadas siguientes (visible en los libros y artículos sobre problemas culturales de la modernidad, donde focaliza Podlubne en 1998), contra “el cerco de las jergas especializadas”, Sarlo imaginaria, según Giordano, un lector interesado por la articulación de lo específico literario en contextos ideológicos y políticos, y desde el espacio universitario que podría promover esa articulación, invita a seguir la dirección del ensayo. La formulación de preguntas en términos de eficacia redundaría en la obturación del eje político por la atención a valores técnicos, instrumentales: “Sarlo no reflexiona sobre el ensayo desde un punto de vista ético o político, sino desde un punto de

vista *retórico*", ajustando la estrategia a las expectativas de una determinada audiencia (145-146). Esta crítica de la que entonces era la crítica que dominaba los modos de leer literatura argentina, focalizada en el sesgo autonomista (retoricista, textualista, lo que Vázquez ve como ordenamiento atenido exclusivamente a términos estéticos) que homogeneíza una perspectiva construida como crítica cultural o sociológica de la literatura, conforma el marco donde veremos emerger la relación entre literatura y política como problema demorado en la recepción de Saer.

En síntesis, la dinámica literaria durante las últimas cuatro décadas del XX se presenta afectada por la dimensión política en las intervenciones sobre la historia (crítica) de la literatura argentina que se diversifican hacia el cambio de milenio (Giordano-Vázquez 1998, Rosa 1999, Giordano 1999, Cella 1999, Gamarro 2006, Link 2006, M. Prieto 2006). El espacio de tensiones entre interior y exterior asume modalidades específicas en el discurso crítico: se recupera la forma y la moral del ensayo indagando su hibridez productiva con protocolos académicos de escritura, que involucra la apertura de relaciones con otras áreas como el psicoanálisis, la sociología, el análisis del discurso, los estudios culturales; la tradición se redefine como cambiante a partir del presente, incluyendo la historia política marcada por la violencia. En el período 1955-1976, lo local está atravesado por el problema de legitimidad en la representación política abierto por la proscripción del peronismo y la inestabilidad entre dictadura y democracia, junto con la indagación de la cultura popular desde premisas "desmitificadoras" del pasado (cf. Viñas 1995, Zubieta 2004). Luego de la canonización de Borges durante esas décadas, diversos escritores-críticos expanden las reformulaciones de la tradición del escritor argentino a partir de las prescripciones borgeanas de 1951, atendiendo a categorías como *referencialidad*, *ficción*, *novela*, *autor*, en función de profundizar las relaciones con el campo cultural y político en crisis. A partir de los contornistas, la lectura crítica no es solo de la literatura en su estatuto autónomo, sino también de la cultura nacional en relación con el mundo, de las voces populares integradas a la letra y de los textos políticos que traman el pensamiento argentino. Mientras estabiliza el atributo literario al recortarse como esfera específica del saber, la crítica se autodefine frente a la autonomía relativa, afianzando la especificidad metodológica y la apropiación teórica, a la vez que amplía el horizonte de recepción y los objetos de lectura.

Las lecturas comunes de la tradición -según observa Piglia (1997: 22-23) al indagar y estabilizar los usos de Borges, en entrevista de Sergio Pastormerlo- consolidan estereotipos críticos que cristalizan juicios de valor en ciertos clisés, registros estilísticos estabilizados como valor en la universidad, en la crítica periodística, en las opiniones de escritores. Entre la

potencia desestabilizadora de los textos y su fijación crítica, la literatura (ficción y crítica) replantea su diálogo con la política, y ofrece la posibilidad de leer los propios modos de leer y abrir discusiones sobre los paradigmas de sentido de lo real. Si lo específico de la irrupción de la crítica entre 1955 y 1976, cuando se demarcan ejes intensamente desarrollados en el último cuarto del siglo, es (como vimos en Cella) la relación irremisible y tensa entre literatura y política (“hasta hacerla, en algunos casos, una opción excluyente”, sintagma que resume la fijación estereotípica en Walsh), el presente de comienzos del XXI provee una distancia oportuna que a la vez exige evitar la recaída en las opciones que resultaron excluyentes en el pasado mediato y extender los problemas más allá de los establecidos en el inmediato. Son esas mismas opciones, y las tensiones y resoluciones que podemos leer en los proyectos de Walsh y Saer, las que abren el problema al pensamiento actual.

Los compromisos personales de escritores en pujas políticas o sociales (así sea por la negativa en Saer, o como opción excluyente adjudicada a Walsh) y la representación en sus textos de estructuras sociales o movimientos políticos, han fijado la bisagra que, con distintas eclosiones de las supersticiones política, sociológica e histórica señaladas por Giordano, repartió a estos dos autores en campos de trabajo distintos que exigían protocolos críticos opuestos en cuanto a la autonomía. En mera oposición quedaría establecido el estado actual si nos atuviéramos al reparto entre literatura y política que atravesó las políticas de la crítica que hoy nos permiten leer como leemos; si acaso no pensamos mejor que antes, podemos y debemos pensar a partir de lo que otros pensaron antes. Ampliando la consideración de esa relación a una percepción elaborada con herramientas actualmente disponibles, en función de comprender en su complejidad ese reparto e interrogarlo más allá del paradigma autonomista y representacional, podemos indagar los modos en que la literatura hace política, destacando aristas del “lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir”, como propone Rancière (2011: 15). La política precisa la existencia de una forma específica de comunidad, y al poner en cuestión la esfera de experiencia donde se postula la capacidad de ciertos sujetos de designar qué objetos son comunes, “toda la actividad política es un conflicto para decidir qué es palabra o grito, para volver a trazar las fronteras sensibles con las que se certifica la capacidad política” (16). A su vez, la literatura emergería de una relación nueva entre lo propio y lo impropio, al configurar “un sistema de relaciones entre prácticas, de formas de visibilidad de esas prácticas, y de modos de inteligibilidad”. A partir de estas reformulaciones, Rancière piensa la *política de la literatura* como tal, en tanto “intervención en el recorte de los objetos que forman un mundo común, de los sujetos que lo pueblan, y de los poderes que estos tienen de

verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él” (20-21). La literatura no es ajena a la política, ni es otra esfera que deba pensar cómo se relaciona con ella en tanto un interior que pacta con un exterior.

El estado actual de los proyectos de Saer y Walsh demanda esta ampliación del problema con el que la crítica argentina ha conformado su campo específico en la segunda mitad del XX, un campo donde ambos autores han tenido función protagónica diversa. A la acción política de los escritores y los modos de representación, que han hegemonizado los planteos de estas relaciones, podemos agregar una consideración de la literatura eximida de parámetros de autonomía, ficción y género, como espacio de lecturas y escrituras entre la subjetividad y la política, que conforman regímenes singulares de significación de las palabras al entramar voces ajenas, en relación inconforme con los regímenes de visibilidad y decibilidad de la sociedad contemporánea. Más allá de las tensiones fechadas de Walsh en torno a la acción política y del arte de narrar saeriano afianzado en su propia manera, ambos proyectos dejan leer una fuerza específica de la literatura contra lo que Rancière llama *literariedad democrática* (como parte de su crítica al estructuralismo, por reducir la escritura a la materialidad significante del lenguaje). El paradigma modernista divide las artes entre función poética y comunicacional, en un reparto clásico que modula la diferencia protocolar en las recepciones de Saer y Walsh: si la esfera literaria se define por la poética, el primero confirma su pertenencia a la vez que el segundo plantea el obstáculo de haber priorizado la función referencial (informativa, documental, testimonial). Más allá de la diferencia probada, disponemos la serie en función de una común acción del lenguaje significativa en ambos proyectos, que permite leer las políticas de la literatura que al consenso y las lenguas homogéneas oponen, en términos de Rancière, otra relación de las palabras con las cosas, otra comunidad de sentido y de lo sensible que implica otro mundo común (23, 29-31).

A continuación interrogamos la crítica académica que ha funcionado en la consagración de ambos proyectos. Veremos algunas propuestas críticas en torno a la ampliación del estatuto literario, la referencialidad, la práctica narrativa y la forma novela; buscaremos los énfasis en sus relaciones con la historia y la política, en un período en que la literatura argentina incorpora la crítica para reformular su estatuto institucional y dialogar críticamente con la irrupción de la violencia. Revisando los modos de encarar, en el marco de la crítica académica argentina entre fines de los 60 y la actualidad, esa problemática división modernista entre literatura y política, el siguiente recorrido metacrítico construye la perspectiva que practicamos en los capítulos 3 y 4.

A. Tensiones irresueltas detrás del libro clásico

Cómo se lee parece cuestión previa, indispensable al menos desde fines de los 90, para abordar la literatura de Walsh (para abordar a Walsh como literatura). Además de abarcar el problema del sujeto de escritura, según las estrategias discursivas con que imagina y activa ciertos modos de lectura en diversos estados del proyecto (lo que indagamos en el capítulo 3), la pregunta por cómo se lee nos ubica frente a la recepción de la obra y la imagen del escritor, y abre la indagación sobre su lugar en la tradición literaria argentina. La lectura metacrítica de la recepción es el primer paso para repensar los énfasis con que se ha hecho funcionar a Walsh en el campo cultural de las últimas tres décadas. Esas relecturas, dialógicas con respecto a una escritura sustentada en la lectura, intervienen no como respuestas sino como nudos que reformulan la pregunta por la ubicación en una tradición de lecturas.

La última dictadura marca un hiato entre las aisladas aunque consistentes lecturas de fines de los 60 y principios de los 70 (Rama 1984, Ford 1972) y las reediciones (centralmente de *Operación masacre*), compilaciones (Walsh 1981, 1987, 1992) y estudios literarios específicos que se amplían durante la década del 90 (Amar Sánchez 1992, Lafforgue 2000, AAVV 1998 y 1999). La recepción especializada, que considera la autonomía relativa de la obra y el oficio de escritor, se demora en tensiones con la canonización política que no elude la marca de *Operación masacre* y el género testimonial. Esa primera instancia, que oponía el nuevo género testimonial y el cruce de periodismo y literatura contra la lógica específicamente literaria del policial y el concepto clásico de ficción, persiste más allá de la dictadura con variaciones dadas por perspectivas teóricas que, sosteniendo el paradigma genérico, atienden a la construcción dialógica de “voces otras” y el cruce entre lo individual y lo social (Crespo 1998, Imperatore 1999, Alabarces 2000). La muerte propicia la hegemonía de la lectura testimonialista y de la imagen de Walsh como “escritor político”, auspiciada desde la lógica editorial por la inclusión del último texto (*Carta a la Junta*) dentro del clásico de dos décadas atrás (*Operación*). Ciertos aportes recientes consideran la obra como producción global y examinan rasgos procedimentales donde se formula lo político, destacando la unicidad dada por el *estilo* que recupera la oralidad (Ferro 1999, Piglia 2000); la posibilidad de organizarla por ciclos permite serializar cuentos dispersos, leerlos como novelas fragmentadas, y separar a Walsh de la lógica del canon (Link 2003); se reconoce lo irresoluble de la tensión entre literatura y política según la planteó el autor en su proyecto

(Jozami 2006). Veremos algunas formulaciones necesarias para enriquecer el análisis de las figuras de subjetividad escritas y habladas en este proyecto personal abierto al espacio común.

Borges: géneros y política

Lecturas pioneras

El diálogo con la tradición del escritor argentino y con un subgénero masivo importado de la cultura anglosajona (el policial, sobre el cual intervenía hegemónicamente Borges desde los 40) es el aspecto privilegiado en los primeros estudios críticos dedicados a Walsh, que coinciden en reseñar sus inicios en la industria editorial como etapa de formación superada con *Operación masacre*. Investigadores como Ángel Rama, Aníbal Ford y Eduardo Romano, que focalizan en los inicios de Walsh en la industria editorial de los 50 y detectan rasgos de estilo que serían variaciones de Borges, conforman a su vez el inicio de la acción lectora que surge en torno a la que moviliza la escritura walshiana. Sus intervenciones inauguran la asignación retrospectiva de sentido que pasará a formar parte del proyecto, y nombran ya algunos tópicos futuros de la crítica.

En su temprana canonización de Walsh como exponente de “la narrativa en el conflicto de las culturas” (“dominada y dominante”), y ampliando la línea ideológica del artículo de 1966 publicado en *Marcha* de Montevideo (“Walsh en el tiempo del desprecio”), en 1976 Rama ubica *Variaciones en rojo* “dentro de la órbita lingüística borgiana” aunque señala dos diferencias: la primera, referida a la vinculación entre recepción y firma de autor, consiste en que los cuentos de Walsh “no se ofrecen al público culto sino al indiferenciado que lee policiales sin reparar en quién las firma”; la segunda, sobre la relación con el modelo (Borges y el policial), destaca que el primer libro de Walsh se distingue de *Ficciones*, que distorsiona el esquema policial al apoyar ahí “una indagatoria filosófica” (prejuicio que por su parte Saer supera con creces), porque cumple respetuosamente con las leyes del género (1984: 226). La transformación que lee Rama es la de *Operación masacre*, que abre “una reorientación que apela al instrumento periodístico”, donde al asunto policial se suma “un trasfondo político-social oscuro” (226, 228); más real (y nacional y popular) que el mítico servidor incorruptible de la justicia de la tradición norteamericana del género, Walsh sería “un periodista solitario [que] intenta vencer la conjura represiva” desarrollando “campañas personales de denuncia en torno a temas fundamentales de la vida argentina que implican (...) enfrentamiento a la justicia venal y al poder militar, lucha contra el silencio o la falsificación

informativa de los diarios oficialistas” (226-227). Los casos de Jiménez, el comisario que en *Variaciones*, según la presentación del autor, cuenta con la “activa –y a veces molesta– colaboración” del corrector editorial Daniel Hernández (Walsh 1985: 6), quedarían en la órbita mítica del justiciero tradicional importado, por el efecto retrospectivo de la figura de autor emanada de *Operación*. El cambio afecta particularmente el horizonte de recepción, ampliado a sectores económicamente marginados del ámbito letrado: los tres libros que reelaboran los artículos de las principales campañas (*Operación*, *Caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*) “efectivamente están contruidos sobre el modelo del género, salvo que se trata de novelas policiales para pobres” (228).¹⁸ A mediados de los 70, esta primera sistematización de un canon walshiano en base al cruce entre policial, periodismo y política (orientada por la economía, definitoria de las condiciones de producción y recepción), ubica *Variaciones en rojo* en un obediente momento previo al hallazgo de un desvío previsible, necesario, el realizado con respecto a Borges, que será a la vez un desvío de los géneros y del desvío ya realizado por Borges sobre los géneros.

En 1969, Ford parte del contrapunto con Borges, amplía la mirada a su “reubicación en la literatura” (gesto que seguirá retornando en la crítica hasta el fin de siglo) con los cuentos y guiones teatrales de mediados de los 60, jerarquizando lo que será el canon narrativo “ficcional” con “Esa mujer”, el ciclo de irlandeses, “Cartas” y “Fotos”, aunque sostiene la preeminencia del periodismo de denuncia. Desde el primer subtítulo, “Livraga vs Borges”, propone la relación con la tradición como contienda, destacando la lejanía entre ese fusilado sobreviviente que pertenece a “la Argentina real, objetiva, demostrable”, y “la Argentina atemporal de Borges”, su “reaccionaria mitologización de Buenos Aires” y sus “británicos juegos de la inteligencia”. La crítica a Borges como el “constructor de una sabiduría eterna que es también la sabiduría del statu quo” (1972: 272) resonará, con términos que localizan ese estado actual en la cultura oficial de la última dictadura, en la lectura que por los mismos años hace Saer del saber de Borges (cf. capítulo 3). Hasta *Variaciones*, que

¹⁸ Esta genuina reinención de un público tiene resonancias del modo en que, por los mismos años y no sin deuda con Borges, Rama sistematiza la gauchesca como género literario. Su texto clásico de 1977, “El sistema literario de la poesía gauchesca”, incluido como último capítulo de *Los gauchipolíticos rioplatenses*, detecta que “la opción del público era condicionante de los demás elementos del mensaje poético (personajes, situaciones, lengua, formas literarias, emisor aparente, etc.)”, y se trataba de “un público distinto de los autores”, que “[p]rocedía de un estrato social que no era el de los escritores” y que “no existía previamente como tal”: “La literatura gauchesca comenzó por generar un público para la poesía”, y Rama considera “posible derivar la originalidad de los textos producidos de la originalidad de la empresa constitutiva del público”, que a su vez revela, desde Hidalgo y emblemáticamente en Hernández, “una operación más audaz, que es constitutiva del escritor: será un hombre que produce objetos culturales para el consumo de un grupo diferente” (1982: 164-167). No son resonancias menores las que aparecen entre los clásicos rioplatenses del XIX y Walsh; un crítico reticente a la gauchesca como Viñas encuentra otro linaje decimonónico para Walsh, con el Hernández de *Vida del Chacho* en la serie de periodistas denunciadores, como veremos.

“nos muestra tres productos ortodoxos de la novela policial listos para ser consumidos por los lectores en el tiempo libre” (280), Walsh se inscribiría en la corriente cultural donde subyace una “concepción retórica de la literatura y del ser humano” deudora de la concepción especializada del género difundida por Borges (276) (esta marca borgeana, con las prevenciones que suscita, resuena en la crítica principal que Giordano y Vázquez realizan sobre la concepción de la literatura de Sarlo). La distancia se produce, claro, con *Operación masacre*, “su obra fundamental”, cuyo efecto apoya la afirmación, largamente sustentada en la crítica posterior, de que “las zonas más valiosas de su obra” pertenecen menos a la literatura, que marcha con el pasado y es “la crónica de la frustración (...) de la clase media”, que al periodismo, que marcha con el presente y articula mediante las denuncias “una capacidad de respuesta y de agresión llevadas a fondo” (319-320). El efecto de *Operación* sobre el proyecto escinde periodismo y literatura ya a fines de los 60, aunque la “escritura no alienada” de Walsh, su “búsqueda inevitablemente unida al proceso de liberación”, confirma su obra como “total”, donde los “campos separados”, sin embargo y difusamente, “no están netamente divididos” (320). La pretendida totalización fija la definición en la figura del intelectual comprometido. La valoración de Ford, con la marca ideológica de la época, anticipa recuperaciones canonizantes posteriores en espacios institucionales marginales a la academia, desde el periodismo, el gremialismo, el revisionismo histórico.¹⁹

En la misma línea crítica, concentrada en el trabajo sobre los géneros que Walsh realiza en revistas populares desde principios de la década del 50, en 1993 Romano (2000) emprende un estudio más abarcativo de los modelos, los géneros y los medios en la iniciación del escritor. Toma en consideración “Las tres noches de Isaías Bloom”, cuento que en 1950 recibió una mención en el concurso de Emecé y *Vea y Lea*, cuyos jurados eran Borges, Bioy -atentos a la importancia narrativa asignada a los sueños de Isaías, un componente que ellos “venían incorporando al policial argentino desde hacía una década”- y Leónidas Barletta, acaso más atento a cierto costumbrismo urbano trabajado en el lenguaje por Walsh. Otro

¹⁹ El elogio de Walsh como “intelectual comprometido” o (en sede literaria) “escritor político” monopoliza su figura de autor y da por sentada una concepción clásica de la representación, que en 2006 orienta la biografía intelectual de Walsh en la que Eduardo Jozami se propone superar la escisión receptiva entre “palabra y acción”. En 1988, y en relación con el demorado debate sobre los crímenes y responsables de la dictadura - “¿cuál fue el papel de los que tienen el poder económico, (...), de los partidos políticos, (...) de la Iglesia, cuál el de la *intelligentsia*, cuál el de los jefes de la burocracia sindical?”, Osvaldo Bayer condensa esta perdurable línea de recuperación de Walsh (exaltadamente épica al modo de Viñas) como “historiador del presente”, “intelectual sin medallas”, “escritor de los rezagados, los más humildes”, aquel que empleó la vida “luchando por la única teología trascendental: la solidaridad”, construido como mártir propiciatorio de la sociedad civil, cuyo verdugo señala, contundente, Bayer: “A Rodolfo Walsh lo mató la burguesía argentina” (1994: 333-335). “Un historiador de su propio tiempo” titula Eduardo Galeano su breve encomio de Walsh como “el mejor narrador argentino de su generación”, que era “esencialmente un periodista” (en Lafforgue ed. 2000: 9).

cuento iniciático, “Los nutrieros” (aparecido al año siguiente en la muy popular revista *Leoplán*), queda ubicado en la matriz definida del regionalismo reformista que arranca en Roberto Payró. Los modelos se complejizan en cuentos como “Los ojos del traidor” y “El viaje circular”, aparecidos en 1952 en *Vea y Lea* (cuyos lectores “parecen pertenecer a una franja de mayor jerarquía sociocultural” que los de *Leoplán*), donde serían evidentes las “deudas con el trazo borgeano”, en la selección adverbial y el uso etimológico de adjetivos, las construcciones simétricas y anafóricas, las acumulaciones y el uso de la metáfora, además de la marca de “La muerte y la brújula” visible en “la vocación de trabajar los textos en la frontera entre ficción y verosimilitud” (80-81).

De otro modo que las lecturas que, dos décadas atrás, remarcaban la separación del “autor de *Operación masacre*” con respecto a un Borges filosófico, atemporal y mitologizante, Romano recupera las marcas del estilo borgeano en los primeros cuentos de Walsh, y reevalúa su condición de escritor contra el prejuicio ante los géneros y medios utilizados en la iniciación (ese prejuicio con el que bromea Daniel Hernández cuando explica a Laurenzi su especialidad profesional en el policial: “Para el género fantástico hace falta talento”). La relaboración de la oralidad, el manejo de la elipsis y la recurrencia de la hipálage (por mencionar rasgos que se suman a los que detecta Romano) serán marcas visibles en la concisión y eficacia retórica que Walsh practica en cuentos de mediados de los 60, en notas periodísticas y en sus cartas finales. Las imperecederas “discrepancias sobre la tensión existente entre literatura y política”, como señala el copete de la reseña de la presentación de los *Cuentos completos* de Walsh en la Feria del Libro de Buenos Aires en mayo de 2013, parecen actualizarse cada vez que se suscita el nombre de Walsh en el campo cultural. El valor específicamente literario, el “talento” y la “maestría” en el estilo visibles hasta en sus “documentos políticos”, ha quedado establecido y fuera de discusión, aunque, como veremos, el recorte sigue pesando sobre el proyecto, y los dos cuentos fantásticos revaluados por Romano en 1993 son excluidos, dos décadas después, de los *Cuentos completos* editados por Piglia, quien los considera “irónicas pruebas de su inicial fervor borgeano” (Walsh 2013: 525).

A diferencia de Rama, que lo ve como cumplimiento respetuoso de la normativa del policial, y de Ford, que decreta que “no supera en ningún aspecto los estereotipos del género” (1972: 280), Romano entiende que, en relación con textos de comienzos de los 50, *Variaciones en rojo* muestra que “el momento de las vacilaciones ha pasado”. Citando de “La aventura de las pruebas de imprenta” (primer cuento del primer libro de Walsh) “el difícil arte de ponerse en el lugar de los demás” que Jiménez, el detective, conoce a la perfección,

Romano ve en esa “capacidad particular para metamorfosearse respecto de los otros actores implicados”, que se suma a la “capacidad interpretativa de la textura específica de los signos”, un anticipo de los “puntos por los que Walsh, en el futuro, escapará a los condicionamientos y ataduras de un género tan estricto” (83). La construcción de una lectura entre líneas, no literal, abierta a todas las voces implicadas, se define en contacto con un rasgo propiamente local, la violencia sobre los cuerpos; la certera puntería de Jiménez en la resolución de “Asesinato a distancia” acaba “tal vez, simbólicamente, con la adscripción del autor al policial británico exento de referencias a la violencia física concreta” (84). Romano observa cómo posteriormente la escritura walshiana se aleja de Borges, aunque sin perder su marca: por “la habilidad para situarse entre dos discursos” (periodismo y ficción), *Operación* incorporaría el reconocimiento al maestro en la formulación de conjeturas, aunque si “la conjetura borgeana actúa sobre datos remotos”, en Walsh “sirve para descubrir algo que la palabra oficial (...) necesita silenciar, ocultar, mantener fuera del circuito público” (93). Como habían observado Rama (en el “trasfondo político-social oscuro” y la “conjura represiva”) y Ford (en el “Livraga vs Borges”), y según queda establecido para la recepción con permanencia hasta hoy, el posicionamiento político abierto en *Operación* sería el punto de fuga con respecto a Borges. A comienzos de los 90, Romano amplía las filiaciones con la tradición literaria nacional y detecta la reactivación de la dicotomía sarmientina que propicia *Operación* a comienzos de los 70; leído masivamente dentro de la estructura de sentimientos de la izquierda peronista, promueve la reformulación de las categorías del *Facundo*, a partir de la inversión del poder de la letra: “nuestro drama central no era el de los ‘doctores’ frustrados por la barbarie, sino el provocado por quienes se apoderaron de la letra como instrumento de poder para someter y explotar al resto” (94). En el próximo capítulo exploramos algunos matices de estas dicotomías heredadas.

La conexión con la historia política y cultural argentina será un rasgo sostenido en algunas lecturas recientes de Walsh, que profundizan la relación con Borges indagando el reparto ideológico binario. En 2011, en la tercera parte de su libro sobre “Cultura y política en la Argentina”, titulada “De Borges a Walsh”, José Fernández Vega actualiza la concreción que marcaba las primeras lecturas walshianas, aunque no lo hace reiterando el énfasis en el género policial y su desvío en la investigación periodística sino indagando, desde una perspectiva cultural, los movimientos en la posición de Walsh ante la tradición en las cambiantes coyunturas políticas. Antes del capítulo final, dedicado sí a “Borges y la narrativa policial”, Fernández Vega sintetiza su análisis de Walsh en la reelaboración de dos de los trabajos que, atento a las relaciones de la filosofía y el arte con la política en la Argentina del

siglo XX, había dedicado a Walsh durante los 90 (uno publicado en el primer número de *Tramas*, donde releía la relación con el “borgismo” y su intento de novela, y otro aparecido en *Razón y revolución* en 1997, que comparaba los distintos usos que, siguiendo su evolución política, Walsh hacía de “La cólera de un particular”). Menos de una década después de *Operación*, Walsh habría logrado pasar del sistema de legitimación periodístico al literario, culminando con éxito la superación de la imagen de periodista y alcanzando un lugar original como escritor, del cual comenzaría a desplazarse en el contexto político nacional en rápida transformación de los 60, mientras el campo literario asiste a un florecimiento editorial y artístico, y consigue reorientar “el respaldo simbólico que había encarnado el ‘sistema borgiano’ al comienzo de su carrera”. Se trataría de una operación que tiene éxito al “superar la relación de dependencia respecto del borgismo y de su influencia institucional”, denostado por varios miembros de su promoción literaria como un *oficialismo* literario (zona problemática que exploramos en el capítulo 3). A diferencia de la crítica pionera que veía en *Operación* una oposición radical con Borges, a diferencia de la crítica posterior que señala la persistencia de su marca estilística, y a diferencia de los abordajes que escinden a Walsh entre oficio literario y militancia política, Fernández Vega destaca el giro de fines de los 60, “el abandono por largo tiempo de la escritura de ficción”, como una zona donde puede leerse de otro modo un diálogo con Borges. El “giro hacia la actividad política” entre 1967 y 1976, luego de haber intentado convertirse en escritor profesional, implicó también una revisión de la figura de Borges donde “late el deseo de un ajuste de cuentas” (2011: 139-140, 147, 149).

Ademanos críticos persistentes

El ajuste de cuentas con Borges, tópico de la crítica pionera, fue practicado desde los 70 por escritores-críticos tan distintos como Viñas y Saer; ambos reconocen el valor exclusivamente literario de la obra borgeana, pero la valoración difiere en cuanto a su relación con la política. En una entrevista de 1997 (realizada por Ana Inés Larre Borges), ante la pregunta sobre si considera que una ética debe acompañar la estética de un escritor, Saer apela al ejemplo de Borges para distinguir entre lo principal (la literatura) y lo secundario (la política), entre la risa que le pueden causar sus opiniones éticas y políticas y “lo que me importa”, lo principal: “que sea un gran escritor”. La confusión que Saer propone aclarar reafirmando la autonomía estética es la que destaca Viñas en una entrevista de 1973 (Campra 1987: 190-192), cuando achaca al periodismo de los “diarios burgueses” haber considerado a Borges “como una especie de especialista en política”, cuando “efectivamente no tiene su eje de especialidad en esa zona”: “Borges, no político, tenía que responder sobre política y en las respuestas políticas

Borges decía estupideces”. Para Viñas en el 73, Borges representa “la emergencia máxima de la cultura burguesa en el Río de la Plata”, la que “ahora se está derrumbando”, como un “andarivel ya coagulado”, una línea canónica, agotada para la novedad (políticamente estética) que exigía la hora. A diferencia de Saer, para quien lo principal es el valor específicamente literario, en un reparto tajante sustentado en preferencias personales de lector, que veremos en el próximo capítulo, Viñas -no menos autosustentado en el espacio subjetivo de lecturas- revaloriza a Walsh como parte de la politización en curso a comienzos de los 70, destaca su común pertenencia a la generación “parricida” y “prometeica” que eclosiona con la revolución cubana (“Generación del Che”), y coincide con las premisas que Walsh expresaba en la entrevista de Piglia tres años antes: contra el productor solitario que exalta el individualismo, “el modelo gramsciano del intelectual colectivo”.

Integrando una operación crítica de amplio propósito y alcance, propuesta como una historia política de la literatura argentina que será central durante el período, la lectura de Walsh que realiza Viñas actualiza el eje de los análisis pioneros de la década del 70, y le confiere vigencia en las condiciones de sonoridad bajo la cultura neoliberal de la década del 90. En 1995, Viñas retoma escrituras previas y publica dos tomos de *Literatura argentina y política*, borrando *realidad* del título que se repetía en los dos libros anteriores (1964 y 1971) que para entonces conformaban un clásico (doble) de la crítica. El modo en que Viñas lee la literatura y la cultura argentina oscila entre la voluntad y la violencia, categorías que dirimen la definición contundente del incipit en las distintas versiones, como marcas genéticas de la historia nacional y del tono enfático del crítico. El itinerario donde rastrear la penetración de lo social sobre lo individual fundamenta la condena de lo que Viñas llama literatura burguesa y liberal, exhibiendo una estructura de sentimientos reconocidamente sesentista (como Rama o el mismo Walsh, atravesados por la repartición política y estética difundida por la revolución cubana y las transformaciones subregionales). Desde la década del 70, y con mayor sistematización en los 90, la figura y la obra de Walsh consolidan un lugar primordial en la historia literaria argentina, oportuno para matizar la centralidad de Borges y Cortázar contra la cual opera el rearmado de la tradición de Viñas.

En la intervención que envía al coloquio sobre la ya tópica *nueva narrativa latinoamericana* realizado en Washington a fines de 1979, integrada en la edición de Rama publicada en Buenos Aires en 1984 (libro clásico de la crítica latinoamericana contra y “más allá del boom” que conformaba el consenso de la época), Viñas emparenta a Cortázar, que aún vivía, con Walsh, Conti, Urondo, quienes “habían comprendido y comprobado (...) que lo específico de la literatura no se agota en su especificidad”. En la coyuntura de represión y

censura en diversos países latinoamericanos a fines de los 70, esa tríada de escritores desaparecidos, como ristra homogénea vigente en futuras menciones (como veremos sin ir lejos en Saer), sustenta la aseveración final de Viñas sobre la literatura como diálogo abierto y polémico con el mundo y con los otros: desde una dialéctica que supera el valor de cambio de las palabras mediante el “valor de uso de su producción” (que trae ecos de los críticos leídos por Prieto en 1989, si en ese uso leemos la recepción, el consumo social donde enfoca Viñas) ubica en esos “tres escritores íntimamente vinculados a la nueva narrativa de América Latina (pero por debajo de la ‘línea de flotación’)” lo que considera el aporte más considerable del “búm”: “la concepción y realización de textos como alteridad reconocida”. Probando ejes historicistas que permitan sostener la dialéctica principal, entre cultura burguesa y revolucionaria, adoptada por Viñas antes de la última dictadura y recrudescida luego, encuentra en Walsh/Conti/Urondo una superación de las aporías de la especificidad, y el paradigma de lo que llama, generando sus propias categorías teóricas nunca ortodoxas, “la escritura como otredad dialectizada” (1984: 48-50).

Si, para Viñas, Cortázar puede ser emparentado con Walsh por su posición crítica frente a la autonomía, Borges aparece como evidente negativo político y, sobre todo, como literatura agotada en su especificidad, que a su vez expresaría la culminación de un período histórico, el de la hegemonía cultural de la oligarquía portuaria. Un espacio significativo de la crítica cultural de los primeros 90, la contratapa del diario *Página/12*, brinda a Viñas la posibilidad de contrapuntear a Walsh con Borges en beneficio exclusivo del primero, según se lee en 1988, y extender la recuperación de Walsh a su significancia para el presente en 1995. En “Walsh y Borges”, contra el mito en que ya “lo van confeccionando” a Borges con “recursos parecidos a los empleados en hacer una caricatura”, contra su alzamiento “en emblema” y “maestría” que “nadie se anima a discutir”, y “su beatificación para ese congelado”, Walsh viene a ser, oposicional y simplemente, “todo lo contrario”. Cargando al otro con las propias pulsiones, Viñas afirma en itálicas: “*Lo entusiasman las antítesis*”. Sin precisiones más allá del despliegue neologista a tono con el medio, Viñas enristra las marcas literarias de Walsh en código de entendidos -“Desde Loyola y lo irlandés hasta gatos locales, fotos atribuidas, algún corso porteño o una mujer muy discutida enterrada en vertical”- y deja abierta la hipótesis que sería “por ahora” Walsh: “Un escribir sagaz y tan corporizado que se juega al filo de la muerte”. El tópico del *compromiso* (también en bastardillas del diario) resulta “una nomenclatura tan desdeñada como ineludible”, que el intelectual crítico remite a una filiación impensada al equiparar “su *sitio* respecto de una guerra sucia” con Federico García Lorca” (1988: 24).

Siete años después, el mismo espacio de contratapa retoma la comparación atípica para empezar la nota sobre “Mafia y política en Rodolfo Walsh”, reuniendo en el escritor desaparecido esos dos órdenes que reparten la política entre lo legal e ilegal, lo visible y lo corrupto, que la cultura del presente había confundido; como Lorca con respecto a la generación española de 1927, Walsh condensaría “los comunes denominadores de la generación de los 60”, debido a su producción literaria y “su final trágico ejecutado por el fascismo local”. El mayor peso de la segunda causa no se disimula: es su asesinato lo que “paradójicamente, lo ha convertido en un blasón invicto”, marcando la diferencia con Lorca en aquello que por entonces promovía la inclusión de Walsh como cierre del reeditado clásico de Viñas: “él se fue metiendo cada vez más con la política”, en “un itinerario que se le convierte en aprendizaje”. De una continuidad limitada a *Variaciones en rojo*, *Operación masacre* y la *Carta a la Junta*, el cronista crítico del menemato extrae toda la evidencia de su balance: “la política argentina ha segregado burocracia”, que se ha institucionalizado en un poder corrupto, en un “proceso proliferante más y más degradado que suele llamarse mafia”. Repitiendo el movimiento leído por la crítica inicial, se pasaría “de Sherlock Holmes a la novela negra norteamericana”, y Walsh quedaría a la medida de un intelectual crítico del presente (el parámetro valorativo de Viñas), por su necesidad de “encontrar al responsable en la sociedad global. Argentina 1995: no criminal aislado, sino mafia, no asesino solitario, sino aparato” (1995: 32). En un campo literario y cultural que parece haber inoculado el tono agonista que el crítico ostentaba desde cuatro décadas atrás, Viñas levanta a Walsh en ademán provocativo, contra la cultura oficial que canonizaba a Borges tras su muerte y, meses después de la reelección de Menem, contra la institucionalización de la corrupción; lo hace apoyado en el espacio periodístico de enunciación que, a una renovación en línea con revistas señeras de los 60 como *Primera Plana*, agrega oposición política y crítica cultural desde los finales del gobierno de Alfonsín (con colaboradores que habían trabajado con Walsh como Juan Gelman, Osvaldo Bayer, Horacio Verbitsky, Miguel Bonasso).

La línea virulenta contra el borgismo congelado como canon reaparece en 2004, en una muy difundida entrevista que la *Revista Ñ* titula con tono de realizado ajuste de cuentas (y el condicional, que abre la sentencia, supone un desafío imaginario lanzado por algún *ellos*, que puede pensarse como el estado del campo literario dos décadas después de aquella canonización de Borges): “Si me apuran, digo que Walsh es mejor que Borges”. En el estado crítico posterior a la década del 90, Viñas hace su balance metacrítico sobre Walsh con coloquial contundencia, comparando su reciente rescate con el de Arlt medio siglo atrás: “marginado del canon, apareció una serie de gente que rescató a esta figura”, serie que

implica en su origen al grupo contornista en los 50, o sea que autoimplica a Viñas. A Walsh “se lo ha rescatado”, compara, a partir de un “desafío implícito (...) desde lo que podríamos llamar frente cultural, popular, fundamentalmente peronista, o si usted prefiere montonero”. Afirma entonces que “Walsh -y si esto abre polémica, enhorabuena- trasciende a Borges”, y ejemplifica con “Esa mujer” y sobre todo con “Nota al pie”: en este cuento, a diferencia de las burlas borgeanas contra Daneri en “El Aleph”, Walsh “no se ríe” del corrector mediocre cuya carta de suicida conforma la nota el pie sino que, al contrario, “tiene un ademán de reconocimiento”. En torno a Walsh, Viñas reafirma un estado de la crítica que, a pesar del consenso democrático en los 80 y a partir de la privatización cultural bajo el menemato, se sigue asumiendo como espacio polémico de valoración contra la rigidez del canon (y contra el consenso político emergente en 2004), desde el contradesafío explícito provocado en el ademán, que desestabiliza oportunamente la cristalización rescatista de ese “frente cultural” mencionado con reticencias (“lo que podríamos llamar”, “o si usted prefiere montonero”), a la vez que sigue abonando el mármol épico victimizante como lugar de Walsh.

Más allá de la determinación coyuntural sobre el discurso crítico -la persistencia de la oposición ideológica entre literatura burguesa y revolucionaria, reparto mayor que sobrepasa el problema del peronismo y sus redefiniciones históricas y contemporáneas- la potencia del gesto de Viñas establece una manera de historizar la literatura argentina que en el fin de siglo se volverá canónica (con lo que de reiterativo y epigonal implica el término, el riesgo de todo gesto crítico de ser fagocitado por la institución). De ese monumento que es *Literatura argentina y política* interesa destacar su cierre, por la incidencia que tiene en nuestro corpus: en 1996, el segundo tomo, subtítulo *De Lugones a Walsh*, culmina con “Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra”, vertiginosa puntuación de ideas y vivencias compartidas con Walsh que, en continuidad con sus hipótesis críticas de los 60, condensan la potencia provocadora del rearmado de la tradición incluyendo el pasado reciente (y lo que era el presente de Viñas). Además de la evidente relación con la contratapa de *Página/12* en 1995, el texto retoma varias intervenciones sobre Walsh que Viñas había publicado desde fines de los 80 en la prensa, como el texto breve de igual título que el del libro, aparecido en *Nuevo Sur* en marzo de 1990 y reproducido en las dos publicaciones de Lafforgue dedicadas a Walsh (*Nuevo texto crítico* y *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*). Voluntad y violencia serían marcas imborrables de la figura de intelectual de la que Walsh viene a ser emblema, a tono con el sesgo histórico del proyecto crítico de Viñas y la perspectiva épica que trata como grandes hombres a ciertos escritores que, como dirá un personaje de Saer en nuestro capítulo 4, enfrentan a la clase de la que proceden. La premisa sostiene el libro clásico, *Operación masacre*, como culminación del

“derrotero crítico de Walsh”, insertándolo “por su movimiento de página y por su entonación” en el “curso trágico” del *intelectual heterodoxo*, inaugurado por José Hernández con su *Vida del Chacho* en 1863 y prolongado en el aguafuerte de Arlt dedicado al fusilamiento de Severino Di Giovanni en 1931 (2005: 249).

Viñas amplía la canonización de *Operación masacre* a la figura de Walsh, y busca cierta imagen global en su recorrido orientado por la marca de la violencia represiva que los textos vienen a ejemplificar. Tras ubicar a Walsh en la generación del Che (que es la propia), y destacar otra vez “Esa mujer” y “Nota al pie” (el segundo “condiciona una tensión narrativa que trasciende los cuentos de Borges”, como repetirá en la entrevista de 2004), el crítico presiente que, a diferencia del predominio de la nostalgia en detrimento de la utopía en Borges y de su fervor por el pasado y el *heroísmo*, la “trascendencia” de Walsh se verifica, en cambio, en su compasión por los *pobres diablos* (250-251, comillas y bastardillas de Viñas). Ampliando la línea fundante Rama-Ford, considera que *Variaciones en rojo* no sería más que una “colección de asesinatos resueltos como juegos de salón” y, contradictoriamente, “corresponde evaluarlo en virtud de su indirecta apelación a un orden social amenazado”: el de las “tradicionales virtudes patrias” (entrecomillado por Viñas) que debían recuperarse al caer el peronismo. De allí hasta *¿Quién mató a Rosendo?* en 1969, el “trayecto latente de los textos de Walsh” sería el tránsito insinuado en el título, “del juego a la tragicidad”, “del ajedrez a la guerra: *lo policial* -como colección de estrategias- se desplaza del lúcido acertijo intelectual al comentario de la represión”: la marca de *Operación masacre* actualizada.

El Sherlock Holmes que importaría para Walsh -mejor que el resucitado por Dickson Carr, como veremos en el capítulo 3- es para Viñas el “positivista darwiniano” que “se va convirtiendo en informante, en aliado y en funcionario *in partibus* de Scotland Yard” (252). En ese proceso, Walsh “se multiplica e historiza hasta la politización”, a la vez que desaparece de su obra el asesino solitario para verificar que “toda la sociedad está *mafisizada*: policía, sindicatos, curia, tribunales, ejército” (253). Desde el afecto de lectura épico de Viñas, habría un *Bildungsroman* vital de Walsh, subrayado por esa vertiginosa comprobación: la de una violencia que ha copado la esfera pública. Para terminar, Viñas recupera el comienzo de su obra magna en los 60, y vuelve a los orígenes allí establecidos para la tradición literaria nacional, en términos similares a los que leímos en Romano aunque netamente clasistas: Walsh reactualiza “la violación” (encomilla Viñas) de *El matadero* y *Amalia* pero invirtiendo la violencia, que ya no se produce “desde los de abajo hacia el cuerpo y la vivienda de los

señores”, sino que -y es la muerte de Walsh, no su obra- “se ejecuta desde el Poder en dirección a un escritor crítico” (257-258).

Por la fuerte incidencia del libro clásico en el corpus walshiano (como vimos), se ha leído la cuentística aglutinada en función del cambio provocado por *Operación masacre*, subestimando conexiones germinales (que veremos a continuación) entre *Laurenzi* y los cuentos de mediados de los 60, o estrechando el análisis de esos cuentos a los procedimientos centrales de *Operación*. Con resonancias de la contemporánea intervención de Viñas, Marcela Croce indaga un problema ampliamente trabajado (el género policial) en un texto escasamente analizado: “Lógica y retórica del crimen en *Caso Satanowsky*” enfatiza el movimiento ya percibido por las lecturas pioneras de los 70, y entiende que la operación de Walsh consiste en “sacar el caso del tablero de ajedrez (...) y ponerlo en el centro de las instituciones estatales, donde la jugada se convierte en jugarreta, donde los cálculos se basan en la mezquindad de un objetivo y no en complejas operaciones intelectuales” (1998: 48). Como veremos, la actuación discursiva de Laurenzi, especialmente en los tres cuentos finales de la serie, parece matizar y complejizar el cambio que percibe Croce, que se limitaría al pasaje del policial de enigma al policial negro.²⁰ Aparecido en 1998 en el primer número dedicado a Walsh de una publicación académica especializada (*El matadero*, del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA dirigido por Viñas), el artículo de Croce muestra cierta ampliación del corpus (con base en *Operación* y sin atender a textos tardíamente publicados en libro), al focalizar en *Caso Satanowsky* y en las estrategias que buscan producir en el público el reconocimiento de la criminalidad del poder (59). El análisis literario queda comprimido en una retórica de crimen, investigación y justicia.

²⁰ Por más que juegue ajedrez con Hernández, Laurenzi se diferencia del detective clásico por haber estado en el centro de la burocracia institucional del Estado argentino (en uno de los centros, inestable, subordinado al juez y al estanciero). Como leemos en el capítulo 4, las operaciones intelectuales que despliega se contaminan de mezquindad y conducen a la derrota en el intento de hacer justicia dentro el sistema. Más allá del esquema que explica el salto de *Variaciones* a *Operación* como paso del policial de enigma a la novela negra, Walsh trabaja en las fronteras no solo de géneros, subgéneros y tradiciones recibidas sino de la escritura y la institución literaria, colocado en el medio, en el cruce del enigma con la realidad. Es cierto que, siguiendo la reflexión de Piglia (1993b: 103) sobre el policial en 1976, la investigación que despliega Walsh se acercaría al “único enigma que proponen -y nunca resuelven- las novelas de la serie negra (...) el de las relaciones capitalistas”. La escritura de Walsh (y en esto también la de Saer, donde el enigma se amplía a la dimensión humana universal) se ofrece a las lecturas del futuro como síntoma de una época en que, obturada la política por la violencia, las relaciones sociales aparecen mediadas por el poder económico.

Nudos problemáticos de una obra escindida

Los presupuestos de la necesidad, en torno a la figura de Borges, de distinguir entre el trabajo del escritor y sus respuestas políticas, implican el reparto que escinde la consideración crítica sobre Walsh entre las décadas del 70 y 90, cuando cristaliza una conformación de su obra y figura sobre la que Viñas advertía en 1980 desde su exilio en España, citado por Campra (1987: 90): sin sistema, afirma Viñas, Walsh “desconfiaba de todos los dualismos: de ninguna manera ‘ficción’ separada de la ‘no ficción’, solo narrativa; jamás ‘palabras’ por un lado, ‘actos’ por el otro, sino palabras, acto y actos cargados de sintaxis”. La advertencia de Viñas resulta desoída por la propia Campra en el mismo libro surgido del campo universitario italiano dedicado a la literatura latinoamericana (la primera edición de *La identidad y la máscara* es de 1982), cuando aglutina a Walsh con Conti bajo la sección “Silencios”, “porque ambos, brutalmente, fueron obligados a callar” (98). En el caso de Walsh, cómodamente, su obra “se desarrolla en dos líneas: periodismo y narrativa”, de las cuales (a la manera de Rama y posteriormente Amar Sánchez, entre otros) destaca la primera, que llama “encuestas de Walsh” en referencia a los libros testimoniales (sin mencionar *Caso Satanowsky*), separados de aquello que sería el resto de su producción, presentada como la parte oculta o desconocida, llevando la escisión a cierta doble personalidad del autor: “Pero hay otro Walsh (...): el autor de cuentos”, que se reducen a “Cartas”, Fotos”, la serie de irlandeses y “Esa mujer”, es decir, el canon que Ford veía como “reubicación en la literatura” (y que reforzará Amar Sánchez a comienzos de los 90), aunque la separación vacila en “Esa mujer”, donde “el trazado de una frontera entre el documento y la ficción no es, de todas maneras, tan neto” (99). Como sucedía en la lectura de Ford, la separación en torno a la ficción topa con su propia contradicción al matizar esos “campos separados” como “no netamente divididos”.

El reparto tajante, que implica la duda sobre el lugar de Walsh en el campo literario, permanece incluso en propuestas críticas recientes. Al presentar en 2000 el tomo 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, como anticipamos hacia el final del capítulo anterior, Drucaroff ubica al Walsh de 1970, entrevistado por Piglia, como bisagra entre dos momentos de esa historia. La constatación sobre la novela como (en el parecer dubitativo de Walsh, más allá del tono contundente) “el mayor desafío que se le presenta hoy por hoy a un escritor de ficción”, es leída por Drucaroff como “testimonio de un momento”, que comenzaría hacia la segunda mitad de los 60 para volverse intenso durante los 70 y mantener “efectos fuertes hasta ahora”, cuando “la narración se impuso con una legitimidad particular, adquirió un prestigio específico en un imaginario de expectativas ligadas a una gran

expansión de la escritura y a una no menos fuerte problematización de la lectura” (7-8). A esa mención germinal se limita el lugar de Walsh en el tomo, donde sobresalen lecturas críticas dedicadas a los novelistas consagrados hacia fines de los 90: Puig, Piglia y, especialmente, Saer. En la contienda resuelta a favor de la narración en las dos décadas siguientes a la última dictadura, Walsh no sería un escritor participante sino el que da la frase introductoria, el umbral del momento en que “la narración gana la partida” al vislumbrarse “que la tendencia dominante era jerarquizar en primer lugar el género novela y privilegiar el gesto narrativo” (7). La historia crítica replica la muerte biográfica y limita a marzo de 1977 el proyecto walshiano, cuya intervención sobre la expansión de la escritura y la problematización de la lectura tiene sin embargo vigencia creciente durante el último cuarto del siglo. Y además replica el prejuicio que achacaban a Walsh los reseñistas de *Un kilo de oro* en 1967 (según veremos en el capítulo 4), descuidando que, aunque no haya publicado la novela esperada, si algo prioriza la escritura de Walsh en sus diversos cruces genéricos es “el gesto narrativo”. La “gran función de la crítica” con que Drucaroff cierra su introducción deja ver no solo la afirmación del presente, “el pulso de nuestro propio tiempo”, como lugar de toda lectura, sino una mayor distancia, dada por el pasado inmediato que recorta el tomo, con respecto a la que Cella, en el tomo anterior, marca como tensión central de la crítica, aquí resuelta como simultaneidad: se leen “los sentidos que laten encerrados en los mundos simultáneamente autónomos e históricos de nuestra literatura” (15).

Walsh tendrá una presencia esquiva, como obligada y con reticencia, en la literatura argentina que abarca el tomo y en el campo cultural de fin de siglo, pautada por los polos significantes de quietos monumentos oficiales, cristalización icónica en movimientos juveniles o en agrupaciones periodísticas, y por la solidez del periodista investigador militante convertido en personaje. Esta imagen es la que indaga Drucaroff en su “novela histórica” y a la vez “imaginaria” (cruce genérico amparado en la potencia de Walsh), *El último caso de Rodolfo Walsh* (2010: 217-218), donde sería “un detective, un artista y un militante” que investiga, como en un *thriller*, la muerte de su hija. En el campo literario que cerciora el triunfo de la narración, Walsh pasa de autor a personaje, de escritor a detective, consolidando la imagen de intelectual aventurero que recrean los textos e ilustraciones del *Walsh para principiantes*, aparecido en 2004 (en la serie “Documentales Ilustrados” de Era Naciente, distribuido por Longseller). Son variaciones (actualizaciones según la observación del campo literario argentino en la primera década del XXI, período que Drucaroff continuará investigando) de la marca de “escritor político”, cuya voz justiciera se funda en la verdad y la solidaridad, imagen que la recepción inmediata a la dictadura destacaba con otro énfasis,

menos literario que histórico, aunque igualmente basado en la referencialidad coyuntural y el cruce genérico entre policial y testimonio.²¹

Amén de inspirar monumentos, novelas, números de revistas o títulos de series editoriales, Walsh funciona en la literatura argentina contemporánea con un espesor más intenso y silencioso que el del personaje público: el de su íntima propuesta de escritura, ejecución fragmentaria de un estilo único, de enunciación plural y más que literario. Este rasgo ha sido obturado por el efecto potente de la misma acción lectora de Walsh, quien en la vertiginosa coyuntura de fines de los 60 revisó con rigor no exento de condena su obra literaria. La inserción del escritor en agrupaciones políticas durante sus últimos años, y su muerte provocada por la represión del Estado contra esos grupos y contra toda voz crítica, ha contribuido a escindir su biografía y su producción en dos esferas, “la palabra y la acción”, que, sin embargo, no dejan de imbricarse en la concepción pragmática del lenguaje que realiza Walsh. La tensión entre arte y política, que hacia fines de los 60 se radicaliza no solo en la cultura argentina (como vimos en Sigal con respecto al campo intelectual, y profundiza Andrea Giunta en 2001 focalizando en el campo artístico) y acompasa la progresión tensa del proyecto walshiano, perdura en la instancia retrospectiva que reparte esa variada escritura entre ficción y no ficción, según los protocolos autorales explicitados en *Rosendo*, en la tercera y la cuarta edición de *Operación* y en la entrevista de Piglia, códigos compartidos por la crítica que lo recupera desde mediados de los 80. Aunque las diversas texturas del proyecto están recorridas por una coherente *política de la literatura* en el sentido de Rancière (2011), y es perceptible una propuesta común que reúne zonas diversas como la serie novelesca de Laurenzi y la inserción del escritor en la militancia, prevalece, en los modos de leer (y consagrar) durante los 90, la escisión que Walsh había asumido dos décadas atrás en sintonía con su época.

²¹ Uniendo esa figura de periodista riguroso con la de militante revolucionario, como se acoplan editorialmente *Operación* y la *Carta a la Junta*, la figura de Walsh como víctima de la dictadura no dejó de consolidarse en la primera década del XXI, en sintonía con la firmeza enfática de la política oficial sobre derechos humanos desde 2003. En 2012, la Jefatura de Gabinete de Ministros de la Presidencia de la Nación y el Senado Nacional publicaron, en el marco del Programa Memoria en Movimiento, un libro de autoría adjudicada a Rodolfo Walsh titulado *Carta abierta a la Junta Militar*, que además de las 9 páginas que ocupa la carta propiamente dicha, luego del “Prólogo” del Jefe de Gabinete de Ministros y la “Introducción” de la Secretaría de Comunicación Pública, tiene otras 80 que reponen lecturas clásicas en la línea épica populista (Verbitsky sobre vida y muerte, Viñas sobre ajedrez y guerra) y, también clásica aunque menos homogénea, la conferencia de Piglia de 2000, junto con intervenciones ad hoc que enfocan en la “Carta a la Junta” desde ángulos heterogéneos: Guillermo Korn la contextualiza en la tradición de cartas políticas, la agrupación HIJOS rescata su utilidad en los juicios a genocidas (en octubre de 2011 “fue condenado el Grupo de Tareas de la ESMA, por el homicidio y el robo de bienes de Walsh, incluyendo parte inédita de su obra”, 79), Lilia Ferreyra reconstruye sus condiciones de producción y difusión, y Eduardo Jozami actualiza a Walsh como “testimonio para las generaciones futuras” a propósito de la inauguración de una instalación sobre la “Carta” del artista plástico León Ferrari en el predio de la ex ESMA a 35 años de la muerte de Walsh (64).

Dedicado a Walsh, el primer número de *Tramas para leer la literatura argentina* (Córdoba, 1995, edición revisada en 1999) ofrece indicios del estado de recepción en un momento culminante de la canonización literaria, instancia abierta luego de la aparición de la *Obra literaria completa* en 1981 (que solo recoge los tres libros de cuentos publicados en vida y los dos guiones teatrales) y sobre todo después del rescate editorial de *Operación* en la segunda mitad de los 80. En la “Cronología contextualizada de la obra” que inicia el *Dossier* de la revista, Jimena Castillo y Claudio Díaz proponen una “periodización dinámica” alrededor de “nudos problemáticos”, entendidos como “indicadores de las relaciones de la escritura walshiana con los distintos campos de su actividad (literario, periodístico, político, etc.)” (1999: 102). La vaguedad del etcétera estaría señalando, a pesar de la totalización canonizadora, una dificultad del momento de recepción, referida a las herramientas apropiadas para leer una obra abierta, iniciada con la inserción en la industria editorial a través de la apropiación argentina del policial, torsionada luego con estrategias innovadoras del periodismo de investigación, cada vez más convulsionada contra los géneros y soportes. El trabajo proyectivo de Walsh, enriquecido por búsquedas y reformulaciones constantes hasta los últimos textos, impide cristalizar un proceso de escritura sustentado en la lectura e intrínsecamente acoplado a la vida, que cuestiona la autonomía y explora alternativas al reparto dominante entre política y literatura. El afán retrospectivo de construir un Walsh a la medida de su “obra completa” (cuando este atributo es puesto en duda desde la desaparición de muchos papeles inéditos y borradores de éditos, por no mencionar la demora en la sistematización editorial de más de la mitad de sus cuentos, aparecidos en revistas), esa construcción homogénea de obra y autor parece orientar lecturas consagradoras que abundan durante los 90, que cargan de sentidos ciertos textos convirtiéndolos en “libros principales”, bajo la sombra indiscutida de *Operación* y en función de la institucionalización literaria en el soporte libro, el género novela y la categoría de ficción.

Seis “nudos problemáticos” clasificarían la producción walshiana, organizados (salvo uno) alrededor de lo que Castillo-Díaz llaman “la obra principal publicada por Walsh en ese momento”. La jerarquización deja afuera zonas de intenso trabajo, no solo la clandestina y la personal sino también notas periodísticas, cartas políticas y series de cuentos. Repitiendo la presencia sin reponer la ausencia, las “etapas” de la obra quedan recortadas en torno a la difusión editorial, tituladas por cada libro:

- *Variaciones en rojo* (1953), el primero, ganador de un concurso, umbral de ingreso a la carrera de escritor;

- *Operación masacre* (fechado en 1957 pero extendido a las reediciones preparadas por Walsh que son otros libros distintos) como “libro” aglutinante del proceso de investigación desarrollado desde fines del 56 y hasta comienzos del 58 (campana establecida como corpus recién en la edición de Roberto Ferro en 2009);
- *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro* (1965-1967) titulan un “núcleo” donde “la obra principal” tambalea en dos libros (cuya brevedad los tornaría plausibles de unificación), a los que cabría agregar, por la consolidación del estilo, al menos el último cuento de la serie *Laurenzi*, las dos obras teatrales contemporáneas, y *Un oscuro día de justicia*, libro posterior que conecta un cuento seriado con ambos libros (en cada uno hay un cuento de la serie de irlandeses) y una entrevista de 1970 (la de Piglia, devenida canónica desde su reedición corregida en la revista *Crisis* en 1987);
- *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) tiene detrás una campana periodística con filiación política sindical, realizada desde el semanario *CGT*, relacionada con diversas notas de investigación publicadas hasta 1974 en la prensa (*Panorama*, *La Opinión*, *Noticias*, *Crisis*);
- En los primeros años de la década del 70 habría una etapa de núcleo vacío, señalado con puntos suspensivos entre corchetes, explicado porque “su participación en la militancia política le impone caminos de urgencia y anonimato” (aunque también, de otros modos, el oficio periodístico le ha venido imponiendo caminos parecidos desde 1956);
- *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* (1977), cierre canónico de vida militante y obra de denuncia, que (hasta *Ese hombre*, imaginario libro de Walsh dos décadas posterior a su muerte, donde aparecen escrituras inéditas, no pensadas para difusión, y otras editadas fuera del formato libro) deja en sombra esa zona contemporánea del oficio literario que, como exploramos en el capítulo 4, atisba una vuelta a la identidad de escritor en su último semestre de vida.

Dado que la producción de Walsh es abierta, que se gesta en borradores, entrevistas desgrabadas, apuntes de investigación y lectura, paratextos de autor, entramada en la provisoriedad de la coyuntura cultural y política, y que su interrupción abrupta no ha impedido que siga creciendo en la recepción, especialmente durante la década del 90, hoy pueden proponerse, para seguir leyendo a Walsh aunque sea un clásico reciente, otros nudos problemáticos convergentes y superpuestos, transicionales, o dejados de lado por la construcción homogénea de la crítica. Valga como ejemplo la mencionada serie *Laurenzi*, seis cuentos trabajados durante ese hiato aparentemente improductivo, entre el 56 y el 62, que analizaremos en el capítulo 4, y cuya recepción puede ahora ejemplificar las tensiones mencionadas.

Laurenzi fragmentado

Los primeros abordajes de la *obra total* (categoría tan inaplicable a Walsh como tempranamente aplicada a Saer) han sido en gran medida intentos de sobrepasar la canonización periodístico-testimonial anclada en *Operación masacre*, y dar pie a análisis literarios de los cuentos, a menudo partiendo de la filiación con Borges vía género policial, lo cual acaba remitiendo con frecuencia a *Operación*. Retomando o repitiendo la perspectiva abierta por Ford y Rama a comienzos de los 70, esa entrada literaria a partir del policial y el libro que inventa un género será un modo dominante de lectura desde fines de los 80 y con sistematización durante los 90, incluso en los primeros intentos de ampliar los estudios específicamente literarios sobre la narrativa walshiana.

En 1987, Jorge Rivera edita *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, en cuyo “Fichero” Víctor Pesce recupera la línea crítica fundante, aunque agrega la necesidad de indagar más allá de la *doxa* establecida tras la muerte del escritor que, sustentada en “la justa fama ganada con sus tres libros de denuncia”, lo propone como “paradigmático producto de una tensión resuelta: la establecida entre el intelectual y la política”, cuando en rigor se trataría de ver cómo “Walsh -su escritura, sus actos- trabajó en el interior de esa tensión (...), pero no la resolvió (¿es posible resolverla?)” (206-207). Para evitar “erigir mausoleos unilaterales” (como los que entonces propiciaba la teoría de los dos demonios, dominante en la clausura de debates de la transición), Pesce plantea “la necesidad de hacer hincapié en *toda* la obra de Rodolfo J. Walsh y en su dinámica complejidad” (210). En 1992, retomando la diferenciación de Piglia entre dos poéticas en Walsh -el relato documental como uso político de la literatura que prescinde de la ficción, y ésta misma que es el arte de la elipsis, la alusión y lo no dicho-, Jorge Lafforgue agrega que “la opción por uno de estos dos caminos no escinde al escritor, sino que precisamente su voz se escucha en la permanente latencia de uno y otra: testimonio y ficción se implican en sus textos con máxima tensión” (118-119). También como Piglia aunque sin matizar la carga ideológica y en clave de recuperación de la memoria colectiva, Jozami entiende que la actualidad de su obra reside en “la tensión permanente que existió siempre en Walsh entre política y literatura”; las soluciones que intentó “nunca le parecieron aceptables”, y allí se jugarían dos planos recortados desde la perspectiva populista del lector, al cabo exclusivamente ideológica (menos literaria que política) y autobiográficamente generacional (a la manera de Viñas): “la búsqueda de una literatura que llegara a las clases populares (...), y la disyuntiva entre escribir o actuar en política que se planteaba entonces a los intelectuales revolucionarios” (2006: 15, 372).

La propuesta de lectura global y dinámica encuentra ciertos límites en la compilación de Rivera, por ejemplo al fragmentar la “saga Laurenzi” (dejando afuera dos cuentos) e integrarla con otros relatos policiales de iniciación, publicados en revistas y antologías desde 1951; amén del aporte que realiza al visibilizar esos textos en una edición de cuidada presentación y riguroso “Fichero” crítico, este libro de cuentos de Walsh no preparado por Walsh lo presenta en uno de esos “campos de actividad” sustentados en la institucionalidad que sobresale en los abordajes críticos de los 90 tanto como en los de comienzos de los 70: el cuento policial. Como leerá Romano, *Laurenzi* propicia la vinculación con la tradición local del género; Pesce indica parentescos con otros comisarios bonaerenses de la literatura argentina “portadores de un empírico saber popular” (el Isidro Parodi de Borges-Bioy, el Padre Metri de Castellani y don Frutos Gómez de Ayala Gauna), y observa la inevitable marca borgeana no en el manejo lingüístico o estilístico (como Romano) sino en la forma genérica: el acertijo geométrico de “La muerte y la brújula” sería el “ilustre antecedente” de “Trasposición de jugadas” (215). Este tipo de remisiones a Borges para ubicar a Walsh en la tradición, eje primordial (como vimos) en los primeros estudios críticos de la obra en progresión, no deja de retornar en la apertura de balance retrospectivo.

Compilaciones como la de Rivera en 1987, o la de Lafforgue en 1992 (*La máquina del bien y del mal*, que reúne por primera vez -y única hasta 2013- seis casos de Laurenzi, junto con “Esa mujer” y el cuento que da título al libro) forman parte del movimiento inicial, posterior a la dictadura, planteado como recuperación de la obra literaria más allá de *Operación masacre* y los tres libros de cuentos, en tensión a veces explícita con su canonización política desde 1984 como intelectual comprometido (aunque no como militante revolucionario, imagen legitimada, no sin tensiones, en los últimos años). *Los casos del comisario Laurenzi* (como titula la edición de Lafforgue), actualizados en un sistema literario hegemonizado por Borges, parecen ofrecer, en el campo crítico de principios de los 90, la certeza de autonomía profesional del género, distinguidos a priori de la serie política y de la periodística. A la vez, la filiación genérica acompaña sin tensiones la cronología lineal que ubica a Walsh como autor de policiales hasta bien entrada la década del 60, hasta que *Los oficios terrestres* evidencia la limitación de la categoría, y tras el reconocimiento como cuentista original vendrá otra limitación de lectura del insaciable mercado literario: la demanda de novela, lo que no se le pide a Borges (como exploramos en el capítulo 4).

Tales opciones de entrada en Walsh, que importan como inicios de canonización en sede literaria, abren líneas de lectura que, desde fines de los 90, deberán sustraerse de la cristalización que amenaza al clásico reciente. Como diagnostica Ferro en 1999, en el artículo

de *La irrupción de la crítica*, que focaliza en “la fuerza del testimonio” comprobando la fuerza de *Operación*: “Es casi una pulsión de la crítica actual establecer taxonomías, a menudo tajantes y esquemáticas, de los textos de Walsh” (139). Los cuentos de Laurenzi (serie partida de la novela futura que ofrece el proyecto, según desarrollaremos en el capítulo 4) permiten leer cierta autoimaginación esbozada sobre cambios y continuidades del proyecto en su momento más fértil, entre *Operación* y “Esa mujer”. Sin embargo la serie ha recibido poca y lateral atención, acaso por haber sido producida en el intermedio de esa dupla canónica del Walsh consumido por la recepción de mercado periodístico y académico, que lee *Operación* como obra maestra testimonial o invención anticipada de la no-ficción, construcción que decanta en “Esa mujer” como mejor cuento argentino (según una encuesta entre escritores y especialistas en 1999).²²

Con preferencia la crítica abordó esta serie a partir de *Variaciones en rojo*, sin especificarla como objeto de análisis (sin leerla como serie) e integrándola con la iniciación del escritor, privilegiando un abordaje en sede policial que focaliza en la trama de cada caso y en rasgos externos del personaje, sin profundizar las conexiones entre cuentos y con otras zonas del proyecto además de la cuentística de género de los primeros 50. En uno de los primeros y pocos estudios sobre esa etapa vinculada con el trabajo periodístico, Romano (2000: 91) refiere solo a los tres primeros cuentos de Laurenzi, “poco atractivos literariamente” aunque ya revelan aspectos experimentales de la “desmitificación” (aplicada a la institución burguesa de las bellas letras) en el particular cruce entre periodismo y literatura (abonando la recuperación ideológica que vimos iniciarse en Rama y Ford). En esa línea de lectura genérica (aunque ya sin entidades críticas fechadas en los 60, como la desmitificación de la trampa intelectual), otros análisis mencionan a *Laurenzi* conectándolo con los géneros populares y el policial, como el artículo de Hernán Vaca Narvaja en *Tramas* (que repasa las tradiciones que confluyen en *Operación*, lo cual retomaremos en el próximo capítulo a propósito de las vinculaciones de Walsh con el siglo XIX argentino), o los de Alabarces y Braceras-Leytour-Pittella, incluidos (como el de Romano) en una publicación que sistematiza la recepción de Walsh en sede literaria: el número 12/13 de *Nuevo Texto Crítico*, coordinado por Lafforgue y publicado por la Universidad de Stanford (Estados Unidos) en 1994, reeditado en 2000 por Alianza como *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*.

²² La selección editada por Sergio Olguín en 1999 (*Los mejores cuentos argentinos*, publicado por Alfaguara) se basó en una encuesta previa donde figura un solo cuento de *Laurenzi* entre los varios de Walsh votados: curiosamente el primero, “Simbiosis”. En el campo literario del fin de siglo, junto con la consagración de “Esa mujer”, sobre *Laurenzi* perdura la sombra.

En ese marco de ampliación a la totalidad de la producción walshiana, zonas laterales pero consistentes, como la serie *Laurenzi*, no motivan análisis que superen la clasificación canónica. En sintonía con la atención de Romano a la veta regionalista en ciertos cuentos de iniciación, Braceras-Leytour-Pitella (2000: 99, 100, 103) observan la superación del momento de “respeto a las reglas del género y ‘traducción’ más fiel del original inglés” no en *Variaciones* sino en “la saga del comisario Laurenzi”, que analizan (incompleta) a partir de dos principales convenciones del género: “el detective y el narrador”, y “la causalidad y la espacialización”. Sobre ésta, juzgan evidente “la importancia de la espacialidad nacional” para el armado de la ficción en “Simbiosis”, cuya trama dependería de “la inocencia y la credulidad de esos marginales de Santiago del Estero”; como notaba Pesce, la figura del detective “comparte con otros comisarios de nuestra narrativa policial” la “valoración del saber popular, basado en la experiencia” que, en el caso de Laurenzi, le habría dado su deambular por el país. Pese a la pertinente propuesta de análisis textual, orientada por convenciones detectadas en la lectura de Borges, *Laurenzi* no parece provocar hipótesis más allá del género y el referente ni propiciar conexiones con la proclamada “obra total” de Walsh; si ésta es referida a los libros publicados en vida (como en el dossier de *Tramas*) las conexiones se reducen, y *Los casos del comisario Laurenzi*, un libro existente en la imaginación crítica, pasa desaprovechado por ella. Algo se han expandido los lineamientos trazados por Pesce, al observar que el crecimiento de la figura del comisario deja en sombras al narrador devenido narratario, Daniel Hernández, el personaje que en *Variaciones*, en dupla con el policía Jiménez, ocupaba el lugar clásico del “aficionado que se revela como más hábil que los profesionales en la resolución del crimen” (Alabarces 2000: 31). Retomaremos esta zona crítica en el capítulo 4, para releer *Laurenzi* más allá de la normativa del género.

El distanciamiento de las convenciones, cuya condición previa es su aceptación como tradición o normativa, es lo que Analía Capdevila (1996b: 60-62, 68, 70), en el marco del problema de la nacionalización del género en Argentina, lee en los tres cuentos de *Variaciones en rojo*, destacando “su filiación borgeana en el recurso al humor para la presentación de algunas situaciones y personajes”, junto con la analogía entre el detective y el crítico literario en la construcción de Daniel Hernández, retomada por Piglia en cuentos como “La loca y el relato del crimen” y “Homenaje a Roberto Arlt” (y, cabe agregar, teorizada en intervenciones críticas ya existentes como las de *Crítica y ficción* y posteriores como *Formas breves*). Impulsando la instancia metacrítica sobre la crítica reciente, Capdevila menciona el acierto de las lecturas de Romano y Braceras-Leytour-Pitella al definir ese trabajo sobre las convenciones del género como “diestro ejercicio de la *variatio*”, que prueba la competencia

de Walsh “en el manejo de las leyes genéricas”, aunque a la vez advierte que esa variación por momentos se reduce “a la simple ‘traducción’ o transposición de códigos y estereotipos”. Si en *Variaciones* “Walsh subordina su tímida ‘voluntad localista’ a los imperativos de la convención genérica”, presenta como tópicos casi todos los motivos del policial de enigma y, en la “Noticia”, el mismo autor “se muestra consciente de las limitaciones del género policial así entendido”, será en los cuentos de Laurenzi (como notaban Braceras-Leytour-Pitella) donde se profundicen variaciones que movilizan más decididamente la presunta evolución histórica del género “en el interior de nuestra literatura”; aquellas limitaciones del primer libro serían las que deciden, en *Los casos del comisario Laurenzi*, el trabajo sobre “la verosimilitud realista en la caracterización de los escenarios y de los personajes, en particular la de la figura del detective”.

La reseña de esos “casos” publicados en *La máquina del bien y del mal*, realizada meses antes por Capdevila (1996a), comenzaba cuestionando “la opinión hasta hace poco tiempo casi unánime de la crítica literaria argentina respecto del carácter ‘menor’ de los relatos que Walsh escribió respetando las reglas del policial clásico, (...) que el mismo Walsh contribuyó a imponer como lugar común para críticos y lectores” al renegar de su vinculación temprana con lo que consideraba un género de “evasión” o “escapismo”. La crítica detecta los aspectos valiosos que provee la serie *Laurenzi* más allá del “esquema elemental” de los relatos y del “inconfundible ‘color local’” que sería resultado de la verosimilitud realista, aplicada como resolución de ese problema de la “nacionalización del género” que Capdevila ubica como eje de su investigación de la narrativa policial de Walsh. El planteo “tal vez singularmente ‘argentino’”, en estas historias, de la relación entre la verdad, la ley y la justicia (correspondencia deshecha en “las aventuras de Laurenzi”), la incomprensión de lo que ocurre debida al esfuerzo del comisario “por comprender a los criminales hacia los que se siente secretamente atraído”, su ineludible condición de forastero entre “las gentes del interior -esos ‘pobres diablos’, que son ‘mi gente’-”, y la verificación final de que la justicia ya no le importa, y “la flojera se le ha instalado en el alma”, se vinculan con los rasgos que, en el capítulo 4, nos permiten leer *Laurenzi* como serie de cuentos que *hacen novela*, como fragmento intenso, aunque descuidado por la crítica, de la novela invisible que ofrece el proyecto de Walsh por debajo de los énfasis genéricos y referenciales.

En 2006, en su biografía intelectual, Jozami observa que “con la saga de Laurenzi, Walsh inicia otra construcción de su poética”, que daría cuenta de un giro al sumarse “otros ingredientes al influjo de Borges y la fascinación por los ejercicios de la inteligencia”. Como analizaremos en el capítulo 4 en la instancia dialógica entre Laurenzi y Hernández, Jozami

advierde una valoración distinta de la experiencia y el saber popular: “la precisión del razonamiento deja más espacio para la imperfección humana” (66, 67). En las aproximaciones a la cuentística durante los 90, en general parece anticiparse al análisis, y volverlo innecesario o superfluo, la idea ya probada de que estos cuentos son meros desvíos del policial de enigma practicado en el primer libro, como una extensión, con nuevo personaje y mayor colorido local, de los inicios respetuosos de la normativa y el código. Ese uso inicial del género sería tradicional a tal punto que Rama, a comienzos de los 70, lo considera más respetuoso de las leyes del género que Borges, el autor mayor con el que Walsh se mide en esos años, el exponente de la generación que jóvenes como Walsh vendrían a superar, cuyas *Ficciones* invalidan o distorsionan, precisa Rama en 1976, el esquema policial por vía de la indagatoria filosófica a la que presta apoyatura (1984: 226). Esta focalización temprana sobre aspectos literarios menos textuales que referenciales, que lee el género en clave de cultura popular, produce el paradigma de lectura literaria de Walsh obturado a mediados de los 70, que será recuperado en los 80 y 90 junto con la figura del intelectual comprometido, que aglutina *Operación masacre* y la *Carta a la Junta* en un mármol a la medida de la muerte violenta.

Problemas de representación, entre literatura y política

Del referente al género (testimonial)

La crítica universitaria seguirá ampliando los trabajos sobre Walsh, para integrar el efecto canonizador de *Operación masacre* con análisis específicos de la obra como totalidad coherente, según demandaba Pesce en 1987. En 1992, Beatriz Viterbo Editora de Rosario -proyecto editorial iniciado el año anterior por Adriana Astutti, Sandra Contreras y Marcela Zanin, en otro recomienzo, atípico para la época, el de la edición universitaria especializada y abierta al mercado desde el rigor académico- publica en su Biblioteca Tesis la adaptación del trabajo doctoral de Ana María Amar Sánchez que, al focalizar en las relaciones que entablan el periodismo y el policial con el “campo problemático” del “género de no-ficción”, toma distancia de las lecturas pioneras de la década del 70 que se habrían limitado al referente y olvidado la “condición textual” que posee también la no-ficción. A principios de los 90, la crítica académica, difundida por propuestas de renovación de la industria editorial en un contexto de quiebre económico, especifica el objeto y deslinda el campo de los tempranos y escasos análisis, ubicando el desafío de leer a Walsh en la necesidad de focalizar en el texto antes que en el referente. Al constatar que hay pocos estudios sobre la obra de Walsh, Amar

Sánchez nota que “sólo dos artículos –de Aníbal Ford y Ángel Rama- trabajan desde la crítica literaria su producción” (y serían ejemplos de esa lectura focalizada en lo temático que la nueva crítica vendría a renovar); en notas al pie menciona la edición de Puntosur, la reciente de Clarín-Aguilar, y la próxima aparición del número homenaje de *Nuevo texto crítico*. A principios de los 90 parece estar arrancando la crítica específica sobre Walsh, y el estado de la cuestión puede reseñarse brevemente y (en 1991) con menos antecedentes que anuncios de inminente aparición. Veremos que una constatación parecida propiciaba la crítica saeriana un lustro antes (cf. Saer 1986, Montaldo 1986), aunque en este caso la verificación de escasos antecedentes no deja de producir cierta sorpresa anacrónica.

En el momento inicial de consolidación de la literatura de Walsh como objeto de interés crítico, Amar Sánchez se propone la ya vista ampliación hacia la “obra”, aunque el análisis prioriza los tres libros de investigación desde el eje “testimonio y escritura”. A partir de ese énfasis, detecta ciertas constantes formales en una específica zona narrativa, que puede considerarse en vías de canonización luego de la confirmación centrada en los relatos policiales previos (realizada por Romano en esos años): “Tres portugueses”, la trilogía de irlandeses con “El 37”, “Cartas” con “Fotos”, “Esa mujer” y “Nota al pie” (cf. Amar Sánchez 1992: 114-120) conformarán el corpus literario apropiado, descontando *Operación masacre* como “no específicamente” literario, para la difusión editorial y la canonización universitaria y escolar de la obra y la figura de Walsh. A tono con la instancia fundadora de recepción académica, y a pesar de la escasez de estudios (y la muy establecida centralidad de *Operación*), la obra comienza a percibirse como “un todo por el que circulan similares mecanismos constructivos” (143). En la declaración de intenciones de una lectura abarcadora se esconde otro riesgo opuesto al de escindir la obra: forzarla a la homogeneidad, al rastrear en los cuentos técnicas narrativas inauguradas en *Operación*, o -lugar común detectado por Amar Sánchez (141)- forzando el paralelismo (y abonando de paso la mitología del escritor-detective) para ver en los cuentos un pasaje desde el policial de enigma a la serie negra como efecto de la investigación de 1956-57. Lecturas posteriores, que sostienen el énfasis en el pasaje del policial al testimonio, sacarán provecho del paralelismo y rastrearán, como Adriana Bocchino en 2004, las similitudes entre “los relatos de la llamada no ficción” y “las estrategias del policial” (15).

Otra veta canonizadora que focaliza igualmente en *Operación* como género testimonial abre la presencia de Walsh al ámbito latinoamericano, en una serie fundamentada en las estrategias polémicas, que incluye a otro argentino, Piglia (que veremos repetidamente seriado con Saer), y a los peruanos José María Arguedas y Mario Vargas Llosa. La

investigación de Rita De Grandis (1993), surgida luego de su formación doctoral en la Universidad de Montreal (Canadá) y publicada también en la Biblioteca Tesis de Beatriz Viterbo, apoya la perspectiva sobre los aportes bajtinianos relativos a la enunciación y sobre el análisis del discurso que, como en los desarrollos de Catherine Kerbrat-Orecchioni y Dominique Maingueneau, focaliza en la subjetividad, la otredad y la polémica. Walsh funciona en el corpus como “intelectual polemista”, menos vinculado al *boom* que a “la estética del realismo socialista y la producción cultural del campo cubano”, transformado desde fines de los 70 y durante los 80 en “antecedente y precursor -junto con Miguel Barnet- del género testimonial” (18). Sin salirse del paradigma genérico (el mismo que pautaba el estudio de Amar Sánchez con la categoría oposicional de no-ficción) De Grandis considera “previsible e inevitable” el “emparentamiento entre Borges y Walsh”, y lo define como oposición porque en la propuesta estética de éste “la exclusión de Borges forma parte de su identidad”, y su escritura “puede haber sido engendrada como el negativo de la de Borges” (16). Ecos de las lecturas oposicionales de Ford, Rama y Viñas, más que la lectura comparada de Romano, resuenan en esta exclusión por la negativa que realizaría la propuesta de escritura de Walsh con respecto a Borges.

Lo que en Walsh es visto como “conflicto irreconciliable” con Borges deviene en los 80, vía *Respiración artificial*, “aceptación y regionalización de una literatura menor” a partir de la “lectura reconciliadora” que haría Piglia asimilando al precursor, a diferencia de la supuestamente parricida de Walsh (42). Retomando la lectura presentada por Amar Sánchez en 1986, De Grandis aborda *Operación masacre* como “propuesta de una escritura” abierta y cambiante, y considera que los desplazamientos en la construcción de la subjetividad del autor, visibles en el enunciado de los paratextos de las cuatro ediciones en vida, operan una revisión de la tradición literaria a través de la historia política, manteniendo vigente el espacio polémico de su palabra y reactualizando un “modelo cultural representacional de la historia literaria argentina: narrar los hechos como un modo de mostrar al otro interno en términos irreconciliables” (102, 118-119). El Walsh leído por De Grandis sigue siendo irreconciliable con Borges y también con la “otredad” buscada en la representación, aunque el mismo Piglia, aquí citado como lector reconciliador, hacia fines de los 90 permitirá pensar nuevos cruces (conflictivos en torno a una tradición maleable, no meramente “reconciliaciones”) entre el estilo walshiano y la tradición literaria argentina prescripta por Borges recolocada frente a la representación del otro, entre la sintaxis oral de la literatura y la homogeneidad de las lenguas impuestas (hipótesis de Piglia que utilizaremos en el capítulo 3).

Saer en desmedro de Walsh

Walsh enriquece una tradición de largo aliento en la literatura argentina, la que tiene que ver con la inestabilidad y el cruce de géneros, en la exploración dinámica de formas narrativas potentes por ser híbridas, que permitan descifrar y hacer públicos crímenes reales que el Estado y la prensa hacen parecer inverosímiles. El muy citado “puede ser leído como una novela policial”, de la “Noticia preliminar” de la edición en libro de *¿Quién mató a Rosendo?*, marca la operatividad del autor que pone su obra en diálogo con la recepción e indica determinado tipo de lectura. No solo el género o el referente, entonces, podrán propiciar abordajes críticos de Walsh: sobrepasando los interrogantes suscitados por esos ejes mayormente resueltos por la crítica de los primeros 90, la modulación en el proyecto de un tipo de lectura aparece como un sesgo pertinente para ampliar los problemas de análisis. En una crítica comparada de *Rosendo* y *Cicatrices* de Saer (serie imprevisible según el estado del campo), Martín Kohan observa que Walsh pide ser leído en el registro de la denuncia, que prefigura y exige no la lectura ficcional sino “la que va en procura de la verdad” (2000: 125). Sin embargo, la exploración no apunta a los protocolos de recepción tramados en el texto sino a las estrategias de representación, que en el caso de Walsh, al buscar la verdad, no dejarían de fracasar allí donde triunfan los modos antirreferenciales de Saer, que muestran que se puede escribir ficción aunque la representación (volver a dar presencia) no repare la ausencia.

La serie de Walsh con Saer era propuesta ocasionalmente por la cátedra de Sarlo en la UBA a fines de los 90, sin dejar de apoyarse en la reducción del primero a *Operación masacre*, con el agregado comparativo de *Variaciones en rojo*, en función de la matriz que identificaba a Walsh como escritor de policiales. Los seminarios que Piglia dicta en la UBA en esos años reunían a Walsh y Saer (junto con Puig, en este caso, como en el de la cátedra de Sarlo podía ser con Tizón o Gusmán) como “las tres vanguardias” de la literatura argentina posterior a un Borges consagrado, y la serie se armaba desde el eje que abría lecturas específicas de cada autor, buscando menos la comparación que la postulación, en esa serie, de un nuevo canon literario para el presente.²³ A diferencia de las serializaciones generales de

²³ El programa de la materia de Sarlo de 1998 practica algunas variantes de contenido y de corpus con respecto al de 1994, que organizaba su propuesta a partir de *Beginnings* de Said, en torno a “procesos ficcionales” legibles en relación con el problema del “comienzo y la autorización de la escritura”, y seriaba a Saer con Tizón (*En la zona* y *La mayor* junto a *Fuego en Casabindo* y *El gallo blanco*) (cf. Gerbaudo 2011: 13). En el 98, la tercera unidad, sobre “El policial como género de los comienzos y matriz de las transformaciones”, ubica a Saer en serie con Gusmán y Walsh (*Variaciones en rojo* y *Operación masacre*, comienzo y recomienzo adentro y afuera del policial) y, en un gesto que, como observa Gerbaudo, distingue “sus comienzos de su consolidación”, propone *La pesquisa* (reciente novela en clave de policial, cuya trama explora el aspecto psicoanalítico de *los comienzos*) y “Los medios inútiles” (breve cuento perdido en “Zona de puerto”, la primera parte del primer libro, *En la zona*).

sus profesores, Kohan descubre, en dos libros del mismo año, la sincronía plausible para construir un análisis preciso de Walsh con Saer.

Desde la discusión implícita, visibilizada por la crítica, entre modos diversos de representación literaria, Kohan emparenta *Rosendo* y *Cicatrices* porque, aunque son sustancialmente distintos, contarían la misma historia: en ambos la literatura “está discutiendo las condiciones de la representación en esa fundamental instancia política que es el sindicalismo en la Argentina de 1969” (121). El punto de pasaje entre literatura y política sería la categoría de *representación*, que dirime la relación entre suceso o relato, experiencia o narración: las variables del sistema que trama cada texto serían las de *presencia o ausencia*, definitorias de la representación literaria, cuya problematización en Saer es destacada por Kohan (122-123, 129), como retomaremos en la crítica de la crítica saeriana. En 1969 (fecha que en 2005 Dalmaroni establece como estructura del sentir de la que surge la tradición posborgeana dominante, como veremos en la introducción del próximo capítulo) y contando la misma historia triangular (periodista-juez-sindicalista metalúrgico), *Rosendo* “apuesta con mucho mayor énfasis a cuestionar la legitimidad de la representación sindical”, y por lo tanto Walsh pediría ser leído de otro modo, en el registro de la denuncia basada en la reposición de la verdad (125). Al lado de Saer, Walsh descartaría la problematización, y en su escritura “tiende a atenuarse” la tensión entre presencia y ausencia; su periodista (que no es un personaje como Leto de *Cicatrices* sino el autor) “se desplaza, con un sentido profundizador y centrípeto, a través de los discursos”, confiando en que por debajo está la verdad, sin poner en cuestión la representación en el sentido clásico (126).

Con las herramientas críticas y teóricas del campo universitario al promediar los 90, que precisa el foco sobre el problema de una crisis de la representación, el énfasis de Kohan deja pensar que en Walsh la representación política ha limitado el valor de la literaria, y que su lugar de escritor estaría legitimado por la primera, que trama la denuncia, antes que por la problematización de materiales y procedimientos de escritura. Podría extremarse la imagen de un Walsh que siguiera esperando eso que *Glosa*, a mediados de los 80, había convertido en objeto de ficción triunfante, atravesada por la risa y la tragedia: que algún testigo reponga el suceso para el ausente, que alguna presencia repare la ausencia. Ante el problema de la representación definido en la tensión entre presencia y ausencia, Saer aportaría una resolución más adecuada para el presente desde el que lee y escribe Kohan, y Walsh quedaría frustrado en su concepción clásica de la representación, recluido a su condición de escritor político. Aunque la atención a los modos de anticipar la recepción en los textos y la pertinente utilización de una serie imprevista aportan elementos valiosos al estado de la crítica

walshiana, el artículo de Kohan parece reiterar, a partir de la consonancia con la apuesta representativa de Saer, la perspectiva que acotaba los abordajes de Walsh al referente y los géneros definidos por la política.

Acaso las parcialidades y omisiones de la crítica que, durante los 90, intenta ampliar los análisis literarios a la cuentística tengan que ver con esa previsión acerca de la disposición de recepción que Kohan deja planteada, la que el mismo Walsh formuló en términos dicotómicos y jerárquicos entre ficción y documento, al presentar la edición en libro de *Rosendo* en 1969 y en entrevistas de 1970. La separación entre literatura y política, que asume distintos nombres en los modos de leer a Walsh, persiste en oposiciones, adecuadas al campo lexical de cada coyuntura, residuales de aquellas de corte agonalmente ideológico (*dominante-dominada, burguesa-revolucionaria*) que circulaban desde la década del 70 en lecturas históricas como las de Rama o Viñas. Lo que demora en establecerse es la unidad del proyecto aún en su fragmentariedad, por encima de las categorías que lo escinden y los debates que generan, no siempre productivos entre los problemas considerados centrales de la escritura de Walsh. Por efecto de las tensiones que recorren esa unidad probable, la obra cuentística y periodística no agrupada en libro hasta mediados de los 90 será muy parcialmente leída y analizada en función de la reiteración de categorías como *testimonio* o *intelectual revolucionario*, que daban a Walsh un lugar en el canon cultural de las posdictaduras latinoamericanas.

Voces que hablan procesos sociales

Entre los trabajos publicados en el mencionado primer número de *El matadero*, el de Bárbara Crespo (1998: 86-87) reitera la ubicación central de *Operación* como modelo de escritura y, a la manera del artículo de Croce que lo precede, amplía la consideración a otro de los libros de investigación por los que Walsh venía siendo confirmado desde fines de los 80, *¿Quién mató a Rosendo?* (que, como *Caso Satanowsky*, quedaba relegado del interés crítico bajo la sombra homogénea de *Operación*). La mirada crítica se amplía no solo más allá de (y desde) el libro clásico de Walsh, sino sobre todo más allá del formato libro; en el análisis comparado de las notas publicadas en el semanario *CGT* entre mayo y junio de 1968 y el libro publicado en mayo del 69, Crespo encuentra ciertos cambios que, superando la escisión entre literatura y política al leer el contenido en la forma (lo contenido en la forma), resultan particularmente significativos para nuestra lectura.

Operación sería el modelo explícito para la construcción de los personajes como trabajadores desarmados asesinados, y para la del “contradestinatario”, el culpable probado por la escritura pero protegido por el poder oficial. Sobre esa atención a las subjetividades *Rosendo* practica un cambio, visualizado en la distribución de “Las personas” y “Los hechos” (partes primera y segunda de *Operación* en todas sus ediciones), que en la serie periódica aparecen invertidas y en el libro se funden como primera parte (“Las personas y los hechos”) a la que sigue “La evidencia”, que en *Operación* era la tercera parte, y aquí deja el lugar de la tercera para “El vandomismo”, un final a la manera invectiva de los textos políticos del XIX (como el capítulo “Gobierno unitario” del *Facundo*, que localizó los titubeos de Sarmiento sobre su efecto en la coyuntura de 1851, cuando prefirió omitirlo junto con el programa político de “Presente y porvenir”).²⁴ Porque esos cambios comportan estrategias narrativas, el distinto modo de resolver el orden del relato es para Crespo la diferencia fundamental entre *Rosendo* y *Operación*. Si en éste “el peso de la argumentación recaía en presentar como víctimas a civiles inocentes”, en aquél “el periodista comprometido que acepta la responsabilidad de dirigir un semanario obrero, concibe un enfoque distinto para construir a sus personajes”, cuyos nombres e historias de vida adquieren valor en el contexto que los vuelve comprensibles, tornando imposible la separación entre personas y hechos.

Podemos decir, a partir de las observaciones de Crespo, que la dupla *sujetos e historia*, que organizaba la estructura de *Operación*, se fusiona en *Rosendo* y deviene posibilidad de narrar *subjetividades históricas*, personas vitalmente confundidas con los hechos sociales y políticos reconstruidos. A través de nombres particulares se construye una lectura de la realidad sindical en Argentina, que puede considerarse parte coherente de la perspectiva

²⁴ El esquema de las tres partes en *Operación* se mantiene sobre las diversas intervenciones paratextuales y las variantes genéticas de la escritura, que han sido estudiadas (pese a la escasez de material) en diversas ocasiones, desde mediados de los 80 hasta la actualidad, no tanto en la “edición crítica” de Ferro en 2009, que privilegia la reposición de los artículos que conformarían “La campaña periodística” y, sin examinar las variantes textuales, sostiene una concreción del proyecto walshiano similar a la que vemos en Crespo. Apoyado en la teoría derridiana, Ferro enfatiza el pacto de lectura basado en un saber incompleto que exige ser compartido, “asumido como un gesto común”; el proceso incontrolable que surge al hacer público el acontecimiento borrado se realiza en la zona de tensión entre intimidad y comunidad que destacamos como eje de lectura, al tratarse de un proceso “provocado por el desplazamiento de una información desde la intimidad intersubjetiva hacia la dimensión colectiva y social” (en Walsh 2009: 153, 165). Desde 1985, Crespo había indagado en el marco de la crítica genética el problema de la fijación del texto y las significativas variantes a través de los años, constatando la imposibilidad de establecer una versión final. Publicado en el volumen sobre “CRÍTICA GENÉTICA” (a cargo de Élide Lois) de la revista del Instituto de Filología y Literatura Hispánicas de la FFyL de la UBA (dirigido por Ana María Barrenechea), el artículo de 1994 (221-231) considera nueve ediciones de *Operación* entre 1957 y 1984 y, en consonancia con las lecturas de Amar Sánchez y De Grandis, destaca “el gesto polémico como matriz compositiva que plantea el enfrentamiento y la ocupación del lugar del otro como única posibilidad de inscribir una voz propia”. El reciente libro de Sebastián Hernaiz (2012) repasa las cuatro ediciones de *Operación* en vida de Walsh y las decisiones editoriales entre 1984 y 2006, destacando el trabajo de renovación que recae centralmente en la “potencia organizadora” del paratexto, que en cada coyuntura organizó “un marco específico que posibilitaba un nuevo modo de circulación” (51-52), lo que fundamentaría el título del ensayo.

narrativa explorada en la cuentística (germinal en *Laurenzi*, definida en *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*). Tanto en la ficción como en su negativo según protocolos autorales y fijaciones críticas, los personajes (y las personas) pueden entenderse como “engranajes de procesos sociales”: éstos son “los que hablan a través de todas las voces y miradas que constituyen el texto”, y la alternancia de puntos de vista resulta preferible a la primitiva intención de separar personajes y hechos. La mirada crítica ha encontrado nuevos sentidos de la escritura en algunos leves cambios de esa zona del proyecto que aglutina diversos textos y tensiones en el libro de 1969. La lectura de Crespo, atenta a cambios textuales que condensan sentidos, precisa el problema (señalado por otros críticos como Ferro) que queremos indagar en zonas narrativas, no trazadas por el reparto representacional entre documento y ficción, de esa totalidad incompleta y fragmentaria que es el proyecto de Walsh. En función de nuestro corpus, como desarrollaremos en el capítulo 4, la hipótesis sobre la fusión entre personas y hechos enriquece la lectura de las subjetividades escritas entre intimidad y política. En 1969, Walsh redefine el orden de su esquema novelístico-testimonial, y esa acción escrita es un modo de leer que tendrá vigencia en el sistema literario argentino, y que veremos asomar paulatinamente en la crítica saeriana: el que detecta el sesgo político en la construcción de voces y personajes.

Que esa problematización de subjetividades se constituye en una escritura de la oralidad (otro énfasis vigente en la literatura argentina del cambio de milenio) es lo que propone Adriana Imperatore en 1999, desde el mismo espacio institucional de la crítica (la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires). Compilado por Ana María Zubieta y publicado por Eudeba en 1999, *Letrados iletrados* reúne trabajos sobre apropiaciones y representaciones de lo popular en literatura, iniciados en 1995 por un grupo de docentes e investigadores insertos en ese espacio, especializados en el área de Teoría Literaria (y que incluía a críticos que en años recientes habían leído a Walsh, como Amar Sánchez y Kohan). Otro libro, surgido en 2000 de un proyecto de investigación dirigido por Zubieta, que reseña los conceptos y polémicas en torno a “Cultura popular y cultura de masas”, ofrece el campo teórico en base al cual funciona esta lectura de Walsh: una “concepción poéticamente política” que entiende lo popular como “trabajo político de la escritura” (Zubieta 2004: 57). En esa línea, Imperatore (1999: 171) pone en práctica herramientas tomadas de Bajtin (dialogismo), Burke (separación entre cultura de elite y cultura común), Chartier y De Certeau (apropiación y espacio de enunciación), para analizar las voces y prácticas de lo popular en la ficción de Walsh, en una serie narrativa provechosamente elaborada con textos desatendidos en las trayectorias conformadas por el género policial, los relatos de no ficción y la serie de

irlandeses: “Fotos”, “Cartas”, “Imaginaria”, “Nota al pie”, “Corso” y “La máquina del bien y el mal”.

A fines de los 90 parece posible y necesario practicar análisis textuales de la ficción de Walsh, sin recaer en las tensiones ideológicas para, en cambio, detectar las relaciones políticas tramadas en las voces y prácticas de lo popular, según como son apropiadas en las series ficcionales de mediados de los 60. Ese objeto se ubica en relación con los usos de lo popular reconocidos en sede literaria, alejado de lo que Imperatore detecta como lectura canónica de la literatura argentina -la que pone en escena la voz del otro para mostrar el peligro de la violencia (“La refalosa” de Ascasubi, “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy: núcleos del canon universitario argentino contemporáneo)- y también ajeno al gesto opuesto que invierte la exclusión de lo popular y lo cubre con atributos positivos (sesgo populista que persiste de Ford a Jozami). La serie propuesta permite explorar la tensión de la teoría sobre lo popular, establecida en torno al paradigma autonomista referido a ese marco conceptual: contra “una lectura *heterónoma* en cuanto a la ubicación axiológica” que descalifica objetos y consumos de grupos subalternos (171), la recepción walshiana exigiría la atención a los modos de apropiarse de lo impuesto según una lógica *autónoma* leída en los gestos y modos de actuar. Mediante otra apropiación (la que la crítica walshiana hace de categorías teóricas como *apropiación de lo popular*) algunos cuentos poco visibles de Walsh reciben lecturas atentas, aunque no tanto a los problemas textuales sino a los modos en que la ideología habla en los textos.²⁵

En cuanto a la renovación de los modos de leer a Walsh, la crítica ha demostrado los beneficios de invertir el orden acostumbrado de los énfasis analíticos desde Ford: no bajo la proyección de la sombra de *Operación* y la no-ficción sobre los desperdigados cuentos, sino

²⁵ En esta lectura analítica que asoma, entre los énfasis y las demoras de la crítica, tres décadas después de la aparición de los cuentos (cuyas reseñas iniciales no pasaban de la confusión y la subestimación, como veremos en el capítulo 4), “las voces y grafías otras” en “Cartas” y “Fotos” son el mapa polifónico donde leer mecanismos de dominación simbólica y la genealogía de valores en un pueblo bonaerense entre la década infame y el peronismo. Amén de los ejes críticos pertinentes para dar a esos cuentos la lectura que ostensiblemente les faltaba, el análisis concluye que, en el final de ambos, “se impone la perspectiva heterónoma que otorga un lugar subalterno y asimétrico a la cultura popular” (Imperatore 1999: 172, 175). La *apropiación* (el objeto que la crítica rastrea desde su explícito marco teórico) aparece cuando “en un terreno que no es el propio, un sujeto produce el gesto que le permite inscribir su práctica diferencial”: en el modo irónico de leer “al pie de la letra” una norma en “Imaginaria”, y en la enunciación que en “Nota al pie” (otro cuento que suscitaba reacciones encontradas en las reseñas de los 60, consagrado por Viñas contra Borges) abre “un espacio en un lugar impropio” (175-179). En “La máquina del bien y del mal” y en “Corso”, Imperatore encuentra la apuesta máxima en la representación de lo popular, que define como “puesta en escena de una voz que encarna un habla portadora del imaginario de lo popular” (181-182), obturando matices entre oralidad y escritura altamente trabajados no solo en la crítica sobre gauchesca. El riesgo de la homogeneización populista o popular del proyecto puede verse en la conclusión de Imperatore, transferido como riesgo positivo a la producción walshiana: “el riesgo de pensarse en torno a lo popular quizás pueda extenderse al resto de la obra de Walsh” (185).

en el armado de series posibles que éstos permiten trazar desde la ficción hacia lo que no lo es. Más allá de la escisión no saldada entre texto y habla popular, y de las variables tomas de posición ideológica que no deja de promover la obra de Walsh, lecturas como las de Imperatore, Crespo y Kohan, emergentes del estado teórico de la crítica universitaria durante los 90, abren la indagación de la política y la sociedad en la literatura y resultan provechosas para el abordaje del proyecto de Walsh que proponemos, en función de sostener el riesgo en el trabajo formal con la escritura y la lectura, por considerar que la zona de peligro es de por sí la lengua y la literatura.

Coherencia de proyecto: estilo, vanguardia, tensiones productivas

A pesar de las posibilidades críticas abiertas hacia mediados de los 90, la clasificación por géneros y la escisión en campos de actividad parecen marcar los escasos intentos de leer a Walsh más allá de *Operación masacre*. A lo largo de la década se amplían las intervenciones de la crítica literaria académica, que repite con los cuentos el gesto de “recuperación” operado con el libro clásico luego de 1983. Por otro lado, se vuelve sobre los libros de investigación como tales, enfatizando su valor testimonial y periodístico, y manteniendo los campos y los géneros separados, o a lo sumo indicando similitudes de procedimientos narrativos entre la ficción y la no-ficción. La escritura como acto, y el sujeto que lo realiza, sostienen una coherencia proyectiva que matiza las clasificaciones tajantes y produce un rasgo central de la literatura de Walsh: la fusión de la intimidad con la violencia del espacio público. Esta unidad de un proyecto autoral puede comenzar a percibirse mejor desde los 90, y tendrá actualización productiva durante la década siguiente, a partir de la compilación de papeles personales, editada por Link en 1995 y reeditada con agregados en 2007. Notas de lectura, cartas políticas en la lengua de la intimidad, esbozos de cuentos y de novela, muchos producidos en ese corchete vacío de las cronologías, los papeles desgajados de la obra visible renuevan el proyecto hacia la década del 2000, y podrían pautar el inicio de una reconsideración del monopolio autoral de *Operación masacre*, relativizando las lecturas conclusivas de un autor recientemente canonizado entre disputas culturales en torno al pasado inmediato.

Ese funcionamiento es el que destaca Piglia en una conferencia dictada en La Habana en 2000 (publicada a principios de 2001 en la revista *Casa de las Américas* y, a fines de ese año, por el Fondo de Cultura Económica junto con la conferencia de León Rozitchner en el mismo encuentro). Para problematizar el futuro de la literatura y de su función y preguntarse

qué tradición persistirá para quien, como un escritor argentino, ve el problema “desde un suburbio del mundo”, Piglia (2001: 11) focaliza en Walsh y sintetiza una tendencia crítica dominante hasta hoy. Tras difundir durante los 90 en sede universitaria su canon de la vanguardia posborgeana (Walsh, Puig, Saer), ahora detecta el motivo de la permanencia de Walsh en el sistema literario: con la marca borgeana, el uso del lenguaje y la manera de frasear definirían un estilo concentrado y conciso, conformado por los matices del habla y la sintaxis oral (28, 42). Veremos que, exceptuando la concisión a cambio de la pulsión novelística, similares rasgos de sintaxis del habla ya aparecían en los 90 en la lectura de Piglia sobre el estilo saeriano, y se sostendrán al considerar en 2009 la tradición del escritor argentino a partir de Saer. Aunque aportes rigurosos como el de Amar Sánchez muestren que no es impertinente mantener en la recepción la separación entre ficción y documental que Walsh sostenía hacia 1970, más allá del libro clásico el proyecto perdura por la unicidad y el devenir de una forma de escritura, con la que desarrolla dos búsquedas intensas -“descubrir la verdad que el Estado manipula, y, a la vez, escuchar el relato popular”- por encima de la escisión entre ficción y realidad, desde un espacio nuevo de expresión: “Walsh produjo un estilo único, flexible e inimitable que circula por todos sus textos y por ese estilo lo recordamos” (27-28, 42).

Leído por Piglia en términos de un legado no militante sino literario, que los escritores latinoamericanos de principios del XXI pueden aprovechar, expresado con resonancias teóricas de Bajtin y Deleuze (entre otras que conforman una teoría propia, formulada en las formas breves de una intervención crítica focalizada en la literatura nacional al menos desde 1979-80),²⁶ el estilo sería el movimiento hacia otra enunciación, una toma de distancia con respecto a la palabra propia: al “poner a otro en el lugar de una enunciación personal” (36), superando categorías formalistas y brechtianas como *ostranenie* o *distanciamiento*, Walsh ampliaría el reparto de lo decible y lo mostrable. Con el caso de Walsh y la mención posterior

²⁶ En marzo de 1979 y en marzo de 1980, los números 5 y 8 de *Punto de Vista* condensan el modo de leer la tradición literaria argentina que Piglia ficcionalizaba por entonces en *Respiración artificial* (1979): “Ideología y ficción en Borges” y “Notas sobre *Facundo*” leen el pasado de esa tradición en los dos grandes escritores argentinos del siglo XIX según la hipótesis del personaje Emilio Renzi: Sarmiento y Borges. En charla teórica de bar con Marconi, Renzi desmiente que la literatura nacional sea joven y, a tono con el clima de una época que comienza a pensarse desde el prefijo *pos*, provoca con la tajante afirmación de que ya no existe la literatura argentina: “Con la muerte de Arlt, dijo Renzi. Ahí se terminó la literatura moderna en la Argentina”. La pregunta obvia del otro (“¿Y Borges?”) da pie a la personalísima teoría de lectura de Renzi: Borges sería el mejor escritor argentino del siglo XIX, porque su ficción “solo se puede entender como un intento consciente de concluir con la literatura argentina del siglo XIX”, por “integrar las dos líneas básicas que definen la escritura literaria en el XIX”: el europeísmo que aparece en el gesto político de la primera frase, en francés, del *Facundo* (cuyo desarrollo crítico es “Notas sobre *Facundo*”) y “lo que podríamos llamar el nacionalismo populista de Borges”, su integración de “la línea antagónica al europeísmo, que tendría como base la *gauchesca* y como modelo el *Martín Fierro*” (cuyo desarrollo está en el artículo del 79 sobre los dos linajes de Borges) (1994: 126-129).

del canon personal y contracanónico del crítico -formado por Roberto Raschella, Rosa Chacel, Clarice Lispector, Juan Gelman, y sustentado en que sus libros “parecen escritos en una lengua privada”- quedaría demostrado que para un escritor lo social está en el lenguaje (37, 39). El factor literario provee esta tardía canonización de Walsh como escritor, superando la homogeneidad limitada a la determinación política, aunque no sin reconocer que ese factor literario constituye en sí mismo una intervención política, definida en la confrontación con lo que Piglia llama usos oficiales del lenguaje: la imposición de “una lengua técnica, demagógica, publicitaria”, cuyo discurso dominante es el de la economía, establece “una norma lingüística que impide nombrar amplias zonas de la experiencia social y que deja fuera de la inteligibilidad la reconstrucción de la memoria colectiva” (37-38). Contra esa lengua mundial de la economía de mercado (el mismo blanco de la diatriba saeriana que veremos en 3), la literatura tiene la opción (borgeana) de descontextualizar y “construir una contrarrealidad” (39). Más definitivamente que para Saer, el problema de lectura para Piglia no depende de las determinaciones del mercado sino de las posiciones de los escritores, construidas en sus lenguas privadas que procesan los usos sociales del lenguaje. A comienzos del nuevo milenio, la narrativa de Walsh puede ser releída con mayor libertad ante las determinaciones extraliterarias que marcaron su contexto. Y puede, junto con otros proyectos latinoamericanos fuertes en su marginalidad con respecto al mercado, propiciar estos nuevos acentos de Piglia como constructor de tradiciones y modificador del canon, en polémica con agendas académicas y modas teóricas. La imagen de escritor de Walsh se construye en función de la figura de crítico que en el fin de siglo ha consolidado Piglia.

La marca de estilo y el uso del lenguaje son ejes por los que Piglia (fervoroso lector de Barthes) evita quedar encerrado en la alternativa que pautaba el tono de su entrevista a Walsh, según la percibe tres décadas después. En la “Nota al pie” a esa entrevista, que Piglia incluye en la edición prologada por Lafforgue de *Un oscuro día de justicia-Zugzwang* en 2006 (que va completando, con un desorden no resuelto durante tres décadas, la edición de la obra narrativa de Walsh en De la Flor), contextualiza las tensiones entre literatura y política que recorren la charla de 1970, y reitera la mención del procedimiento central de Walsh en “Un oscuro día de justicia” y (como en la conferencia de 2000) en “Esa mujer”, que condensaría la atención teórica principal por entonces de Piglia (la figura del lector, y ya no la vanguardia que exprimenta con la oralidad): el contexto aparece cifrado y actúa como clave de lectura externa de la ficción, el sentido elíptico permitiría inferir la lectura que propone Walsh. El énfasis en la acción lectora sustenta la demorada regulación crítica de Walsh como escritor; más allá de las tensiones aglutinadas en el abandono de la literatura como sintagma de época,

para ser eficaz en el contexto detonante de los 70 el escritor habría retomado la tradición de Sarmiento y de Hernández:

Walsh era demasiado consciente de la especificidad de la ficción como para intentar definir su eficacia de un modo directo y explícito. Pero a la vez su conciencia de las exigencias sociales y la urgencia de la intervención política lo hicieron poner rápidamente en cuestión la autonomía del mundo literario y la figura del hombre de letras (Piglia 2006: 72).

La obra de Walsh lleva al límite, dice Piglia, esa cuestión clave en la historia de la cultura argentina, depositada en la palabra *escritor* (72-73). La eventual fuga del paradigma autonomista no solo no le quita mérito letrado sino que es reutilizada como prueba de su valor y definitiva pertenencia a la literatura.

En un artículo contemporáneo a la intervención de Piglia en *Casa de las Américas*, y desde el campo académico norteamericano (la primera versión fue leída en el congreso de 1998 de Latin American Studies Association), Laura Demaría (2001: 140-141) detecta que los papeles personales publicados en 1995 “abren una zona intersticial” externa a las dicotomías entre burgués y revolucionario y de la separación entre la ficción y la política, donde se presenta constantemente el diálogo entre ambas prácticas como problema y no como solución. A diferencia del tono contundente que, en el diálogo con Piglia, afirma la urgencia de dejar la ficción en beneficio de lo documental, en el espacio privado de sus papeles Walsh se pregunta cómo incorporar a la ficción la experiencia política. Si resulta necesario matizar, como hace Demaría, el abandono de la ficción que Walsh sostenía tensionado entre lo público y lo privado, lo cual implica tomar distancia de las dicotomías centrales de la crítica walshiana y de la difusión canónica de su figura de autor, cabe a la vez afinar la filiación autonomista de Piglia con Macedonio Fernández que marcaría su separación con respecto a Walsh.

Demaría recupera la concreción de Macedonio que Piglia postulaba en 1987, en “Ficción y política en la literatura argentina”, leído en un congreso en la Universidad de Yale dedicado al supuesto tema excluyente del campo cultural argentino de entonces: “Cultura y democracia en la Argentina”. El modo de unir política y ficción, de evitar enfrentarlas como prácticas irreductibles, constituye “la tranquera utópica de Macedonio” por donde cruzan Arlt, Marechal, Borges, escritores donde “muchos de nosotros vemos” (dice el escritor-crítico argentino ante los asistentes cosmopolitas en la academia norteamericana) “nuestra verdadera tradición”, en la cual “la novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder”, volviéndose una fuerza política que desenmascara al Estado como máquina de producir ficciones que reduce el lenguaje a la lógica de lo posible (Piglia 1993b: 173-180). La perspectiva para leer a Macedonio desde el paradigma autonomista, y conferirle el valor de

precursor de los escritores actuales, no será tan ajena a la lectura de “Esa mujer” que Piglia presenta en 2000, que corrige por anticipado la apreciación tajante de Demaría sobre su modo de “recoger solo en parte el legado de su entrevistado” en 1970 (“Piglia abandona a Walsh en el momento en que resuelve la dicotomía de la encrucijada”). Como la misma crítica expone al enriquecer los problemas en torno a Walsh a partir de *Ese hombre*, y como ha insistido Piglia durante las últimas tres décadas, si algo marca la relación entre literatura y política posterior a la década del 60 (desde cuya *posición* dialogaba Walsh con Piglia)²⁷ es su falta de resolución, su apertura a múltiples factores que exceden cualquier dicotomía.

Link propone otra lectura reclasificatoria del clásico en sede literaria, que toma distancia de la dicotomía que atravesaba el campo crítico previo, al actualizar, entre otros, el problema que recorría las respuestas de Walsh a Piglia tres décadas atrás. En diversas intervenciones desde fines de los 80 y particularmente en la década del 2000, practica una lectura abarcativa que busca mostrar la condición *vanguardista* de la escritura walshiana, separándose de la perspectiva de Piglia que priorizaba las formas y los usos del lenguaje. Su libro de 2003 en torno a la cuestión de cómo se lee destaca la prevalencia de Walsh en función de esa pregunta metacrítica, como vimos en el capítulo 1. La posibilidad de leer entre los cuentos de Walsh novelas fragmentadas, diseminadas en distintos espacios y tiempos de enunciación, permite separarlo de la lógica del canon para entenderlo desde otra lógica, vanguardista en otro sentido que en Piglia, por seguir escribiendo desde afuera de la institución mediante formas que serían novelas condensadas, disociadas de la forma libro. Link agrupa el ciclo de irlandeses (los tres cuentos y “El 37”) como novela de aprendizaje, “Fotos” y “Cartas” como la novela del campo bonaerense, y -aquí integrando cuentos extracanáonicos y renovando serializaciones anteriores- “Corso”, “La mujer prohibida” y “La máquina del bien y del mal” como novela de las lenguas de oprobio (289). Con los restos de esas lenguas, que arrancan en el *Facundo*, pasan por “La refalosa” de Ascasubi, y llegan a la primera novela de Puig y a Osvaldo Lamborghini, en el lugar del desperdicio desde el matadero hasta los basurales de *Operación* y “Los oficios terrestres”, pasando por Gusmán y Viñas, la obra es construida a partir de residuos (de un proyecto de literatura policial, de géneros populares, de lenguas bajas o inicuas, de política, del sesenta). Pautada como *summa*

²⁷ Mencionamos en el capítulo 1 esa propuesta sobre los 60 como una *posición*. Al aceptar que la década del 60 puede considerarse, como propone el entrevistador Carlos Dámaso Martínez en 1985, “una marca de origen en su literatura” (marca desviada hacia los 50 en Walsh, que en los 60 recomienza buscando otros orígenes), Piglia lo fundamenta en que “los 60, como se los suele llamar, no son una época sino una posición. La circulación de los sentidos, el combate, la yuxtaposición, las variantes, cambiar de género y de tonos, manejar colocaciones múltiples”. Oscar Masotta es para Piglia el ejemplo “clarísimo de ese espíritu”, y agrega: “Otro [sic] pueden ser los libros de Manuel Puig, también Rodolfo Walsh” (1993b: 144).

de la carrera del escritor, la obra adquiere sentido (el que le asigna Link, contextualizando su excepcionalidad en el arte occidental del XX) en la doble confrontación, exagerada como desgarramiento, con los frentes en los que la institución literatura pierde su autonomía: el mercado editorial que imprime su lógica a la producción latinoamericana, y la *neovanguardia* que desbarata toda ilusión de neutralidad política (290-291).

La percepción de los ciclos y la atención al *Diario* de Walsh permiten, en efecto, recuperar la obra como documento antes que monumento, y destacar su condición vanguardista por desestabilizar el canon. Como vimos al comienzo del capítulo, Link lee en el *Diario* la doble instancia de subjetividad articulada en la obra, la asignación de sentidos repartida entre la progresiva del escritor y la retrospectiva de críticos, editores, maestros. De ahí que el modo en que Walsh se relaciona con el canon supone operaciones diferentes de las de la crítica (2003: 273). Y la crítica “encuentra dificultades para hablar de la obra de Walsh”: luego de haber sido “un escritor que *todavía* no ha escrito su novela”, ya muerto, surge el problema de cómo recuperar su obra, bajo qué forma entre las codificaciones de la cultura industrial (ficción y no ficción) a cuya lógica pretende someterse el juicio estético (287-288). Ante esas dificultades para otorgar a la obra (o no reducir) la amplitud de sentidos que contiene (y cuyo despliegue depende de cómo se lea), la asignación retrospectiva de sentidos de Link retoma el énfasis señero de Viñas en los 60 y releído por Piglia y Saer en los 90, y destaca un abismo del que hablan y donde se constituyen los textos de Walsh: “la disolución del arte por la violencia de la política: volver políticos los géneros, las matrices textuales, la escritura misma” (290). Con el gesto de quien renueva la tradición crítica (focalizando en Walsh, como Rama en los 70, Viñas en los 80-90, y Piglia en los 90-2000), Link repite la idea de que el heredero de Borges no puede ser sino Walsh (290), y corrige a Rama, que desatendía la articulación del doble sujeto de la obra porque su lectura retrospectiva suponía una “operación de singularización propia del canon” (275). A cambio, leído como vanguardia a comienzos del siglo XXI, Walsh “propone un ‘género’ que ni Menard ni Bustos Domecq imaginaron: una novela sin ficción, una novela sin libro” (290). Así se posiciona en nuestro presente el proyecto de Walsh: mejor que como lectura común del pasado, como una nueva intervención sobre la tradición de lecturas cambiantes que es la literatura argentina.

En “Negatividad” (leído a mediados de 2004 en un encuentro de escritores en La Plata y al año siguiente incluido al final de la sección “Límites” de un libro sobre *Literatura y disidencia*) Link comienza explicitando el problema de relectura ineludible, y dice incumplir la promesa que se hizo de no volver a leer la obra de Walsh luego de haber estado, como bromea en el incipit proustiano, mucho tiempo leyéndola. Enfatizando un estado de la

cuestión que podemos asimilar al de Saer por esos mismos años, los ritmos de lectura del yo crítico dejan ver cierto agotamiento de la recepción walshiana, que lo lleva a repasar los estereotipos críticos y culturales en una pregunta que condensa los modos en que Walsh ha sido leído, junto con los núcleos resistentes a la lectura (“¿Es el autor de *Operación masacre*, es el jefe de inteligencia de Montoneros, es el autor de *Variaciones en rojo* o es el escritor de su propio diario íntimo?”) y proponer la zona textual que ha elegido para volver a leer a Walsh de otra manera (distinta de los énfasis críticos acostumbrados y de las propias lecturas anteriores de Link): la “Carta de un escritor a la Junta Militar”, con breves referencias a “Carta a Vicki” y “Carta a mis amigos”, sería un “espacio de ascesis” donde desarrollar el “ejercicio (típicamente estoico) de ponerse en el lugar del que va a morir”, algo que (cabe agregar) había hecho dos décadas atrás con otros, los fusilados desconocidos cuyas vidas reconstruye desde sus muertes para dar potencia persuasiva a *Operación*, conformando una posición ética y estética que acaso ofrezca el genuino punto de continuidad entre el libro clásico y la carta del 25 de marzo de 1977.²⁸ Más allá de la productividad de resonancias barthesianas y deleuzianas para leer las cartas de Walsh, el ejercicio estoico percibido por Link termina abonando la epicidad canonizante del escritor que va a morir, aquel a quien la muerte (la política) define. El legado de Walsh se fuga del sitio oficial del monumento y la lucha revolucionaria, para ser releído desde la vigencia política de su escritura de vanguardia, como política de la literatura revulsiva y extrema (que, en esa negatividad ascética del escritor, se acerca al modo en que Julio Premat en 2009 lee la figura de autor de Saer, como veremos).

“Rodolfo Walsh, escritor” (título que remite al Sarmiento leído por Piglia en los 90, donde también se trataba de esquivar dicotomías canónicas para reevaluar la especificidad literaria) es el segundo ensayo de los reunidos por Gamerro en torno a lo que llama *El nacimiento de la literatura argentina* (2006: 56, 58-61). Ubicado entre el primer artículo sobre ese nacimiento propiamente dicho, propiciado por Echeverría (con *El matadero* sin *La cautiva*, y las fiestas del monstruo que siguen con Borges-Bioy y O. Lamborghini), y el

²⁸ El lugar enunciativo de las cartas abiertas de 1976-77 sería el de quien hace un legado testamentario, que para Link (2005: 278-280) se condensa en dos consejos que lee como *Petitio* de la “Carta a la Junta”: al destinatario explícito (la Junta militar) le demanda que medite sobre el abismo al que conduce al país, y a los otros destinatarios (implicados en que las cartas sean abiertas) les pide lo que es importante (dice Link, y lo lee remarcando la referencia a las formas): “la continuación de la misma lucha pero con *otras formas*”. Recurriendo al Barthes de *Lo neutro* (curso de 1977/1978, contemporáneo de esas cartas y muertes) y siguiendo la posición de Blanchot, Link lee en esas formas una “política del cansancio” en la línea de la “modernidad apática” de Bartleby (que suspende la dialéctica con el “Preferiría no hacerlo”), que le permite suspender a su vez énfasis que parecían inherentes a la definición imposible de Walsh, apuntalados en “las leyes, los mandatos, las arrogancias y los terrorismos”.

nacimiento del mismo Gamarro como novelista con *Las islas* (en el tercer ensayo, “14 de junio, 1982”), el texto sobre Walsh provoca con una lectura autonomista y deconstruye, como Link, la “previsible doxa walshiana” del perfecto militante y periodista, para reevaluar el aspecto literario a partir del mismo corpus también canonizado (aunque en sede literaria: en los programas de la cátedra de Sarlo o en trabajos críticos como los de Piglia, Amar Sánchez, Crespo, Ferro, Imperatore), que lo figura como el autor de algunos cuentos perfectos, tan categóricamente adjetivados como canónicamente seleccionados (“Fotos”, “Cartas”, “Esa mujer”, “Nota al pie” y los tres de irlandeses) y de “una obra narrativa de no ficción: *Operación masacre*”, infaltable y también genéricamente catalogada. La permanencia del libro clásico en el centro del sentido asignado a Walsh se sostiene aún en lecturas que buscan superar la escisión entre literatura y política (aunque no el reparto en ficción-no ficción), a la vez que enfatizan la perspectiva autonomista contra la canonización cultural militante.

El mismo texto de Gamarro se presenta como víctima de la compulsión al recorte y la parcialización, señalado como el principal riesgo al tratar la figura de Walsh. En extensa nota al pie (para nada subsidiaria, en la línea del objeto leído) incluye el último párrafo que había sido omitido cuando el suplemento *Radar* de *Página/12* publicó el artículo en 2002 (en ocasión del primer cuarto de siglo de la muerte de Walsh). No menos significativamente, en especial para la modalidad de lectura pautaada en un diario, las últimas palabras de la nota, según su versión cortada, dejaban estampado un sintagma condensador de la doxa que Gamarro quería evitar, en la frase referida al “texto de la novela” secuestrado de San Vicente: “hasta hoy permanece, como su autor, desaparecido”.²⁹ Reconocer a Walsh como escritor sería el único homenaje necesario a principios del siglo XXI. Sin esquivar el tono plañidero, Gamarro lo hace despejando equívocos, persistentes y activos en el presente, residuales del esquema sesentista que intentaba fusionar y escindía literatura y política, expresado en la *doxa* ya señalada por Pesce en 1987 que postulaba a Walsh como resolución del esquema. Como había prescrito Piglia, si hoy recordamos a Walsh es porque fue un gran escritor (sin dejar de ser, para Gamarro o Drucaroff, un buen personaje).

Por el contrario y a la manera de Viñas, otra línea de lectura fiel a mediados de la década del 2000 antepone los núcleos políticos de su *trayectoria*, aunque reconozca el valor

²⁹ Ese texto faltante, “Juan se iba por el río”, y la contundencia y eficacia retórica en la “Carta a la Junta”, reevalúan a Walsh como escritor, y sustentan la ficción crítica del último párrafo, como homenaje a “la verdad de la ficción”, camino entrecruzado con el de “la verdad de los hechos” pero menos atendido que éste en la canonización. Con el ejemplar único del primer capítulo de su novela y diez copias de la *Carta*, el Walsh imaginado por Gamarro hace lo mismo que su último personaje: cruza el río aprovechando una bajante extraordinaria, llega a Cuba y, tras veinticinco años de periodismo y militancia y varias novelas, “nos salva a todos” de la “sensación de pérdida irreparable” (2006: 60-61).

literario como la palabra yuxtapuesta a la acción. Entendiendo que prevalece una actitud reverencial que ha fijado límites a la distancia crítica, Jozami (2006: 13-16) parte de un hecho que, a diferencia de las condiciones de lectura de una década atrás, parece probado (en particular por intervenciones de críticos influyentes como Piglia y Link): “la positiva consideración de la figura de Walsh tiene que ver, naturalmente, con la apreciación de su obra de escritor”. El libro se propone superar los límites críticos fijados por el lugar eminente asignado a Walsh, toma distancia de las lecturas críticas pioneras (Rama, Ford, Pesce, Viñas) que “lo han erigido en el antiborges, simplificando en clave política una relación mucho más compleja”, y marca las discusiones actuales que Walsh propiciaría. Al plantear ese estado en la “Introducción”, como ejemplo de que en general se prefiere no discutir con Walsh, y propiciando otra discusión también esquivada por entonces, Jozami menciona a Saer, quien cuando “arremete contra la no ficción como género, (...), hace blanco de sus cuestionamientos a Truman Capote, mientras ignora cautelosamente a Rodolfo Walsh”. Las lecturas reductoras de “la palabra y la acción” como complejo inescindible son clasificadas dicotómicamente: por un lado, la versión inofensiva para consumo democrático después de la dictadura, que “tendía a minimizar la importancia de la participación de Walsh en la guerrilla” (y el crítico pone distancia con recepciones como la de Link) , y por otro -un factor que interfiere en el estado crítico que hemos recortado en la década del 90, que vimos surgir junto con la crítica inicial- la respuesta que eso produjo “desde la ortodoxia setentista que, esta vez, sacrificaba la literatura” viendo un supuesto pasaje de escritor pequeño burgués a militante revolucionario. Amén de la perspectiva menos analítica que ideológica, la intervención de Jozami puede resumir las condiciones de la crítica walshiana después de la canonización en los 90, al retomar y especificar las limitaciones que encontraba Pescè dos décadas atrás: la actualidad de la obra residiría en “la tensión permanente que existió siempre en Walsh entre política y literatura”, cuya solución definitiva “quizá buscó, pero nunca pudo alcanzar”.

La renovación del estado crítico sobre Walsh parece partir de la decisión de integrar como objeto de análisis -como problema abierto y productivo en vez de dilema que se haya resuelto ni que la crítica venga a resolver- esa tensión, *literatura y política*, que ha tramado las lecturas argentinas durante el período de producción walshiana y se ha vuelto eje principal de la teoría y la crítica literaria local en las últimas dos décadas del XX. Tras la década del 90, la crítica referida a Walsh debió deslindar el heterogéneo estado de la cuestión expandido en los años previos, para plantearse el problema de cómo actualizar una obra y una figura enclavadas en los problemas de su tiempo, que son los de la tensión irresuelta entre literatura, política y vida. Por debajo de construcciones homogéneas y periodizaciones lineales, un campo

discursivo de conflictos mantiene activa la función de Walsh en el sistema literario latinoamericano.

Cómo (re)leer

La tradición futura de Walsh expone la tensión entre literatura y política que recorre su proyecto vital y literario, y presenta el riesgo de reducir la complejidad de éste a mera resolución (o irresolución) de aquélla. Leer desde el presente esa tradición permite superar los cierres interpretativos del canon, matizar las clasificaciones según los momentos específicos del proyecto (sus presentes, entre el 50 y el 77), y sostenerlo como problema que sobrepasa coyunturas y sigue resultando críticamente productivo. Nos importa leer a Walsh *en sus presentes*, integrar cada texto en el proyecto en curso privilegiando zonas poco estudiadas, para interrogar vinculaciones entre instancias sincrónicas y movilidad diacrónica, y detectar las limitaciones de la canonización encauzada desde los 80 por *Operación masacre* y la imagen de intelectual comprometido. Los modos autorales de leer la propia producción y de establecer condiciones de recepción atraviesan una amplia zona peritextual (inseparable de lo textual aunque desgajada en prólogos, reediciones, antologías, entrevista incluida en libro) e inciden en la representación dialógica de voces y en la articulación de personajes con procesos sociales, como vías de indagación de conflictos en torno a la frontera política y económica entre individuo y sociedad en la cultura bonaerense entre las décadas del 30 y del 60, en las series de Laurenzi, irlandeses, “Cartas”/“Fotos”, en borradores póstumos y el plan de *novela geológica*, y en las notas periodístico-antropológicas que al promediar los 60 y hasta 1974 amplían la mirada al interior y al exterior del país.

En sus últimos años, Walsh desvía la inserción pública como escritor-periodista abierta en 1957 hacia la figura contradictoria de escritor-militante, en el intento de inserción orgánica en la política partidaria (semanario de la CGTA) y la posterior búsqueda de comunicación colectiva en clandestinidad (*Cadena Informativa*, ANCLA, cartas semi-públicas). Los devaneos sobre la acción militante formulan por escrito un pensamiento político que, a trasmano del campo de debate en que se inserta el escritor, se funda sobre el “principio igualitario de una capacidad para el discernimiento de lo justo”, como propone Alain Badiou (2009a) para la *metapolítica* del siglo XXI. En desviada línea habermasiana (concentrada en la zona que el teórico de la opinión pública excluye bajo el rótulo de plebeya), el proyecto de Walsh produce movimientos de ampliación del espacio discursivo de la esfera pública,

sobrepasando el oficio de periodista y la acción militante, y anticipa el desplazamiento de lo político hacia lo económico al percibir la violencia de las privatizaciones culturales en germen.

Ante una obra dispersa y sin embargo canonizada, podemos rastrear nuevas preguntas si eludimos la fijación y apuntamos a la dispersión, a la posibilidad de que las partes (más allá del formato libro) conformen un proyecto a la vez coherente y cambiante, siempre abierto como el pensamiento en acción que lo recorre. Walsh propone al futuro afrontar esa “parálisis de la reflexión crítica” que, de manera paradójica, promueven “ciertos círculos de activistas” con el fin de evitar la “parálisis en el nivel de la acción”, que Judith Butler, en diálogo de ensayos con Laclau y Žižek (2011: 264-265), vincula al “temor de que el pensar no tendrá fin (...) y que ese pensamiento ilimitado habrá entonces adquirido prioridad sobre la acción como el gesto político paradigmático”. Ese temor “parece sustentarse en la creencia de que la reflexión crítica *precede* a la acción política”, y que ésta “presupondría que el pensamiento ya ha sucedido, que está terminado”; sin embargo, concluye Butler, la acción se compone de ese conocimiento, lo moviliza como conducta. Los libros de y sobre Walsh, incrementados en las últimas dos décadas, son la prueba de que la escritura, tramada con la lectura, es ese conocimiento movilizado en una literatura inquieta e inclasificable, formada en una inconforme lectura del presente.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

B. La política detrás de la percepción

También la muerte tiene su peso en la recepción crítica de Saer, aunque en este caso lo póstumo fluye sin tensiones y consolida lo ya sabido, replicando el movimiento del ciclo novelesco. Si entre mediados de los 80 y 2005 las lecturas se multiplican al compás de la escritura, reconociendo la ya reconocida poética saeriana en sus diversas modulaciones, después de la muerte, y con la fortísima incisión retrospectiva que sobre el proyecto practica *La grande*, se intensifica la perspectiva consolidada desde dos décadas atrás, cuando la aparición de *Glosa* marca el punto culminante en la progresión de la obra, a partir del cual las estrategias narrativas parecen asentadas y ya nada medular queda por variar, a la vez que se multiplican los estudios académicos sobre la obra de Saer o sobre series que la incluyen. A diferencia de Walsh, sobre cuyo valor literario promueve la indagación Piglia en 2000, y cuyos borradores exiguos tardan dos décadas desde su muerte en aparecer, en el lustro siguiente a la muerte de Saer se sistematiza su archivo y comienza la publicación de borradores inéditos, y se evidencia un consenso crítico que lo fija en la institución literaria como clásico argentino del XX, proceso al que la muerte del escritor aportará la potencia de lo póstumo en tesis como ésta, coloquios y conferencias, homenajes, reediciones y ediciones magnas, genéticas y críticas (la de Colección Archivos, planeada desde antes de la muerte con la colaboración del autor, otras surgidas del acabado de la obra y su definida zona crítica vuelta retrospectiva como *Zona de prólogos*, y los borradores inéditos que confirman la autoridad coherente del proyecto en *Papeles de trabajo*).

Dado el visible y regulado lugar de Saer en el campo crítico y, desde fines de los 90, en la historia literaria argentina, tampoco aquí buscamos respuestas ni definiciones originales del objeto, porque seguimos trabajando con el mismo mapa subjetivo y parcial, donde yuxtaponemos dos proyectos contemporáneos, incomparables y no totalizables, conformados en el diálogo entre fragmentos de escritura de los autores y las escrituras críticas que han motivado. La crítica sobre Saer, a diferencia de lo visto en Walsh, no tendrá ninguna dificultad en postular desde el comienzo su objeto como una obra total que motiva conceptualizaciones críticas persistentes (sobre *arte de narrar, percepción, experiencia, memoria*) de una solidez que promueve a la vez la consagración de los críticos en el campo

académico.³⁰ La escasa recepción inicial, abierta por algunos críticos universitarios, promovida por la difusión desde *Punto de Vista* y las cátedras universitarias en los 80-90 (y desde la universidad paralela en los 70), tuvo injerencia directa en lo que, como dijimos, Dalmaroni (2006) ha estudiado como recorrido del silencio al consenso en la recepción argentina del escritor entre 1964 y 1987. El acuerdo confirmado a partir de allí, junto con la consolidación de la instancia meta y autocrítica y el establecimiento de un campo tópico autosostenido, son rasgos que se potenciarán en las lecturas póstumas, donde la presunta verdad de Saer parece frenar ese desplazamiento constante donde trabaja la crítica, provocando la dificultad de indagar un objeto que ya ha sido revelado y regulado. Los efectos de lectura de la obra corroboran la teoría de la literatura formulada en ella; como sintetiza Dalmaroni en 2011, la lectura de Saer engendra un trayecto de fidelidad, no tanto por contar con esos lectores fieles sino más bien por dar lugar a “una subjetividad que no estaba allí antes del acontecimiento que esa lectura produjo”, y promover “una constancia oscura, una ocurrencia perturbadora pero material que se presenta entre interior y exterior” (2). Esa constancia seguirá ofreciendo oscuridad y perturbación, aunque en la actualidad parezca iluminada y fijada en el lugar del clásico, aquel que guarda una verdad previa a las lecturas, aunque el mismo final del ciclo busca forzar esa verdad y seguir provocando nuevas ocurrencias.

La tradición crítica saeriana, que acompaña el progreso de la obra compartiendo sus postulados, ocupa por entero el espacio de interlocución generado en silencio hasta mediados de los 80 y con creciente consenso hasta hoy. El *arte de narrar*, como emblema de una obra que desde los inicios apuntó a una totalidad coherente y no totalizable, ha tenido dos variables características: la demora, que marca los tiempos de recepción hasta promediar la progresión de la obra a fines de los 80, y la permanencia, que en la década final de producción, y reforzada en la instancia póstuma, confirma la regulatoria canónica propuesta en las lecturas iniciales. Repasamos la constitución crítica de ambas variables entre las lecturas pioneras y los balances póstumos que, potenciando el tono apodíctico, corroboran la consagración literaria del escritor. Si bien en los 90 emergen lecturas metacríticas que se distinguen del canon consolidado desde *Punto de Vista*, será en la década del 2000 cuando aparezcan nuevas

³⁰ El rasgo distintivo más perdurable de la crítica, según la percibe Link (2006: 57-58) en el comienzo de la etapa marcada por su yuxtaposición con la política (1955-1966), sería su “doble estatuto institucional”, al pensar la crítica misma como mercancía (además de mediación decisiva en la circulación de libros como mercancía): “aparato de consagración pero también objeto de consagración”. Link remite esta visibilización en la crítica de la lógica de mercado a Ludmer, quien (en prólogo a su interpretación sobre *Cien años de soledad*) la asimila a la lógica universitaria que funda el pasaje sucesivo de una tendencia a la siguiente, en un campo de tensiones abiertas por el desplazamiento constante de la verdad.

perspectivas teóricas en la crítica saeriana, en intervenciones que encauzan diversos problemas más allá del arte de narrar la percepción. El proyecto de Saer contiene un diálogo activo con los problemas priorizados por la crítica institucional, entre los que sobresale la relación con la sociedad y la representación de la violencia histórica; sin embargo, la relación entre literatura y política no ha sido priorizada en sí misma, sin incluir perspectivas como la filosofía y el psicoanálisis, y emerge entre los énfasis que modulan los abordajes posteriores a la canonización de los 90. Si durante los 80, en el ciclo narrativo concentrado en la novela, se espesa la referencialidad política con manchones que, entre el pasado y los futuros enunciados en *Glosa* y *Lo imborrable*, germinan a partir de lo elidido y aludido en *Nadie nada nunca*, desde la década del 90 van a proliferar lecturas de esas novelas y de otras que, en línea con las tempranas reseñas de Gramuglio y de Sarlo, indagan a su vez, con distintos niveles de calado, el problema de la representación de la violencia (no solo) política en Saer.

Demora y permanencia del arte de narrar

En marzo de 2013, el suplemento cultural de *La Nación* anuncia la aparición del segundo volumen de borradores inéditos de Saer, *Papeles de trabajo II*. Aparte de los textos de Jorge Monteleone y Julio Premat, la nota presenta algunos de esos papeles como reveladores, según el copete, del “origen de la singular poética del autor de *Glosa*”, reiterando el afincamiento crítico de la identidad autoral en la novela de 1986 y el rasgo decisivo desde la crítica inicial (una *poética singular*), destacando entre las anotaciones “un curioso sueño con Borges”, la figura sobre la que Saer sigue tomando distancia ambigua aún en la instancia póstuma, y cuya relación no deja de remarcar en la difusión periodística. Notablemente por su invariable constancia, el título de la nota repite el que, recurrente entre el libro de poesía de Saer (aparecido en 1977, con reediciones ampliadas en 1988 y 2000) y varios artículos y entrevistas de tres décadas atrás, afirma su permanencia en la continuidad de lo póstumo: “Saer: el permanente arte de narrar”. Lugar común de la crítica y del periodismo cultural desde los 80, establecido como permanente incluso antes de la muerte del escritor, “el arte de narrar” había tardado más de dos décadas en ser objeto de lectura ampliada más allá del círculo de críticos amigos (y de la ocasional visibilidad de un bestseller a fines de los 60, *Cicatrices*).

Hasta entrados los 90, cuando llevaba más de tres décadas en desarrollo, la obra de Saer tuvo muy escasos lectores, aunque éstos produjeron escrituras críticas, antes, durante y

después de la dictadura, en distintos espacios de intervención (revistas, libros, grupos de estudio, clases universitarias, encuentros académicos), que han resultado muy potentes en el sostenimiento y difusión de la obra en sede literaria y en la consolidación de ese mismo espacio. Entre los balances que habilita la muerte del escritor, Sarlo (2005b) deja en claro el movimiento trabajoso que hubo de realizarse antes de que el escritor fuera difundido ampliamente en su país: “Saer escribió buena parte de su obra para un grupo de amigos. Solo a mediados de los ochenta (...) el periodismo se desprecizó y le dedicó a Saer una atención que antes solo había recibido en textos de circulación restringida al campo intelectual y crítico”. El reconocimiento que Saer, “que despreciaba el mercado”, recibió como un regalo tardío, tuvo que ver con dos factores para Sarlo, que en 2005 toma distancia de ese desprecio cuyas fuentes adornianas, dos décadas atrás, *Punto de Vista* había difundido junto con la obra de Saer y la crítica cultural y sociológica de Benjamin, Williams, Hoggart, Bourdieu: por un lado, la resistente negativa del autor a recibir cualquier atributo no literario, que lo llevó a ocupar segundas filas en el estante internacional de libros latinoamericanos y a ser poco estudiado en Estados Unidos “precisamente porque nadie lo consideraba adecuada y correctamente latinoamericano” (aunque en los 90 *El entenado*, que a su modo podía ocupar el estante subregional, tuvo una fuerte inserción en el área hispanoamericana de la academia estadounidense), y por otro lado, los mencionados obstáculos de que estuvo cargada la historia de Saer en su país; en este aspecto, Sarlo destaca como excepciones la segunda edición de *Capítulo* del Centro Editor de América Latina a principios de los 80 (dirigida por Susana Zanetti, otra lectora de Saer en el área de la literatura hispanoamericana), y la aparición de *Nadie nada nunca* en 1980 en México, que “debe de haber conseguido un centenar de lectores argentinos”, y en 1983 de *El entenado* en una colección dirigida por Piglia.

Ya en 1979, en una nota de *Punto de Vista* titulada en espejo con el poemario del autor (“Juan José Saer: el arte de narrar”), Gramuglio advertía la ignorancia sistemática que había en el campo argentino sobre la producción de Saer: “una obra ya vasta, aunque, con pocas excepciones, sistemáticamente ignorada por lectores y críticos en la Argentina”. El autor, en entrevista de Carlos Dámaso Martínez en 1981, idénticamente titulada con la marca registrada (“Juan José Saer: el arte de narrar”), no deja de notar esta intermitencia, antes de la consagración, entre su obra y el público: “Creo que soy un escritor poco leído”, comienza la nota, y matiza esa escasez de público con dos observaciones interesantes: “pienso que tengo un grupo de lectores muy fieles en la Argentina y otros países latinoamericanos” y “los libros míos, especialmente *El limonero real*, han tenido más éxito en Francia que en la Argentina”,

lo que atribuye a estar viviendo “en uno de los centros más importantes de la industria cultural”: notable perspectiva mercantil sobre la inserción de su obra en el mundo, que desatiende factores internos de un texto que hoy vemos como la novela más extrema de Saer, dura de leer en los años de la dictadura argentina y del ascenso neoliberal. Aunque en los 80 las relaciones con el público eran todavía remisas, desde la década anterior había comenzado a desarrollarse entre el autor y sus lectores académicos una línea crítica compartida con fidelidad minoritaria, sustentada en la poética de autor resumida como *el arte de narrar*.

La inserción demorada de Saer en el campo literario argentino se realiza a partir de la demarcación fundante, operada desde los 70 principalmente por Gramuglio y Sarlo en *Los Libros y Punto de Vista*, dos revistas literarias de perfil académico y alta repercusión en el campo literario, de la que será la lectura dominante de Saer en los 80 y 90, la que opera su consagración en consonancia con el tipo de lectura que el autor propone para su obra. Ya en 1984, mientras el escritor acuerda con Alberto Díaz, que será desde entonces su editor, un contrato con Alianza Editorial cuyos primeros resultados son *Glosa* (1986) y al año siguiente la reedición de *El limonero real*, Saer ingresa en los programas universitarios de literatura argentina y teoría literaria, cuando Rosa dicta un seminario sobre *El entonado* en Rosario, que repetirá poco después en Buenos Aires, donde el primer programa de la cátedra de Sarlo incluye una unidad sobre Saer, cuyo dictado está a cargo de Gramuglio (cf. Premat 2006: 466-467). Llevando la instancia metacrítica al análisis de programas de enseñanza media y universitaria, y al intercambio actual con Sarlo sobre los modos de leer a Saer y de programarlo para la trasmisión institucional, Analía Gerbaudo (2011: 5 y ss.) nota que “Sarlo usa productivamente las clases como territorio de experimentación y puesta a prueba de sus hipótesis”, y allí resulta notable la importancia dada a Saer.³¹ La propia Sarlo, entrevistada por Gerbaudo en 2009, acentúa aquel deseo de “compartir las experiencias estéticas que nos movilizaban”: “Saer era la bandera estética de la cátedra”.

Centradas en aquello que primero sorprende en la prosa de Saer, la minuciosa narración de la percepción, las lecturas iniciales de Sarlo y Gramuglio vinculan, sin asimilarlos, los procedimientos saerianos con el objetivismo francés, y apoyan con reflexiones teóricas el gesto autoral de representar la zona sin caer en el regionalismo ni en variantes resonantes como el realismo mágico. Al reseñar *Cicatrices* en *Los Libros*, Gramuglio considera

³¹ Uno de los tres núcleos de contenidos de ese primer programa versa sobre “Formas narrativas y lengua poética: Juan José Saer”, e incluye “Sombras sobre vidrio esmerilado”, *La mayor*, poemas de *El arte de narrar*, y “el sistema del relato” en *Nadie nada nunca* y *El entonado*. La presencia de Saer ha sido permanente en muchos programas de la cátedra hasta la actualidad; los de 1988-89 incorporan ensayos del escritor, decisión que Gerbaudo lee “como un refuerzo de la posición estética de la cátedra: Sarlo y Saer coinciden en más de un punto”.

tempranamente que hay en Saer un proyecto de “obra total”, donde el acento está puesto en la percepción, que “instaura constantemente un universo donde los actos más triviales, las realidades cotidianas, (...), revelan de pronto una densidad insospechada” (1969: 5). Tras el énfasis de Gramuglio, la novela del 69 deberá esperar hasta 1983 para recibir lecturas, como la reseña de Panesi que veremos, que destaquen lo que asoma por detrás del análisis fenomenológico: la historia argentina contemporánea que incide en esa intrigante densidad. En 1979, *Punto de Vista* presenta seis poemas del reciente *El arte de narrar*, junto con una lectura de *El limonero real* y “La mayor” realizada por Gramuglio, cuya consonancia armoniosa con el objeto, como vimos, está dada desde el título que pronto deviene comodín periodístico. Esa novela reciente, y de resistente recepción pese a su inclusión en programas universitarios, sería ya una “summa narrativa (poética)” que expone “las líneas directrices que fundan su proyecto de escritura”: “situarse a la vez en ‘la literatura’ (...) y en ‘la realidad’” (6); con respecto a “La mayor”, el “presente durativo” explica el proceso poético que da paso a la repetición y a un recuerdo inasible que “se disuelve en una especie de ‘nada’” que cuestiona las relaciones de ese recuerdo y el mundo que intenta evocar (7).

En la publicación que, en la colección “Nuevos escritores argentinos” dirigida por Lafforgue, más programáticamente acompaña la inserción de Saer en el campo literario argentino, Gramuglio (1986) nota un reciente “cambio en la recepción de la obra de Saer, aunque siempre en el interior de un circuito que (...) no ha dejado de ser minoritario”, y considera probable “empezar a trazar una pequeña historia de esas lecturas” donde se combinarían “tanto el crecimiento mismo de la obra, que ha ido creando sus propias condiciones de lectura, como la diversidad de perspectivas a partir de las cuales ella es leída” (264). Tras el cuarto de siglo siguiente, luego de la expansión sostenida de la obra y la intensidad de creación de sus condiciones de lectura (la fidelidad reformulada por Dalmaroni), junto con las perspectivas actualmente tensionadas por la verificación de una saturación crítica, resuena de modo insólito el atributo de pequeñez con que Gramuglio proponía iniciar la metacrítica saeriana. Hoy le cabe a la historia de esas lecturas el mismo adjetivo, simple y complejo a la vez, que titula la novela póstuma, y así como la obra de Saer conforma un centro imprescindible de la literatura argentina de la segunda mitad del XX, la crítica saeriana ofrece otra condensación similar con respecto al campo de la teoría y la institución literaria.

Al fijar en 1986 “el lugar de Saer”, Gramuglio recupera la inclusión del escritor en *Literatura y subdesarrollo* (1968) de Prieto, que en el marco de las polémicas sobre el realismo piensa seguramente en *Responso* como *testimonio* sobre los años del primer peronismo; lecturas posteriores (y Gramuglio marca el corte en *Cicatrices*, otra incisión que

perdura, por ejemplo en Premat y en Dalmaroni) han privilegiado “la puesta en escena del proceso de producción del relato, la intertextualidad (...), o la repetición y la fragmentación como procedimientos para derogar la representación tradicional y la linealidad de la escritura” (Gramuglio 1986: 265). Superada la polémica sobre el realismo, *el arte de narrar la percepción* se ha asentado como tópico de la crítica, que marcará como limitadas las lecturas referenciales que busquen en las novelas de Saer algún testimonio histórico. Al promediar los 80 *Punto de Vista* afianza su discurso crítico como interesante alternativa al discurso autoritario que había clausurado las voces en la esfera pública, y esa consolidación coincide con el firme ingreso de Saer en el campo literario argentino, inmediatamente después de la transición democrática, tramitada a través del discurso crítico de especialistas que entonces ingresaban en la universidad pública, pasando también a su modo del silencio al consenso.

Como periodiza Dalmaroni, 1987 sería el año bisagra en la recepción de Saer en Argentina, el definitivo alcance del consenso crítico, no circunscripto a la academia y a *Punto de Vista*, y ya entonces amparado en la novela que también funciona como bisagra en la producción. En marzo de ese año, en la sección “El Señalador” de la revista *Humor*, que por entonces buscaba, como vimos, las más importantes novelas argentinas, un escritor crítico con proyecto narrativo ya amplio, Juan Martini, señala que “Ha llegado la hora de Juan José Saer”. El reconocimiento público esperado y propiciado por los críticos fieles ha comenzado, luego de treinta años de crecimiento de la obra y tras gozar del “reconocimiento casi privado, por no decir íntimo” de críticos, poetas y narradores, que no habría sido suficiente para que “los lectores vernáculos -más allá de las élites casi siempre atentas o mejor informadas-” dejaran de ignorar “con una constancia significativa la existencia de Saer y sus libros”. A tres meses de publicada, *Glosa* “sopresivamente aparece en las listas de best-seller”, aunque el crítico no deja de resaltar su marca minoritaria al avisar que no es recomendable para lectores que crean que los problemas tienen solución y las situaciones desenlace, pero sí “es una excelente novela para quienes quieran descubrir la desolación de un texto que no sabe lo que cuenta ni para qué lo cuenta”. Desde otros ámbitos de recepción, la hora de Saer parece deberse al paradigma antirreferencial regulado por las lecturas pioneras, que recorta un público específico que pueda acceder a lo que Martini termina definiendo como la revelación por la escritura de un conocimiento de lo real cautivo en la lengua (89).

La fascinación del discurso crítico con un objeto estético que producía experiencias movilizantes para los autores de ese discurso, acorde al lugar que la subjetividad del crítico venía afianzando en la recuperación de los modos del ensayo y de una sonoridad pública ampliada, y a la vez apto para la implementación de herramientas teóricas selectas, acaso

contribuyera, hasta bien entrada la década del 90, a que la presencia (bajo formas de ausencia) de la política en el ciclo novelesco pasara desatendida, como veremos, bajo el consenso en torno al “sistema del relato” (Sarlo) que “deroga la representación tradicional” (Gramuglio). Luego del cambio percibido en la recuperación de estrategias miméticas para narrar la dictadura, al revisar desde mediados de los 90 esa fijación representacional y alegórica de la crítica inicial, Dalmaroni (2008: 127) indaga la presencia referencial de la violencia política en *Nadie nada nunca* y relativiza lo alegórico por la implicación mutua de los dos órdenes de referencias, el literal y el figurado, que estructuran la alegoría como núcleo triunfante de la literatura moderna (que entra en crisis junto con la modernidad).³²

El problema de la lectura alegórica sería más atinado, para la crítica actual sobre Saer y Walsh, que la búsqueda de alegorías en sus escrituras, cuyos sentidos seguirán abiertos, o que la discusión en torno al realismo, cuyos énfasis y límites ya han sido establecidos. Antes que la relación representacional (realista, alegórica, alusiva, elíptica, etc.) con referentes históricos, interesan los modos de reformular los efectos políticos de la crisis de la representación, mediante determinados usos del lenguaje en el cruce entre escrituras y lecturas. Más que una solución estética a las demandas de la política y la cultura, la presunción de sentidos alegóricos en *Nadie nada nunca* (o de otro modo en algunos relatos de Walsh) implica un problema de lectura, cuyo funcionamiento específico en el contexto abierto en los 60 sobre la crisis del realismo aglutina problemas centrales de la crítica sobre Saer (en torno a una notoria discusión interna del campo académico que se hace visible desde fines de los 90) y sobre Walsh (como veremos en la serie de irlandeses, y como lee Piglia matizando la autolectura alegórica de Walsh). Los sentidos asignados parten del problema de los niveles de *determinación* de la política sobre la literatura, y desde esa perspectiva solo lograríamos repetir la diferencia obvia entre Walsh y Saer sobre las direcciones de la determinación (desde la política uno y desde la literatura el otro), perdiendo la posibilidad de indagar los

³² En su estudio sobre el proyecto de los Pasajes de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss (1995: 20-21, 248-249) encuentra en la crítica que contra Benjamin dirige Jauss un círculo vicioso ontológico y epistemológico, que consistiría en la confusión entre modos de leer y objeto leído, entre la lectura alegórica y el poema como alegoría. No por interrogar lo que percibe como una alegoría del texto la crítica deviene alegórica. Un rasgo esencial de la alegoría, que Buck-Morss (250) cita del estudio clásico sobre la vanguardia de Peter Bürger (que ve alegoría en la introducción de la realidad mediante el *montaje*, algo que marcará la recepción de Puig en mayor medida que las de Walsh y Saer), resulta sin embargo pertinente para las posibilidades actuales de análisis que estamos explorando, como modo de leer y como pauta a indagar en las escrituras: “La alegoría es (...) esencialmente fragmento (...). El alegorista junta los fragmentos aislados de la realidad y así crea significado. Este significado es construido, no deriva del contexto original de los fragmentos”. Si los efectos políticos del arte de vanguardia no son determinados por el contenido de la obra sino por su efecto sobre “la institución dentro de la cual la obra cumple una función” (cuyo establecimiento marcaría el fracaso de las vanguardias), de esta derrota de la mimesis surgirían potenciales efectos más allá de las intenciones del autor o los sentidos tradicionalmente transmitidos mediante la alegoría y de la técnica de montaje de fragmentos aislados de realidad (251, 253).

intercambios entre política y poética que, sin asignarles identidad, traman la intimidad de ambas escrituras, sus zonas ambiguas e inciertas que las vuelven, si no nuevas ni meramente vanguardistas, contemporáneas por percibir la oscuridad del presente.

Hasta la primera mitad de los 80, entonces, la obra de Saer permanece lateralmente leída por un somero grupo de especialistas (no reducible a *Punto de Vista*), que coinciden en destacar la originalidad de una escritura ya afirmada en un proyecto de autor (a menudo llamado *obra total* u *Obra*) y en focalizar sobre la alternativa que propone al realismo y a la novela latinoamericana en boga. Es el caso de Jitrik, que aprovecha la aptitud de la obra de Saer como campo de aplicación de herramientas teóricas y metodológicas, y realiza una atentísima lectura de *El limonero real* desde categorías postestructuralistas que integran una perspectiva psicoanalítica; en 1978, los recientes aportes de la teoría francesa resultan pertinentes para dialogar con la novela donde Saer (de otro modo que Walsh por los mismos años) tocaba el extremo de la literatura. El crítico colabora con el autor en su distanciamiento polémico de la nueva novela latinoamericana, al distinguir *El limonero* de las novelas de Vargas Llosa y García Márquez, para adscribirla a la línea en que lo narrado equivale a la narración misma, al “obsesivo drama de narrar”, representada por el escritor al cual Saer dedicará las últimas cincuenta páginas de *Trabajos: Juan Carlos Onetti*. El mismo eje que Sarlo llama sistema del relato se modula con esa variación del “arte” como “drama de narrar”, y señala filiaciones regionales, observando en esa línea la tensión del relato latinoamericano de la época en torno a la representación, entre el “todavía subsistente atractivo de una ‘historia’ que tiene un interés en sí” y “la escritura pura, donde todo lo que sea ‘referencia’, ‘reflejo’, se diluye hasta la desaparición” (99). En tono cercano al Saer ensayista de esos años, Jitrik termina su estudio polemizando contra los que “se van a indignar” porque “atribuimos un significante” a un texto latinoamericano y “suponemos que ese significante arraiga en el inconsciente”, y contra los que “van a gritar, categorías extranjeras, Lacan, como si las categorías nacionales fueran superiores”. También en tono de vanguardia crítica, dice disipar el equívoco promovido por otra categoría de época, la dependencia, al considerar el texto de Saer “un trabajo para hacer un trabajo”, cuyo reconocimiento “instaura una alegría que se aleja de la tristeza dependiente y dignifica la lectura” (109). Las tensiones que el trabajo de escritura abre en relación con el acontecimiento y la referencialidad conformarán, luego del extremo tocado en los 70, núcleos significativos en el intenso avance con variaciones del proyecto autoral, que se permitirá suscitar el atractivo de una historia (vg. *El entenado*) y, superando las prevenciones contra el reflejo, indagar referentes y, sólidamente en *La grande*, narrar de modo menos dramático que placentero.

En 1981, el fascículo de la historia de la literatura argentina de *Capítulo* escrito por Ana María Amar Sánchez, Mirta Stern y Ana María Zubieta, dedicado a “La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones”, profundiza las filiaciones en la literatura argentina y coloca a ambos escritores como representantes destacados de esa generación marcada por la caída del peronismo, que se presenta a un campo literario donde “importa destacar las huellas del sistema narrativo borgeano y de la producción de Onetti, así como también la ‘línea’ que fija Cortázar” y “una intensa relectura de la obra de Roberto Arlt”. Pese a esta mirada atenta a la tradición literaria local, y no obstante la mención de la amplia difusión de “la línea ‘dura’ de la novela policial” y “el rescate de ciertos subgéneros y ciertas líneas populares” (650), Walsh no tiene lugar en la narrativa de los 60 leída desde 1980 (aunque como vimos lo tendrá en los 90, leído en el marco de esas líneas populares continuadas en grupos universitarios dirigidos por Zubieta). La “nueva producción narrativa” (sintagma que excluye a Walsh, cuya última narración publicada era de 1973) se configuraría en la intersección de los puntos de un “doble eje externo” (que no difiere de la doble acepción de *representación* utilizada por Kohan, como vimos, para distinguir a Saer de Walsh): “la intensa politización del campo cultural, que determina la preocupación y el acentuado interés del escritor por los procesos histórico-sociales, y la incorporación, en diversos grados, de las corrientes teóricas” identificadas con el eje de la importación de tendencias en el campo cultural argentino, ambas cortadas parcialmente por la dictadura. Esta incorporación teórica cruzaría dos líneas críticas devenidas centrales en el campo de los 70: el realismo sometido a crítica con la influencia “anti-representativa” del grupo *Tel-Quel*, y las diversas tendencias del psicoanálisis primando la lacaniana (650, 653), enlace que será extendido por Stern en la primera mitad de los 80, retomado por Corbatta durante los 90 y complejizado por Premat a comienzos de la década del 2000.

La recepción universitaria de Saer en el tramo final de la dictadura valoriza su condición desplazada y difusión minoritaria, para sacarlo de allí y traerlo a una figuración actual en la literatura argentina, al destacar como condición necesaria de su escritura la “marginación intelectual voluntaria que se auto-representa temáticamente” en sus textos, cuya circulación se inscribe a su vez en un espacio marginal, delimitando así “uno de los sectores en los que se configura (...) actualmente la narrativa nacional” (íd.: 651). Marginal en la circulación aunque central en la narrativa contemporánea, la obra de Saer ofrece a la crítica, a principios de los 80, material donde afianzar su espacio específico, mediante la atención a categorías como *relato*, *intertextualidad*, *representación*, *realismo*, de extensa y diversa

vigencia en las décadas siguientes: la construcción de una teoría del relato (con la visible marca crítica de Sarlo) se regula como “minucioso trabajo intertextual” que recorre problemas constitutivos de la teoría literaria formulada en 1981, como la representación y las inflexiones del concepto de realismo (657).

Profundizando esa investigación grupal, en dos artículos publicados en revistas académicas latinoamericanas en 1983 y 1984, Stern concentra su crítica en Saer retomando los ejes señalados en *Capítulo* como lectura abarcadora de la obra, en la cual percibe dos líneas temáticas, urbana y campesina, y marca el cruce entre lo local y universal en el aprovechamiento de otras literaturas. El análisis centrado en *El limonero real* aplica, como Jitrik, categorías psicoanalíticas en su lectura de “la regresión discursiva a la nada” en dicha novela y en *Nadie nada nunca*. El artículo del 83 analiza la teorización de la escritura y otros aspectos en “el espacio intertextual en la narrativa” de Saer, y encuentra en los paródicos ensayos de Sergio Escalante en *Cicatrices* un intento de inteligir la historia a partir de la comprensión de “la producción intelectual que se inscribe en esa historia”, lo que conduce al “personaje-crítico” a plantear el problema del “realismo” (comillas de Stern). La autorreferencialidad, y el planteo de problemas literarios a través de personajes escritores o lectores que teorizan coloquialmente (como Tomatis), han establecido, a comienzos de los 80, un núcleo predilecto de análisis literario centrado en *Cicatrices*, *El limonero real* y *Nadie nada nunca*; aunque los rasgos eran ya evidentes en las narraciones anteriores, la crítica de los 80 (y aún de los 90) no presta atención a la iniciación de Saer más allá de recuperaciones aisladas. La zona novelística entre *Cicatrices* y *Nadie nada nunca* cobrará el espesor de un recomienzo estilístico, destacado por los análisis universitarios de los primeros 80; la crítica posterior podrá interrogar el espesor del momento inmediatamente siguiente a ese recomienzo de los 70, sintetizado en la edición Archivos (preparada en 2006, publicada en 2010) que reúne las dos novelas de consolidación, *El entonado* y *Glosa*.

En 1986, el mismo año en que aparece esa novela considerada cúlmine en el proyecto, se publican dos libros que anticipan el cruce que está por operarse en la recepción argentina. El mismo protocolo de las lecturas pioneras de tres lustros atrás es sistematizado con la visibilidad que se quiere conferir a Saer, generando un libro cuyo objeto se señala como autobiográfico, *Juan José Saer por Juan José Saer*, impensado desde los protocolos de figuración autoral salvo por la filiación barthesiana. El cambio de recepción hacia un público ampliado “que no ha dejado de ser minoritario” es señalado por Gramuglio en el ya referido “epílogo-estudio” de este libro editado por Lafforgue, que será central hasta en la crítica

reciente; fechado en diciembre de 1984, "El lugar de Saer" puede leerse como balance de la inclusión del autor, a cargo de Gramuglio, en el primer curso de la cátedra de Sarlo en la UBA. En tanto presentación en el campo literario argentino, la edición provee una bibliografía básica de y sobre el escritor, y viene respaldada por el interés que Saer ha suscitado en el campo cultural francés. "Un argentino desconcertante", anuncia la contratapa en tipografía destacada, aprovechando el prestigioso espaldarazo periodístico (y sin aclarar razones y valoraciones de lo desconcertante): "Así titula '*Le Monde des Letres*' [sic] el comentario sobre Juan José Saer con motivo de la aparición de su cuarto libro traducido al francés". El libro presenta tres relatos inéditos, ocho "argumentos" de *La mayor* y tres cuentos publicados, destacándose el autobiográfico y ensayístico "Razones", texto fragmentario escrito a partir de preguntas de Gramuglio, donde Saer, en la línea contundente de *Una literatura sin atributos* y anticipando el tono fronterizo de *El río sin orillas*, expone su concepción de la literatura: la firme voz autoral, ausente de sus narraciones, comienza a intervenir en la recepción de la obra.

El otro texto de 1986 que acompaña la inserción de la literatura de Saer en el ámbito universitario argentino es el avance de tesis de Graciela Montaldo publicado por Hachette junto con *El limonero real*, que presenta a Saer desde la "Cronología del autor" y el "Contexto histórico-social del autor y su obra". Como venían haciendo Sarlo, Gramuglio y Stern, Montaldo destaca lo extenso y riguroso de esa obra "realizada en silencio y en la casi marginalidad", afirmando que existe efectivamente un universo saeriano que "inaugura en la literatura argentina un nuevo 'estilo'-en el sentido barthesiano-, una novedosa forma de narrar y representar" (5). La "Bibliografía sobre Juan José Saer" consigna la escasez crítica sobre una obra que llevaba tres décadas en desarrollo: se repiten los críticos del elenco universitario inicial (Prieto, Gramuglio, Sarlo, Piglia, Jitrik, Amar Sánchez, Stern y Zubieta), mostrando que durante el período de consolidación de su sistema, entre 1974 y 1986, Saer es un escritor poco leído aunque por críticos destacados que serán a su vez consagrados en las dos décadas siguientes a la dictadura. En el momento previo a la consagración abierta hacia fines de los 80, la crítica ya ha valorizado a Saer, como si anunciara al campo literario una relevancia hasta entonces desatendida: "Sin embargo, la producción de este autor es una de las más importantes de la literatura argentina contemporánea" (83). La marcación de lo pequeño de la bibliografía sobre Saer (percepción que hoy exige un esfuerzo de imaginación), y en general la insistencia en su ubicación resistente a la visibilidad del mercado (el plus de lo minoritario), pueden leerse como énfasis del problema de lo endogámico en sus variables positiva y negativa vistas en Rosa y Cella.

Como si la saturación compensara a posteriori la demora, a partir de la indiscutida centralidad en el campo compartida con Piglia, durante los 90 se diversifica e intensifica la recepción académica de Saer, manteniendo, a grandes rasgos, la mirada sobre las resoluciones literarias del problema de la representación, pareciendo cobrar interés creciente la cuestión del tiempo y, en particular, los conflictos de la memoria vinculados con la indefinición de la identidad. En 1990, Marcela Croce actualiza la visión abarcadora de la obra hasta *La ocasión*, aunque repite el corte adjudicado en *Capítulo a Cicatrices* como inicio del bloque narrativo principal (los comienzos quedan afuera) y extiende tópicos críticos fijados por Sarlo una década atrás (la “versión oblicua y fragmentaria”, la “poética de la repetición” como alternativa a la crisis del realismo, “la experiencia de la detención”), destacando el trabajo descriptivo sobre un presente que incluye cicatrices de un pasado tan dudoso como la percepción, donde el lenguaje es fuente de confusión y ninguna identidad es segura, según la conclusión especular al objeto leído. Anticipando un protocolo de lectura que explicitará y desviará *Lo imborrable* (la novela que poco después se agrega a la serie y la redefine), Croce ve como cuestión permanente de esta poética “el tema de las marcas, las huellas, lo que proviene de una anterioridad y se instala en el presente con un afán productivo que se verifica inmediatamente en los textos” (80). La lectura apunta la memoria individual y la identidad, un vector crítico plausible que en esos años es variamente indagado, y encuentra en la interpretación esclarecedora de los textos la respuesta anunciada en los tópicos críticos que la pautan. Desde allí, también parece dada la solución de un problema que ha comenzado a intensificarse en el proyecto y que, entre *Lo imborrable* y *La grande*, mostrará su irresolución productiva: el cruce entre literatura y política, leído en aspectos temáticos significativos desde la centralidad de *Glosa*, reducido a la figura del Matemático como intelectual influenciado por la “política literaria vehiculada por *Contorno* en la Argentina de esa época” (66), o al “secuestro del Gato y Elisa” adjudicado a *Nadie nada nunca* (“Los desaparecidos se presentifican en la amenaza de la desintegración sin huella”) sin reparar en el efecto retrospectivo de *Glosa* (90). En lo que podría verse como deconstrucción de las afirmaciones de Croce, *Lo imborrable* articulará una representación de la historia reciente que se encara con un riesgo, la reducción alegórica, perceptible en lecturas ceñidas a ejes referenciales, como la de Alfonso parodiada en la novela, según veremos en el capítulo 4.

En el contexto de revisión metacrítica hacia fines de los 90, María Elena Torre (Universidad Nacional del Sur) sintetiza el estado de “Saer en la zona crítica”. Su artículo forma parte del marco inaugural, trazado en el mencionado *Las operaciones de la crítica*, del debate sobre los paradigmas de discusión disponibles para la crítica académica en relación

con los medios, donde se cuestiona particularmente la insistencia de Sarlo en exclusivos términos estéticos para discutir y ordenar los problemas de la literatura y de su historia (visible en el artículo de Podlubne). Por allí comienza, claro, esta sistematización de la crítica saeriana: a partir de las intervenciones que interrogan y sitúan la obra desde *Punto de Vista* (focalizando en “El lugar de Saer” de Gramuglio), Torre marca las divergencias en las lecturas de *Cicatrices* y *El limonero* realizadas por Stern (“centrada en la intertextualidad y la autorreferencia, tan característica de comienzos de los 80”), cuya “obsesión’ de querer llegar al geno-texto” en ambas novelas sería generada por los mismos (y obsesivos) protocolos autorales, definidos como “obsesión’ de los textos en narrar la construcción de su producción textual”, por lo que la crítica quedaría, como Gramuglio en su lectura de *Cicatrices*, atrapada en el círculo de sus presupuestos y preferencias (dice Torre citando a Rosa) desde que “la adhesión a la teoría condicionaba, de algún modo, la interrogación sobre el objeto”. También generando diversos énfasis más allá de los protocolos autorales consensuados en la recepción, otro rumbo toma, “a contrapelo de los dictados de la moda teórica” porque “en 1983 no todo es intertextualidad”, la reseña de *Cicatrices* escrita por Panesi, que halla otro sentido a la novela “en la potencialidad estético-política” de la escritura, como juego peligroso que estaría situado por encima de la cultura de masas. En la lectura que hace Kohan de la misma novela (por la cual, como vimos, la potencia autónoma de Saer irrumpe en la crítica walshiana) fijando su atención en “una fisura del texto de la que emerge lo que el crítico quiere ver”, Torre marca su pretensión de cortar con implícitos y presuposiciones de los textos al situarse “en el intersticio *entre* lo literario y lo político” y actualizar “un debate vigente acerca del lugar y la función de lo político en la literatura de Saer”. Más allá de la emergencia de lo político como problema desatendido hasta fines de los 90, la lectura de Kohan y la discusión entre Saer y Walsh que plantea sería “por lo menos desapareja porque, como él mismo admite, Walsh ‘es evidentemente más permeable a la invasión de lo político’” (1998: 123-124, 126-127, 131).

Con pertinencia, Torre (128-130) adscribe los desplazamientos en la recepción saeriana al ámbito de la “nueva crítica rosarina”, de la que sería muestra la revista *Paradoxa* dirigida por Alberto Giordano y Juan Bautista Ritvo, que en 1991 dedica una sección a “El arte de narrar: Puig-Saer” sin abordarlos comparativamente (a la manera en que una década atrás los yuxtapone el fascículo de *Capítulo* dedicado a la narrativa del 60). Esta recepción fiel a la poética de Saer (en palabras de Torre) destaca la complejización del sentido que llevan a cabo relatos como “Paramnesia” y “La mayor”, leídos por Analía Capdevila, y nuevamente *Cicatrices* en la propuesta de Adriana Astutti; ambas lecturas privilegian la problemática del

tiempo y la memoria a partir de Proust y Bergson, tamizados por la recepción del postestructuralismo francés (Blanchot, Barthes, Deleuze), gesto teórico que reaparece al año siguiente en la lectura de “La mayor” como reescritura paródica de Proust realizada por María Celia Darré en la Universidad de Cuyo. En el primer artículo de *Paradoxa* dedicado a Saer, de Sandra Contreras (quien en 1987 había publicado en la misma revista unas “Anotaciones a *Glosa*”), Barthes y Deleuze dialogan de modo más complejo, tamizado por la ascendencia modernista (Proust y Joyce) en función de un análisis de los modos de articular la “experiencia de la ausencia” que descubre en *Glosa*, que así parecía consolidarse como novela emblemática. Pionera de otro modo que las de Sarlo y Gramuglio, por invitar a un recomienzo de la crítica sobre Saer al practicar nuevos énfasis a partir de la reformulación de protocolos anteriores, la lectura de Contreras complejiza los modos narrativos y el lugar de *Glosa* en la obra (“punto de divergencia” que en el “mismo desvío la conforma y la singulariza”), detectando la irrupción despareja y asimétrica en el nivel temporal, en el modo en que se traman los tres tiempos de la novela. La recepción de Saer empieza a tomar distancia productiva de las lecturas atentas al sistema del relato y la forma narrativa, reconociendo allí un extremo vinculado a la experiencia: *Glosa* afirmaría su valor no en “la experimentación de una técnica” sino, con eficaz juego sonoro al modo de Blanchot o Barthes, en “la extremación de una experiencia” (1991: 50-52). Todavía no se destaca, aún en lecturas atentas a problemas productivos, aquello que en la década del 2000 señalarán lectores como Premat, Oubiña y Garramuño: la diferencia que *Glosa* (y antes *El entenado*) han impreso con respecto a ese extremo de silencio tocado en “La mayor”, en cuanto a la posibilidad de retornar al sujeto y la experiencia para referir la historia.

Las últimas categorías mencionadas de la asignación de valor de Contreras son referidas al artículo de Alberto Giordano, “El efecto de irreal”, aparecido en 1989 en la revista *Discusión* de la Universidad de Rosario, intervención emblemática de esta nueva crítica, que conformará el primer capítulo de *La experiencia narrativa. Juan José Saer – Felisberto Hernández – Manuel Puig*, publicado a fines de 1992 por Beatriz Viterbo. Con Derrida en el epígrafe y Barthes junto con Saer (*Una literatura sin atributos*) en nota al pie, la primera página ya abre la zona teórica que orienta la tesis de Giordano, donde resuena centralmente la teoría de Blanchot sobre el espacio literario, destacando el vacío y la nada como constitutivos del *efecto de irreal* como *lo otro* de la realidad. La categoría inventada desde un juego de palabras con Barthes (y a lo Barthes, desde los códigos del ensayo revaluados en sede académica) le permite superar la creencia en la posibilidad de representar certezas por el lenguaje, tópico que Torre (1998: 128-129) encuentra en la base común a las lecturas iniciales

que le atribuían a la obra de Saer el concepto de realismo y otras como las de Stern y Montaldo hechas desde la autorrepresentación.

La potencia crítica que adopta el encuadre teórico usado con tono ensayístico ubicará el libro de Giordano como un clásico de la crítica literaria argentina a comienzos del XXI, desde que ha abierto incisiones claves en los modos de leer a Saer y a Puig que se consolidarían en los 90. Hacia el final del ciclo de canonización, en las expectativas de lectura intensificadas en torno a *La grande* (con el plus de lo inconcluso y póstumo) y la revaluación de la figura de autor en el campo teórico, resonará el aprendizaje “doloroso pero esencial” que a principios de los 90 Giordano lee en ese texto fundacional del grupo de amigos en torno a Tomatis, “En la costra reseca”: “quien escribe, irremediabilmente, queda fuera de lo escrito, (...) experimenta la imposibilidad de permanecer en el acontecimiento de la escritura, de ser su guardián, su autor” (1992: 24). El “Apéndice”, titulado en el cruce de dos categorías benjaminianas con resonancias poéticas de Saer y J. L. Ortiz, “El aura de la narración”, realiza en su misma formulación el tono ensayístico de Saer, a la vez que recupera esa zona desatendida de su producción (cinco años antes de la publicación de *El concepto de ficción*) para indagar en “La selva espesa de lo real” y “Borges novelista” (dos ensayos pronto devenidos clásicos, profusamente citados por críticos y entrevistadores) el problema de la narración y la experiencia que ha estructurado el libro.

A principios de los 90, cuando la crítica referida a Walsh comienza a expandirse, la crítica saeriana está fertilizando un campo teórico (afinando sus herramientas plausibles, reacomodando énfasis previos) que en el cuarto de siglo siguiente dará tantos frutos que parecerá agotado luego de 2010. En 1991, desde una perspectiva fenomenológica, Jorge Monteleone lee la negatividad de la causalidad en *Nadie nada nunca* y del origen en *El entonado*, destacando la imposibilidad de fijación representativa, y reformula tópicos críticos fundacionales. Sobre las modalidades perceptivas representadas en *Nadie nada nunca*, que en 1980 Sarlo había leído desde el sintagma *narrar la percepción*, el uso de la teoría de Maurice Merleau-Ponty fundamenta la verificación correctiva de Monteleone: “La confianza fenomenológica se vuelve extrañeza. No es la percepción lo que se narra sino su vacilación o su remedo” (158). La zona de recepción abierta en torno a Saer desde los 70 deja de ser minoritaria y se extiende durante los 90 a partir de la revisión de ejes críticos focalizados en el problema de la percepción, vinculado con objetos teóricos priorizados en la época como la experiencia, la memoria y la conformación de una identidad cultural, que Monteleone reúne en la crítica que proponen ambas novelas con respecto a los sistemas de construcción del sentido de lo real (162).

Emergencia: La ausente presencia de la política

El enigma abierto por las muertes de *Nadie nada nunca*, pese a la militarización de la zona que acompaña la detención final del relato, en la lectura inmediata de Sarlo (1980: 34, 36) es pasado por el tamiz del espesor de las formas de escritura, tratándose de una novela que ciertamente descarta el “avance novelesco” (comillas de Sarlo) y se detiene en la expansión del mismo *estado* del presente. Recién aparecida la novela, Sarlo comienza mencionando esta “exhibición de su poética” que deja trunca “la revelación del enigma (¿quién mata a los caballos? ¿por qué?)”, y prefiere destacar otro, el enigma fenomenológico y antirreferencial (“¿cómo pasa este instante? ¿cómo lo percibimos?”) que no contradiría la falta de una trama con resolución (una historia narrada) sino, al contrario, definiría directamente esa poética con un título que completa el sintagma de la poesía de Saer aparecida tres años antes (“Narrar la percepción”). La crítica orienta el análisis de las expansiones y la mirada en la escena de la revelación del bañero, como “descomposición de lo real en sus elementos sensibles mínimos”, que confirma los principios autorales al ofrecer en estado práctico “una teoría sobre la materialidad del mundo y las posibilidades de percibir y representar”. Regulada por esa lectura inmediata a su aparición, *Nadie nada nunca* sería la puesta en práctica de una teoría perceptiva y narrativa, y el enigma trunco -referido a crímenes donde la política irrumpe de modo lateralmente chocante en la atmósfera alegórica de los caballos- queda en un segundo plano que, como veremos en las ampliaciones derivadas hacia *Lo imborrable*, *La pesquisa* y *La grande* (en el capítulo 4), el ciclo recuperará para explotar, ampliar, fragmentar, presentizar, no resolver ni fijar, los sentidos abiertos en la intrigante casa vacía de la novela de 1980.

Que la aparición de la política en el proyecto es un problema productivo lo confirma la misma reticencia a otorgar sentidos vinculados a la referencialidad, salvo que se le agreguen prefijos como *anti* o *auto*. La marca autonomista de Saer pone en duda la pertinencia de leer la historia y la política en su zona, descuidando que es esa misma marca, que asume tonalidad adorniana en la reflexión autorales, la que conecta sesgada pero irremisiblemente la literatura con la sociedad e incluso, en desvíos del ciclo balzaciano y de la novela agotada por Flaubert, con la política y los conflictos culturales de un presente que incluye el pasado inmediato. Son las plurales determinaciones externas las que consolidan todo proceso no lineal y relativo de

autonomización, cuyos resplandores (o sea las mejores páginas de Saer según el establecimiento crítico) no excluyen esas determinaciones con la vehemencia con que el autor lo programa a posteriori en sus reflexiones menos teóricas que personales; antes bien, es a partir de ellas que propone la especificidad de la literatura como su bastión inexpugnable, mientras produce ficciones que replican la vida no solo por lo narrado sino por lo narrativo, frontera difusa en la que tensaremos el análisis del capítulo 4.³³ En este sentido, no interesa tanto que *Nadie nada nunca* (y sus relecturas en *Glosa* y *Lo imborrable*) sea una “novela de la dictadura”: no lo es, como matiza Delgado (2011: 124) la insistencia crítica en el tema de la violencia política de los 70, al advertir que su escritura se realiza entre 1972 y 1978, aunque ya esas fechas, y al menos desde 1969 según ve Saer en “El escritor argentino en su tradición”, están atravesadas por la violencia política. Antes que esas clasificaciones fechadas, importa la funcionalidad de los textos en el proyecto, las relaciones mutuas que los alientan con la misma tonalidad de todo el ciclo, que expande intrigas irresueltas desde la nada original cifrada al final de *Nadie nada nunca*, generando la consonancia fiel y duradera de la crítica con las premisas autorales y, en ese movimiento, excluyendo de la zona crítica ejes que sin embargo resultaban necesarios para no restar complejidad al proyecto.

La crítica quiere anticipar los tiempos de maduración de la memoria colectiva de la dictadura, y la violencia política que pasa desapercibida en 1980 se tornará central en 1993, sobre todo por efecto de las novelas posteriores que rellenan parcialmente los vacíos abiertos en *Nadie nada nunca* para hacer proliferar otros. A partir de *Glosa*, y en especial de la reciente *Lo imborrable*, en “La condición mortal” Sarlo destaca las “franjas de tiempo que todavía no conocíamos” y que despliega el abanico que abre esta última novela, agregando

³³ Esta consideración de la autonomía es deudora de la reformulación antitradicionalista de la gauchesca realizada por Julio Schwartzman durante las últimas tres décadas, en el ámbito académico de la UBA y en espacios externos, y condensada en *Letras gauchas* aparecido en junio de 2013. La consolidación de las bases de un proceso de autonomía, visible luego de seis décadas en que la gauchesca estuvo alejada de “las seguridades de una literatura autoconsciente y legitimada en sus propios valores”, ocurre paradójicamente por la colaboración de “una pluralidad de determinaciones externas (que la crítica ha convenido en llamar heteronomía)” (84). Si la atención de Antonio Lussich a la resonancia, la eufonía y el ritmo, antes que a la batalla, la estrategia o la evocación de situaciones, origina las asociaciones y tramas de *Los tres gauchos orientales*, ese resplandor autónomo de la función poética es señalado y matizado por Schwartzman en un paréntesis cuya significancia alcanza a nuestro corpus: “y aun así nunca excluyente, nunca del todo autónomo” (354). La autonomía es una zona peligrosa de la gauchesca, como lee en las operaciones autorales y editoriales de Hilario Ascasubi en 1872, que muestran “conflictos íntimos y correcciones en el momento de definir el estatuto genérico de su obra”, problemas que en otro contexto de peligro leemos en nuestro corpus; la intimidad de la lengua -el estilo ripioso que advierte Schwartzman en un párrafo de Ascasubi, que convocaría la fobia de la posición del género al priorizar la evitación de la palabra *libro*- ofrece una vinculación imaginaria con un campo donde la autonomía es peligrosa porque, al concentrarse en su especificidad, “sustrahe la ley de su valor del servicio ocasional brindado a la política” (487). Estas incisiones actuales sobre los orígenes de la tradición poética y política de la literatura argentina conforman un modo de leer tan contemporáneo como nuestro objeto, en cuyo contexto, donde por supuesto son otras las legitimidades y valoraciones de la política, funcionan esas paradojas del proceso autonomizador posibilitado por lo heterónimo, y valen los matices sobre la relatividad de toda autonomía.

“hechos contemporáneos a la temporalidad de *Glosa* y de *Nadie nada nunca* pero que esas novelas no habían mostrado cuando desplegaron su propio abanico” (1993: 29). Desde el epígrafe que transcribe el párrafo severo de *Glosa* donde se clausuran tres destinos que estaban abiertos desde los 60 (en rigor cuatro, aunque la primera no es muerte política: Washington, el Gato, Elisa, Leto), la lectura parece compensar la desatención de una década atrás, recargando de sentido político las muertes de los amigos del grupo: “Recordar (releer) *Nadie nada nunca* implica, después de *Glosa*, un saber sobre el Gato y Elisa que no puede dejar de afectarnos”, que lleva a verlos como “dos desaparecidos” aunque, asumiendo el descolocamiento de la posición de lectura, “la desaparición no estaba inscrita en los actos del Gato y Elisa que conocí en *Nadie nada nunca*”. La recepción fiel avanza y retrocede a la par del ciclo novelístico al que se ciñe la persistente lectura de Sarlo, cuya atención a los personajes no descarta el avance *novelesco* como *Nadie nada nunca*, aunque lo encuentra no en una novela sino en el ciclo, en las conexiones entre novelas. Sarlo se considera obligada, por una sola frase de *Glosa*, a releer *Nadie nada nunca* de un modo distinto al de 1980, para corregir su lectura anterior y “ver qué hubo en ese pasado (...) que yo no vi, que Saer probablemente no ocultó pero tampoco dijo” (30).

El gesto de enfatizar la *intriga política* (algo que Gramuglio solía conversar con Saer en función de intereses comunes sobre la literatura europea del XIX, como muestra el retrato audiovisual de Rafael Filippelli en 1996) es reiterado por Sarlo en la nota que publica *La Nación* una semana después de la muerte de Saer. Esta vez, “la primera en haber señalado el valor de esa obra notable” (señala el copete con exageración injusta hacia Gramuglio) retoma la referencialidad de la violencia histórica en *Nadie nada nunca* en función de introducir el consabido tema de la sociedad de personajes compartido con la literatura del siglo XIX, con Proust e incluso con la novela policial, agrega Sarlo rescatando una admiración por Chandler que, de por sí, matiza la diferencia con Walsh y los prejuicios del propio Saer para leer a Walsh, como veremos en el capítulo 3. En *Nadie nada nunca*, dice Sarlo en 2005, hay un “auto de los secuestradores [que] llega a la costa del Paraná”, y agrega que esa noche “retorna en *Glosa* y también en *La pesquisa*”, cuando en rigor, si se trata de secuestradores, más que retornar, ese auto avanza para adquirir, en 1986 y en 1994, los sentidos que el paso del tiempo ha hecho posibles y perceptibles. Con respecto a 1980, han cambiado los modos de leer (a Saer, que equivale en Sarlo a la literatura argentina contemporánea), pasando del

desciframiento de alegorías y alusiones a las relaciones literarias y culturales entre literatura y política.³⁴

La crítica acompaña el desarrollo del ciclo, aunque demora más o menos una década en indagar la funcionalidad que provee la irrupción de la violencia política con respecto a ese efecto que en 1993, englobando lo previo y posterior desde *Glosa*, Sarlo lee como reutilización desviada de “la gran tradición decimonónica”: “el reconocimiento y permanencia de sus personajes”. Al cabo, la marca política destacada en el umbral de “La condición mortal” con la cita extensa de *Glosa*, referida a categorías como *novela* y *personaje* que Sarlo (replicando el gesto modernista de Saer) enarbola contra “los protocolos críticos contemporáneos”, queda probada como un rasgo más del coherente sistema narrativo sostenido en “la línea infinitamente divisible que es el tiempo saeriano”, y que sintetizaría su apuesta de mayor riesgo: “No se trata de celebrar la muerte de la novela y la desaparición del personaje, sino de trabajar en ese suelo estético inseguro” (1993: 30, 31). La indagación de esa inseguridad productiva, en personajes de novela como Laurenzi o Tomatis, orienta nuestro capítulo 4.

En el último artículo del anteúltimo número de *Punto de Vista*, a fines de 2007, Sarlo explicita esta instancia de “Lectura sobre lectura” en torno a Saer; advirtiendo que “sé perfectamente cómo me sonaba *Nadie nada nunca* en 1980”, suma las capas de variaciones que han ido modificando esas lecturas contemporáneas al avance del ciclo: “El tiempo, los conflictos, la consagración, la muerte fueron depositando capas sobre esa primera lectura” (46). En el tono autocrítico de quien actualiza sentidos que antes le pasaron inadvertidos -“no le presté atención en ese momento a la dimensión política asordinaada pero firme”- Sarlo marca en *Glosa* (como en 1993) el efecto de lectura que resignifica la representación de la política en dos novelas previas, *Responso* y *Cicatrices*, recuperando sobre ésta la lectura pionera de Gramuglio en 1969, su señalamiento de “algo en lo que Saer persistió”: el cruce de lo experimental con lo novelístico, “argumental, de personaje”.³⁵ Si, según la confesión crítica-autobiográfica, “[y]a no puedo leer a Saer como en 1969”, la oportuna actualización de

³⁴ El pasaje era delineado por Sarlo en una intervención programática de 1986 (en un encuentro sobre literatura argentina desarrollado en la Universidad de Minnesota, EEUU) al ubicar el paradigma antirreferencial en *Respiración artificial* y *Nadie nada nunca* en función de las relaciones entre “Política, ideología y figuración literaria”. El texto, pronto devenido central en la bibliografía del área, integra la compilación (AAVV 1987) que resume los lineamientos centrales del campo literario argentino de la transición democrática, formulados entre estudiosos argentinos y argentinistas norteamericanos.

³⁵ Continúa la resignificación autocrítica de Sarlo: “No me di cuenta de algo que antes había sucedido en *Responso* y que *Glosa* confirma definitivamente muchos años después: que la política es una cara ineliminable de la literatura de Saer, que no es solo un ambiente para dar la época” (2007: 47).

2007 hace coincidir este balance metacrítico saeriano con el más general recuento y ajuste de la revista que está cerrando su ciclo, y marca el estado ineludible desde el cual habría que seguir releendo al escritor-emblema de la formación dirigida por Sarlo: “Lo que hoy leo es la superposición de lecturas, espacios y reminiscencias, conversaciones con Saer y sobre Saer, críticas, films”. La crítica repasa sintéticamente algunos puntos de esa superposición -“La juventud”, “Conversaciones”, “Detalles”, “Tiempo”, “Ironía, pesimismo”- que condensan la actualización de los ejes críticos fundacionales, cobrando particular densidad el de “Sociedad y política” como anteúltimo punto, el más extenso y menos armonioso.

Ya los “Detalles” pautan la actualización demorada de la vinculación del *arte de narrar* con la sociedad a través del uso de la lengua (que era el eje priorizado por Piglia, en principio referido a Walsh). El tópico filiado con Proust de la visualidad y la descripción interna a la narración es actualizado según intereses teóricos del momento: “Saer narra el paisaje”, no ya la percepción sino lo percibido incluyendo al perceptor (como indagaba por entonces Graciela Silvestri también en *Punto de Vista*). Un punto y aparte separa (y une) el problema que Sarlo había tardado en priorizar, poniendo *La grande* como ejemplo de esa emergencia: “Y capta los paisajes sociales como si no estuvieran devastados por la lengua de cliché” (48). Asimismo, es otra vez la sociedad de personajes la que conecta con la ambigua posibilidad de volver a representar vidas y trayectorias aunque haya caído, dice, una creencia estética. De allí Sarlo pasa a la vinculación entre “Sociedad y política”, donde vuelve a imprimir correcciones a sus modos anteriores de leer a Saer, otra vez a partir del protocolo de lectura alegórica de *Nadie nada nunca*, y del diálogo entre autor y primera lectora en la negociación de ese protocolo: “Cuando estaba escribiendo *Nadie nada nunca*, Saer me dijo que era una novela policial sobre misteriosos asesinatos de caballos. No me dijo que el Gato y Elisa eran parte de una alegoría política”. La desatención queda explicada por la “concepción clásica” que Saer tendría de la política como ejercicio del poder, al contrario de “una percepción difusa” (con el influjo de la recepción argentina de Foucault) que ve política en “cualquier relación asimétrica social o personal” (48). Los “humillantes detalles” con los que, un cuarto de siglo después, Saer descubre esa alegoría en *La grande* acaso refieran (además de la humillación de Tomatis ante Brando que vamos a explorar) a la sensación que pueda inspirar en la crítica ese cuarto de siglo de demora en detectar y resignificar la política, la dimensión ahora verificada como “ineliminable” (como si antes se la hubiera intentado eliminar): “asordinada pero firme”, presente bajo modos de la ausencia.

A partir de la lectura retrospectiva propiciada por fragmentos repartidos en el ciclo novelístico posterior a la consagración autorial (*Lo imborrable*, *La pesquisa*, *La grande*), aunque a la vez retomando *Nadie nada nunca*, a mediados de los 80 *Glosa* integra al proyecto la irrupción de la política de un modo diferente al de *Cicatrices*, que todavía se vinculaba al realismo de *Responso* (particular y experimental, ya de modo consistente, aunque más atado a referente y acontecimiento). En el momento previo a la aparición de *Glosa*, cuando el ya crecido proyecto saeriano se mantiene leído en catacumbas, es *Cicatrices* la novela que motiva la primera lectura que indaga la presencia de la política en la literatura de Saer, y abre una línea que, aunque no se recupere explícitamente, conecta con abordajes principales de la obra hacia el 2000. En la breve reseña de Jorge Panesi (1983: 28-31), que vimos oportunamente destacada por Torre, aparece una complejidad hasta entonces inadvertida: la referida a “las relaciones de la literatura con la historia y la realidad, entendidas como problema literario”. El tratamiento complejo de la política en Saer se distingue de las posturas políticas de Cortázar y de Sabato, y configura una apuesta riesgosa de superación del realismo con un afán de experimentación formal nunca abandonado, en lo que ya es una marca de autor, la colocación negativa frente a los medios masivos, actualizando la polémica sobre su acusación de anacrónica y costumbrista contra “la novedad introducida por Manuel Puig”. Anticipando la distancia con Walsh que verá Kohan, Panesi lee en el crimen de Fiore el trocambio de lo colectivo en “intimista crimen pasional” y, a trasmano del consensuado énfasis (inter)textualista que Torre ve tanto en Gramuglio como en Stern, concluye que *Cicatrices* convierte el espacio de la novela en “el país, la realidad toda”, y habilita lecturas políticas que, sin embargo, tardarán una década más en emerger.

Otra formulación del intercambio entre lo colectivo y lo íntimo, a mediados de los 90, focaliza en la espacialidad urbana tratada de modo contundente, precisamente, en la novela donde irrumpe la violencia política. Los itinerarios privados en espacios públicos pautados por el diálogo como forma de narrar que, en *Glosa* y en *El beso de la mujer araña* de Puig, indagan la construcción y preservación de un espacio privado dentro del espacio público de la cárcel o la calle, son los lugares donde María Elena Torre (1996) indaga la crisis de la representación realista a partir de las preguntas sobre la relación literatura/realidad y literatura/historia: “¿cómo narrar la historia? ¿cómo narrar la violencia, el exilio, la muerte?” (225-226). Esos itinerarios de los personajes en espacios atravesados por la vida política y la historia del país son trazados por las “huellas de una ‘biografía’ entretejida en el encierro de la cárcel o en el cruce de las calles”, a la par que “también la escritura traza su propio recorrido

y crea sus espacios en los que reconocemos la lengua ‘privada’ de Saer y el lenguaje de los discursos sociales en Puig” (226). Desde el reparto del espacio y de la lengua entre público/privado, Torre marca en *Glosa*, a diez años de su publicación, la distinción con respecto a las novelas anteriores del autor a partir de la figura del narrador, presentizada (es el verbo que usa) por su constante apelación al lector y el agregado de frases hechas del discurso cotidiano, lo que Piglia (1994: 7) destacaba como un trabajo sutil con los ritmos del relato oral y la sintaxis del habla, retomado por Torre como “bordoneo de la sintaxis oral” (229).

En *Glosa* habría un contrapunto, detectado por Torre en los 90, que podemos considerar decisivo y expandido por Saer en algunas narraciones posteriores: entre la representación de las prácticas sociales y culturales, en la escena del encuentro de amigos como espacio generador de escritura, y otras zonas del texto de las que emergen fragmentos de la vida privada en el diálogo “desencontrado” de Leto y el Matemático (comillas de Torre). Tales escenas exponen conflictos entre la historia familiar y el poder y “se recortan sobre el fondo oscuro que dibuja la violencia desatada en el campo político” (230). Con la “posibilidad de una reconstrucción de la subjetividad sobre un marco de experiencias históricas”, donde la vida privada superpone capas que con distintas temporalidades integran desestabilizaciones de la intimidad (la muerte, la sexualidad, la represión), la memoria activaría la dimensión sociopolítica del espacio público de la calle, que en *Lo imborrable* “pasará a ser el espacio ocupado por el poder militar” (233), algo que (agregamos) se insinuaba en *Nadie nada nunca*, como comienzo desviado de la intrigante serie política donde focalizamos el análisis en el cuarto capítulo.

En consonancia con la progresión del ciclo narrativo durante los 80 y 90, la crítica comenzará a prestar atención a la presencia de la política en el desarrollo autónomo de la obra, focalizada como irrupción en tensión con la ausencia desde la lectura de Kohan. *La narración gana la partida*, donde vimos aparecer a Walsh como frase introductoria para desaparecer de un campo donde sobresalen Puig, Piglia y Saer, presenta, además de menciones dispersas en otros artículos, tres dedicados a la obra del santafesino desde la perspectiva de la representación vinculada con la tradición literaria argentina. Al examinar la transformación de la *ficción regionalista* que emparenta a Saer con Tizón, Enrique Foffani y Adriana Mancini (2000: 261-262, 265, 274) recuperan la cuestión clave de la zona saeriana, establecida por Gramuglio en 1986, para analizar su *regionalismo no regionalista*, noción tomada del artículo de Sarlo de 1996, “La duda y el pentimento”, en el cual relaciona la poética de Saer con la de Juan L. Ortiz (la relación entre Saer y Tizón conformaba la última unidad del programa de la cátedra de Sarlo en 1994, titulada con un sintagma que pronto se

convertirá en tópico crítico: “La invención de la zona”). A partir de la idea borgeana del derecho del escritor argentino a la cultura universal, y en la dirección trazada por el modernismo latinoamericano, ven el gesto de “entrar y salir de una cultura” como el atajo por donde Saer resuelve el conflicto de la tradición; en el próximo capítulo exploramos ese movimiento en torno a la frontera entre interior y exterior en la autoimaginación autoral de Saer al reformular la tradición del escritor argentino. Encarando la clásica polaridad aldea/universo, la escritura de Saer, que mantiene sin embargo un residuo regionalista, “un signo insistente de la vuelta a un lugar, el litoral”, lo cual anticipa el conflicto que da forma a Gutiérrez en *La grande*, supera el regionalismo como un absoluto intransitivo (como resultaba en la obra de Mateo Booz, desde títulos como *Santa Fe, mi país*). Esta lectura inserta el problema de lo local y provincial en los protocolos autorreferenciales del proyecto, indagando su funcionalidad en la tradición literaria argentina y dialogando polémicamente con la crítica previa; al referirse a *El limonero real*, reponen el concepto de *restitución simbólica* con que Stern cerraba su lectura, y toman distancia de la realizada por Montaldo sobre la pobreza de los isleños como “materia poco atractiva”.

Retomando el tópico del *relato de la percepción* como “indagación obsesiva sobre lo real”, Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá (2000: 321, 337) reubican la lectura clásica sobre la representación en Saer, y marcan sus conexiones con la historia argentina de la segunda mitad del siglo XX. La indagación de la percepción, como principio o preocupación persistente desde sus primeras ficciones, no solo es un disparador dentro de cada relato sino que funcionaría como “ideología de la relación entre el sujeto y el mundo”. En *Responso*, *Cicatrices*, *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* se repiten sintagmas provenientes de la historia política reciente (signada por el posperonismo y la violencia de los golpes militares), a partir de los cuales formulan la conexión entre intimidad y política que ha resultado central en nuestra tesis: lo político se introduce de manera marginal pero insistente, ligado a las experiencias de los sujetos, “pertenece más bien al plano de la experiencia pasada de los personajes y no al devenir del acontecimiento principal”. Aunque esta última categoría resulta discutible desde las premisas autorales -las que en 1973 proponen desembarazarse de la “nada del sentimiento y del acontecimiento” en “Narrathon” (1997: 147)- y cabe agregar, sobre todo desde *Glosa*, que esa experiencia no es meramente pasada sino que sigue presente y extendida hacia el futuro, resulta atinada para nuestra lectura la consideración sobre la aparición de lo político “atravesado o, mejor, constituido por el sujeto que narra (o del que se narran) sus experiencias perceptivas, y no por su carácter de acontecimiento en sí”. Que la narración

impide que la historia política se despliegue como hecho histórico separado de una subjetividad es lo que se extrema en *Lo imborrable*, estructurada a partir de la monopolización perceptiva del relato por la voz de Tomatis, que reaparecerá en *La pesquisa*, algunos cuentos de *Lugar* y *La grande* para seguir subjetivando el acontecer histórico y tamizándolo a través del personaje emblemático, como leemos en el capítulo 4.

En estos análisis surgidos hacia fines de los 90 resuena la resignificación retrospectiva y prospectiva que el ciclo abre a partir de *Nadie nada nunca*, y se exploran enigmas políticos desde aquella fijación crítica del *arte de narrar la percepción*. En 2002, Merbilhaá amplía hacia atrás el corpus en que “lo político circula a través del lenguaje y las voces de los narradores, forma parte de la vida privada de los personajes (...), surge en el cruce de los acontecimientos del mundo y la experiencia de los sujetos” (525). En la serie de las tres novelas publicadas en los 60 (que la crítica solía cortar en *Cicatrices* como bisagra que supera lo previo y abre lo próximo, dejando *La vuelta completa* y *Responso* en las sombras ambiguas de los inicios juveniles), se observa un progresivo silenciamiento del “trabajo con los materiales provenientes de la historia política”, que resulta pertinente para precisar esa condición de bisagra: de *Responso* a *Cicatrices*, ha comenzado a borrarse el *testimonio* (que vimos señalado por Prieto en los 60), que en la primera aparece de manera aislada y “desarticula el modo mimético de instituir los hechos políticos como acontecimientos plenos”, tanto como el recurso al diálogo y, en el último capítulo de *Cicatrices*, la ciudad como lugar donde (según vimos a Torre leer en *Glosa*) la historia privada de los personajes se cruza con la historia política (523, 525). Sobre el borramiento de géneros de potencial hibridación novelesca indagarán las narraciones posteriores a *Nadie nada nunca*, librada la forma de todo imperativo realista (también de la demanda de desvío, porque la tradición personal, la propia poética, ya ocupa el lugar de la tradición común que intentaba desviar en los 60), y recargando la intriga política en torno a la dinámica entre ausencia/presencia a partir de las desapariciones y dislocaciones provocadas por la dictadura en el pasado presente.

El tercer trabajo de *La narración gana la partida* que focaliza en Saer lo hace a partir de un eje teórico central en esos años, *historia y literatura*. Kohan parte de *Respiración artificial* para ubicar las novelas presuntamente históricas de Saer (*El entenado*, *La ocasión*, *Las nubes*) en serie con obras de Libertad Demitrópulos, Martín Caparrós y Andrés Rivera. Desde las concepciones de Hayden White y Michel de Certeau sobre el préstamo de procedimientos entre la historia y la ficción, analiza cómo esas novelas aprovechan materiales provenientes de la historia sin resignar “su propia conciencia de ser narración, de ser ficción, de ser escritura”,

que puede así realizar aquello que Walsh no podía: “someterlos a otros sistemas de representación”. No sin consonancias con la lectura de Dalmaroni-Merbilhaá (y con los mismos protocolos saerianos), Kohan ve que la exploración de dichas novelas no remite a la historia sino a Saer, ya que su escritura “tiene esa reconocible particularidad (definida medianamente bien por el concepto de ‘estilo’), por la que los materiales históricos, que por otra parte ingresan lateralmente en la trama, se someten a una lógica ajena a la de la veracidad histórica” (2000a: 255-257). La subjetividad (del autor, de los personajes, de los lectores) es el factor que modula todo referente, y esa modulación propia marca la lógica de la ficción saeriana que la crítica corrobora. Es la perspectiva que Kohan practicaba a comienzos de los 90, como vimos, al incorporar furtivamente a Saer en dos volúmenes críticos dedicados a Walsh. Especialmente productiva en función de nuestro eje, la discusión política que lee en el entrecruzamiento de *Cicatrices* y *Rosendo* permite observar dos tratamientos distintos de la categoría de representación en torno al planteo de “una misma cuestión: cómo discutir la política desde la literatura”. Si en Walsh lo que se intenta conjurar es la ficción -aunque el gesto autoral de indicar que sea “cosa suya” si alguien lee *Rosendo* como “una simple novela policial” está fechado en una coyuntura de afiliación política y desplazamiento del oficio literario a la que no se reduce el nombre de Walsh-, Saer permite leer los problemas de la representación política en la ficción, al modo en que la teoría estaba reformulando la tradición literaria y crítica argentina. La tensión que recorre las primeras tres partes de *Cicatrices*, resumida en la cuestión de “cómo hacer presente aquello que es ausencia” -que en nota al pie y “sin pretensiones de exhaustividad” (advertencia obligada para el caso de una obra ya grande) Kohan ejemplifica con aspectos de *El limonero real* y *Glosa*-, valdría como perspectiva crítica sobre las recurrencias de esa obra mayor: “La problematización de la representación literaria a través de un sistema de ausencia y presencia en el relato es recurrente en Saer” (2000: 122, 129).

En la zona teórica abierta por Viñas, Rosa, Libertella, Piglia y otros, la política sería una irrupción que, desocultando lo ausente, define la literatura argentina, como sistematiza Kohan recuperando una tradición fundada en la violenta entrada de la Mazorca en la casa de la protagonista de *Amalia* de José Mármol. El proceso por el cual la política irrumpe en la literatura estaría condensado en la “irrupción de la policía en la sala de juegos que se narra en *Cicatrices*”; el sistema cerrado del juego de punto y banca, con sus propias leyes y su sistema de significación, resultaría así “invadido por los agentes del Estado, por el vértice político”. La escena del juego que se interrumpe (una partida de ajedrez cortada por el tiroteo provocado

por el inicio de la revolución de Valle en junio del 56, según el prólogo de la tercera edición de *Operación*) define también en Walsh “la invasión de lo político sobre la autonomía, sobre la lógica específica de la literatura” (2000: 128). Esa irrupción de una violencia exterior sobre la esfera literaria es el eje de lectura que Kohan intensifica en 2011, cuando redacta un prólogo retrospectivo para la novela central de Saer, enfáticamente calificada desde el título: “*Glosa*, novela política”.

Se supone, como modula Kohan los estereotipos críticos, que el “afán premeditado en Saer” de poner en cuestión la representación y más decididamente el realismo (visible en el ensayo programático “La selva espesa de lo real”) atenta “contra las posibilidades de articulación entre literatura y política”. Pero esa suposición se sostiene en los términos del ya clásico sintagma: *literatura argentina y realidad política*, nexos viñesco entre literatura y realidad cuyo lazo directo es precisamente lo que Saer se propone debilitar, “dinamitando en ese afán los consabidos puentes: el realismo, la verdad objetiva, la representación confiable, las referencias ciertas” (2011: 150, 152). Si hasta aquí se trata de lo que la crítica leía en Saer desde cuatro décadas atrás (el cuestionamiento de la representación realista), el matiz que agrega Kohan se plantea como aquello que, sin contradecir esos protocolos, merece ser incluido en una lectura actual de Saer: “pero no por eso disuelve la relación con la dimensión política” sino, en todo caso, la desplaza hacia “una resolución donde la lógica específica de la construcción literaria resulta dominante y no subordinada” (152-153). Sin pretender que la literatura capture o enseñe una realidad ni elabore una consigna o una conclusión, y amén de que “las referencias políticas resultan, sin embargo, no poco numerosas”, lo político en *Glosa* (como en *Cicatrices* leído en los 90) “adquiere la forma de la incrustación, o de la irrupción, o de lo que se dispara (al futuro)”, es decir que transcurre como la acción de caminar que es “principio constructivo en la novela: progresa sobre un plano continuo de habitualidad y costumbre, pero exhibe una y otra vez la huella abrupta de lo repentino” (154-155).

Recuperando la definición kantiana de autonomía estética como *finalidad sin fin*, el contrapunto entre los dos personajes que caminan durante la novela marca ese *para nada* en Leto contra el *para qué* del Matemático, cuyo componente político, al distribuir un comunicado de prensa que lo expone a la censura, implica en los 60 un afán cercano a Walsh, puesto por Saer a distancia en ese personaje narrado con ironía. Con resonancias de la autocorrección de Sarlo desde el epígrafe en “La condición mortal”, Kohan observa que será un tramo del destino que excede el presente narrativo de la caminata lo que ponga “a ambos personajes bajo una misma implicación política”: el exilio forzoso para quien tenía un fin

determinado, y para el otro la muerte en una emboscada policial (148-149). En el futuro de *Glosa* predominaría el *para qué* de la motivación política, redefiniendo la novela como “narración política plena” y, desde ella, abarcando toda la literatura de Saer, lo que Kohan formula como pregunta demostrada contra los protocolos críticos estabilizados:

¿O no hay acaso, en toda su literatura, un sostenido empeño por lograr que la narración literaria, sin hacer concesiones a los *para qué* de la representación realista o del compromiso político, sin ceder terreno en el *para sí* o el *para nada* de la autosuficiencia literaria, pueda hablar de los hechos de la política (...)? (150).

Por encima de las tensiones entre autonomía y compromiso, en la actualidad la narración política de Saer puede ser sistematizada con consistencia teórica, de un modo que vuelve anacrónicas las tensiones que en los 70 Walsh enfrentó en la búsqueda de una narración política que desconfiaba de la autosuficiencia de la ficción. A diferencia de lecturas previas como la de Contreras a principios de los 90 o la de Berg una década después, en 2011, con la obra de Saer ya concluida y la evidencia de *Glosa* como parte condensadora del todo, puede atribuirse sin contradicciones a esa novela el adjetivo previamente resistido por la autodefinición de una literatura sin atributos. Por la condensación de la *sinfonía* en esta *nota* particular (en términos de Premat 2007), la novela de 1986 resignifica toda la obra con el atributo político. Citando del libro de Berg (2002: 170) la propuesta de *Glosa* como “una guía o un atlas más o menos completo de la poética narrativa” saeriana, Kohan ve en esa “relación con la realidad política y sus lenguajes posibles” la razón por la que esta novela constituye “un punto de condensación y aún de culminación de toda la obra de Juan José Saer (como si dijéramos: un aleph de su literatura, un punto desde el que puede verse a un mismo tiempo todo)” (151). El movimiento de *Glosa* que puede ser referido al proyecto consistiría en “la compleja articulación de continuidad y salto abrupto que hace que las palabras, liberadas de su relación más inmediata de la realidad, resulten un instrumento adecuado para hablar de lo político en otro nivel” (158).

Este nivel implica la *falta* de Walsh, la problematización literaria a la que no habría podido llegar con su alternativa documental, cuyo reparo ante la ficción le habría impedido alcanzar la “potencia excepcional” de asumir un relato político, como Saer, “sin por eso concederle primacía a la lógica referencial de la política”. El énfasis valorativo de Kohan en la lógica autónoma de la literatura propicia una conclusión, sin embargo, relativa a esa lógica referencial de la política, aunque se la critique como “irrealidad”. La frase que Leto piensa en

interlocución imaginaria con el enemigo, los policías que lo rodean -“Ustedes (...) carecen de realidad”-, se ampara en la realidad de “la pastilla” (de veneno que los militantes montoneros llevaban encima para suicidarse antes que caer prisioneros) que condensa en el habla epocal lo que Saer lee como *ciénaga* y Sarlo como *devastación*. Esa apelación de Leto en segunda plural destacaría, en la asignación de sentido ideológico, “hasta qué punto el principio de realidad que sostenía el proyecto político de transformación del mundo en esos años había derivado, en definitiva, hacia cierta forma de irrealidad” (159-160). La conclusión sobre esa irrealidad de la izquierda revolucionaria hace vacilar la premisa autonomista que orienta la lectura de Kohan, si el estatuto político ya plenamente probado de *Glosa* acaba en la formulación de una conclusión ideológica sobre las condiciones de acción de los grupos guerrilleros. En diálogo diferido con debates emergentes desde mediados de la década del 2000 sobre la responsabilidad ética de quienes participaron en esos grupos, el *plus* de la autonomía sostenida por Saer y sus críticos fieles se corresponde con el *minus* del compromiso militante de la década del 70, que a su vez marcaría la figura de Walsh con las limitaciones de esa “irrealidad” de la época.

Explícitamente focalizada sobre ese compromiso que ha formado parte de su espacio biográfico, luego de haber dedicado un libro a la violencia revolucionaria en 2003, en su artículo de significativo título para la edición crítica de Saer en la Colección Archivos, Sarlo (2006: 762) abona la lectura de *Glosa* como novela que yuxtapone la política con “la devastación”. Del todo alejada de los protocolos cifrados-alegóricos y documentales-realistas que, como distingue en la primera página del artículo, fueron las tendencias principales en las “ficciones que se ocuparon de la dictadura militar”, también aquí, en el último párrafo, la crítica revisa sus énfasis de “La condición mortal” (donde revisaba los de “Narrar la percepción”) según los cambios impresos por el avance del proyecto (de la escritura-autolectura de Saer y las lecturas metacríticas retrospectivas). En la “Introducción” de la edición Archivos por él coordinada, Premat (2006: XXXII) señala el eje de la lectura de Sarlo en las “tonalidades cataclísmicas (en particular sobre la izquierda y el peronismo)” que hacen de *Glosa* una “novela política”. Matizando la ya consensuada perspectiva autonomista (de por sí probada en su relatividad), Sarlo considera que la presencia de lo político es *directa* (y acota entre paréntesis “tanto como puede serlo en la literatura, por supuesto”), con la salvedad de que “no pretende ninguna plenitud” (771).

Con referencias a lecturas de Premat y de Dalmaroni-Merbilhaá, que indican la actualización en el área más allá de la cátedra, y siempre dentro de una revisión de las propias

lecturas fechadas, Sarlo destaca el “espesor inesperado” (según las expectativas de la fidelidad saeriana) con que aparece la política en el personaje de Washington Noriega, que habría dirigido en 1946 “una fracción de ‘extrema izquierda’ que adhirió al peronismo”. En la línea comparativa de Kohan en 1993, una nota al pie de dos renglones da ingreso furtivo a Walsh en el monumental libro de crítica genética saeriana, notando el mismo destino de Noriega en Domingo Blajakis (sic), sobre quien Walsh “traza también uno de esos destinos que van del comunismo a la izquierda revolucionaria y, de allí, al peronismo radicalizado”. En el cuerpo del texto amplía la relación, al avisar que el lector (novelesco) recordará el *Rosendo* cuando vea que el marido anterior de la mujer del Matemático murió de la misma manera que Blajakis, “en una refriega con matones sindicales en un bar del gran Buenos Aires” (Saer 2003a: 132). Como retomaremos en el capítulo 4, si un historiador como Daniel James usa el *Rosendo* de Walsh como fuente documental, Sarlo, desde una crítica arqueológica de la cultura en sentido benjaminiano, atenta al método artesanal de composición del novelista anacrónico, imagina a partir de esa escena la posibilidad de que “Saer trabajara el personaje de Washington con hilos de argumentos políticos comunes que pueden rastrearse incluso en *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh” (772). Cabe agregar que esos hilos políticos aparecen, irrumpen, como hilachas menores, caídas al pasar de un relato que no cesa de germinar y expandirse; en el fluir de *Glosa*, la refriega con matones de un personaje lateral, antes que documentar la época, expresa la ácida distancia autoral con respecto a la política argentina, en esa frase subordinada sobre el matonismo sindical, cargada de juicio como los tonos ensayísticos que veremos en el capítulo próximo.

La política ha irrumpido en la crítica, como *devastación* sin matices en la mirada (auto)crítica de quien, como Sarlo, ha pasado de leer los modos textuales de representación a reconstruir la referencialidad política representada en el texto. Se trata de hacer ingresar la política en la lectura y a la vez mantener la anacrónica potencia de la negatividad autonomista en el escenario de la vida posmoderna. Desde *Glosa*, Sarlo aborda el proyecto menos como un instante de peligro abierto (porque la obra sigue mostrando cosas que antes no se veían) que como gran ciclo novelesco moderno de proliferantes relaciones internas, encaradas como pistas que pueden rastrearse para ir armando el sentido de la historia: en un diálogo de *La vuelta completa*, al decirse católico y socialista, Leto afirmaría la “fusión ideológica que caracterizó, de forma sobresaliente, el origen de Montoneros”, o sea que “[I]a tragedia política acecha a los personajes sin que ellos lo sepan, cuando creen que otras cosas son las importantes en su destino” (Sarlo 2006: 770). Acaso esté allí implícitamente formulada la

autocorrección: ¿no sería también que el tópico crítico de la violencia política o la tragedia de los 70 comenzó a acechar a la lectora que creía que narrar la percepción era más importante que narrar destinos devastados? El arte minucioso de la percepción se resignifica para dar ingreso a la política en varios niveles: la referencialidad antes opositiva y ahora directa, la trayectoria de personajes en vinculación con la violencia del contexto histórico, y la formulación de protocolos críticos de fuerte institucionalización.

Como muestra la misma edición Archivos, caben otros modos de leer la política en la literatura de Saer, incluso surgidos de la formación universitaria generada por la propia Saer. Si *Glosa* es la novela política de donde emanan sentidos que reformulan el proyecto hacia adelante y hacia atrás, no menos política y proliferante resulta *El entenado*, donde lo político, más ampliamente concebido como aquello que reúne a la comunidad en cuanto tal, sería un eje, en torno al de poder y autoridad, que permite entender la conflictividad de lo real (Montaldo 2006: 745). Aquí también lo político se abre a partir y en función de la representación de lo real, precisando en la confrontación con lo diferente la exploración de la propia subjetividad (748). Montaldo amplía la referencialidad política a la indagación de lo subjetivo, que (señalando un aspecto que resulta decisivo en el proyecto de Walsh) detecta en “la posibilidad de hacer de una experiencia privada un intercambio, a través del relato, con los otros” (760). A diferencia del campo regido por protocolos críticos afianzados en las dos décadas siguientes a la última dictadura, el estado actual de la recepción brinda los elementos necesarios para reincidir, como hacemos, en una lectura de Walsh y Saer, ampliando la discusión política en la literatura, y las tensiones en torno a la autonomía relativa, a los problemas abiertos sobre la *política de la literatura* que podemos pensar hoy, y las formulaciones sobre los conflictos subjetivos en comunidad que incluyen y exceden la memoria de la última dictadura.

En la recepción académica que durante los 90 cristaliza la lectura sobre la representación y el “universo saeriano”, y como ejemplo de la intervención que Saer opera como lector de su propia obra en la transformación de la tradición contemporánea, se destacan los encuentros con el otro escritor-crítico que está siendo consagrado a la par. Piglia interviene no sólo como lector sino como interlocutor privilegiado, según se observa en *Diálogo*, libro publicado por la Universidad Nacional del Litoral en 1990 (reeditado con agregados en 1995) que recoge encuentros entre ambos escritores desarrollados en esa universidad desde 1986, e incorpora intervenciones similares en cuanto a lecturas mutuas (uno lee al otro en reportajes individuales) y compartidas visiones de la escritura, el canon y el campo literario. En la mencionada “Introducción” de su estudio sobre Aira en 2002,

Contreras observa que el punto de vista instaurado por la literatura de Aira confirma ese diálogo que las literaturas de Saer y Piglia “han venido sosteniendo, al convertirlas, a ambas, en el contexto inmediato con el cual antagonizar”. Recuperando una afirmación de Matilde Sánchez en un debate sobre “Literatura, mercado y crítica” publicado en abril de 2000 en *Punto de Vista*, Contreras destaca que Saer y Piglia “son hoy los nombres del consenso” (24-25). Como vimos en nota del capítulo 1 sobre la noción de estilo que refuncionaliza Contreras, lo que Aira “viene a refutar” es *la estética y la ética de la negatividad* que postulan las literaturas de Saer y Piglia y que “se ha convertido en el valor canónico del sistema literario argentino contemporáneo” (27), como puede apreciarse en la instancia metacrítica que, desde los 90, reformula justamente ese canon (sobre todo desde campos universitarios distintos del porteño, o a partir de sus intercambios productivos). Más allá de las particularidades de esas dos obras mayores contrastantes, como retomamos en el próximo capítulo, en cuanto al “posmodernismo de Piglia” en una línea menos adorniana que benjaminiana, aunque su “deconstrucción crítica -esto es, política- de la tradición” conformaría una resistencia, practicada en la “poética de la novela como utopía negativa”, lo que Contreras llama paradigma de la negatividad constituye el criterio de validación en la narrativa argentina de comienzos del siglo XXI (28-29).³⁶ No es ajena a esta confirmación nuestra propuesta de leer en común a Saer no con Piglia sino con Walsh, con el objetivo de interrogar las condiciones, limitaciones y excedentes posibles de ese consenso.

Al referirnos al énfasis que Piglia deposita en la palabra *escritor* y en la sintaxis oral del estilo para leer a Walsh, anticipamos que no difiere demasiado del modo en que lee el estilo de Saer. En la primera mitad de los 90, a la par de los diálogos en sede universitaria, Piglia publica notas elogiosas, como “La música de Saer” (1994) donde, a propósito de la reedición de la obra por entonces iniciada en Seix Barral, define ese estilo como un avance, aunque “apoyado en una fuerte pulsión novelística y en una extraordinaria capacidad narrativa” (lo cual ya era un tópico de la crítica), hacia la lírica y la música (lo cual no había sido indagado hasta entonces). En esta versión de la regulatoria canónica, *el arte de narrar* de Saer implicaría delimitar un espacio y definir una voz, en lo que su estilo se acercaría a la sintaxis oral y los matices del habla que en el 2000 Piglia leerá en Walsh, como “un trabajo

³⁶ Valga como anticipo del capítulo 4 la derivación, que percibe Contreras para “el arte de la narración” de Saer, de esa “exploración de la negatividad” sostenida “con tenacidad adorniana”, en rasgos visibles particularmente en la última novela que por entonces estaba siendo escrita: “una poética ‘antinovelesca’ -porque la narración, entendida primordialmente como un ‘modo de relación del hombre con el mundo’, exige hoy, para Saer, una sustracción a las convenciones del género- y una moral del fracaso (...) en el desmigajamiento del relato” que retoma del “punto más alto de la tradición narrativa del siglo XX: Joyce, Proust, Kafka, Sarraute, Bernard [sic], Di Benedetto” (2002: 27).

muy sutil con los ritmos del relato oral y la sintaxis del habla”, que en el caso de Saer “modula los motivos, los temas, las variaciones según un modelo de composición musical” (aspecto que, encauzando otros problemas, ampliará Premat en trabajos recientes).

“Habrán visto sonar la música de Saer”, lee Piglia en la presentación pública de *Lo imborrable* en 1993, en un texto aparecido en el suplemento cultural de *Clarín* con el título tomado del sintagma con el que, filiendo a Saer con Arlt, Piglia define *lo novelesco*, “El rechazo de lo real”. Los rasgos que precisan el estilo son menos novelescos (como vimos en Sarlo) que narrativos, rítmicos, sintácticos: “la destreza en el uso del hipérbaton, el bordoneo de la sintaxis oral, el ritmo sereno de la narración”. Esa música escrita se actualizaría en esta novela cuyo “verdadero héroe (...), como siempre en Saer, es, por supuesto, el narrador”, que para alegría de muchos (bromea el presentador ante el círculo ampliado de fidelidad) es Tomatis. En la presentación amistosa de una novela atípica, que colabora en sintonizar con el proyecto a partir de la unidad de estilo y lugar, Piglia abre líneas de lectura (que anticipan la siguiente novela, *La pesquisa*, a él dedicada) generosas hacia el objeto, considerado “un libro sobre los celos, por lo tanto, sobre la incertidumbre de la realidad, sobre el equívoco y la doble vida. Gran tema de novela” -o según deja agregar su lectura, lo novelesco como tema. En su dación de valor a *Lo imborrable*, Piglia anticipa el sesgo de lectura que sistematizará una década después en *El último lector*, el que focaliza en las *figuras de lector*, algo que su narrativa policial no ha dejado de indagar. El delirio de interpretación del celoso -“quijotismo al revés” de “hacerse la novela”-, su “pasión a la vez criminal y filosófica por descubrir la verdad”, aparecen desplazados -y esto sería lo notable de *Lo imborrable*- a la lectura de una novela, confirmando “uno de los grandes temas de Saer”: la ilusión, “típica de lo novelesco”, de “darle al mundo la forma de la propia experiencia”. Cuando el proyecto ya parece tener un público argentino atento a la fidelidad que Saer construye y exige del lector (con el que se puede dar por sentado cómo suena “la música de Saer”, confirmar que su verdadero héroe es siempre el narrador, y bromear sobre el entrañable Tomatis), la crítica tiene ante sí una novela sobre la lectura de la novela, cuyo narrador es un “misántropo [que] asiste a los años de la dictadura militar” con una ironía que “no alivia por supuesto su desolación ni su furia” (Piglia 1993: 12). Esa mención abre una línea de lectura que, a partir de *Lo imborrable*, ampliará la indagación de los modos de narrar la violencia política, en función de las tensiones que un yo sostiene en su complicada relación con el mundo, y que la narración explora en asordinado desafío a la ilusión novelesca.

Lo imborrable, entre lo privado y lo público

En una nota periodística de 1988 que expone hipótesis desarrolladas por entonces en la cátedra universitaria, dejando fuera de cálculo *La ocasión*, reciente ganadora del premio Nadal en España y a punto de aparecer en Argentina, Sarlo opone el éxito editorial de Piglia a la literatura de Saer, que “nadie la esperaba”: “escribía ficciones que no podían encontrar ni producir su público”, lo que sucedería con veinte años de demora. En esa diferencia de colocación pública, Sarlo observa el contrapunto entre dos visiones particulares de la herencia cultural de la dictadura: frente a una concepción filosóficamente optimista de la cultura como la que lee en Piglia, en el otro extremo estaría la visión pesimista de un campo destrozado, que no es posible exponer ordenadamente, en la cual se basa la estética de Saer, cuyos personajes exhiben un saber que carece de función. Ese campo destrozado puede pensarse como un punto de partida de *Lo imborrable*, que aparecerá cinco años después aprovechando al máximo la dudosa epicidad de un personaje emblemático leído en su condición novelesca: “Mientras el tío de Renzi desaparece dejando unas carpetas como herencia e hipótesis sobre la Argentina, Tomatis, un héroe de la saga saeriana, termina en *Glosa* como un ser decrepito, enfermo y borracho que no puede explicar ni explicarse nada” (51).

Si algo señaló la crítica en la novela publicada en 1993 (dos años después de *El río sin orillas* y cuatro antes de *El concepto de ficción*) fue su atipicidad en relación con la obra ya amplia y madura de Saer. *Lo imborrable* plantea, en el estado crítico regulado por *el arte de narrar la percepción*, la dificultad de su referencialidad coyuntural, menos alegórica que grotesca y satírica, vinculable con la representación histórica que la crítica hispanoamericana de los 90 reevaluará como problema teórico específico del área. Una escena de *Lo imborrable* (el episodio de la Tacuara que analizaremos en el capítulo 4), donde la experiencia del terrorismo de Estado aparecería intrínsecamente ligada a la vida de los sujetos, sirve a Dalmaroni-Merbilhaá (2000: 339-340) para concluir su lectura de la referencia a la historia política, narrada menos como suceso que como reconstrucción de la memoria de la experiencia. Destacan la resolución saeriana de lo que generaba “cierta sospecha en la expectativa de lectura” de la novela: “la mención del clima de terror propio de la dictadura militar” y la “presencia tan literal de la atmósfera acechante y de las fuerzas represivas” aparentan una contradicción “con una ideología de la percepción fundada precisamente en lo inaprensible y en la destrucción de lo obvio, de lo dado y de sus estereotipos discursivos”, todos elementos que *La grande* retorcerá al máximo en torno al propio sistema procedimental. La crítica salva esa contradicción observando la pericia narrativa de quien “nos distrae con

caricaturas más o menos esperadas del régimen dictatorial” y hace aparecer lo trágico en el momento menos esperado, en una escena íntima. Este reconocimiento de la coherencia con que la historia política ingresa en la obra, como materia que el “texto trabaja contra la percepción naturalizada” de esa historia, que a la vez abriría “el sentido de lo narrado” a “una interpretación social de los efectos del terrorismo de Estado en los itinerarios de la subjetividad individual”, conforma una perspectiva que enfatiza los fueros autónomos de la literatura de Saer con respecto a las entonces abundantes series de “novelas de la dictadura”. en relación con las cuales también define su rareza *Lo imborrable*.

En una de las tantas series practicadas con Saer y otros autores argentinos y latinoamericanos en torno a las “narraciones de la violencia política”, Jorgelina Corbatta (2005: 89-108) aborda las obras de Piglia, Saer y (abriendo arriesgadamente el dúo dialógico) Luisa Valenzuela, como “narrativas de la Guerra Sucia en la Argentina”, reiterando el sintagma con que los responsables de la represión disimularon su exceso terrorista, señalado por Saer.³⁷ Un primer párrafo parece hacer necesaria, aún a fines de los 90, la “presentación” de Saer, resumiendo obra y datos biográficos, a partir de sus convergencias con Borges, y destacando como divergencia el reconocimiento en Saer del papel determinante del “inconsciente freudiano” en el proceso creativo -justificando así una línea de lectura psicoanalítica que, observa Corbatta, irá profundizándose en esos años- y de la concepción, explicitada por Saer y puesta en diálogo con la lectura de Piglia, de la ficción como “salida de la historia para dirigirse al mito”. El corpus sobre “guerra sucia en Saer” se abre con el “Invierno” de *El río sin orillas* y pasa por *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* para concluir con *La pesquisa*; el tópico de la crítica inicial reaparece como intento de “aprehender la complejidad de lo real”, con el agregado del contexto histórico y la reelaboración de géneros y discursos. En el reparto clasificatorio de los 80, las presuntas novelas de la dictadura dejan leer el cruce entre historia y discurso que marcará los abordajes del problema, planteado en términos de esfera pública en el marco de las construcciones de la memoria colectiva, donde el factor íntimo de la lengua y los intercambios dialógicos desaparecen subsumidos por el recurso al psicoanálisis y lo mítico.

Sobre *Lo imborrable*, Corbatta (109-119) no perdona ciertos excesos retóricos del narrador y ve que “Tomatis, narrador en primera persona, retoma su tono habitual de crítica

³⁷ Entre notas de viajes durante las décadas del 80 y 90 e ideas referidas a la preparación de lo que serán *Glosa* y *Lo imborrable*, la “Libreta I” deja leer la concisa reflexión sobre el eufemismo planteado por la dictadura y repetido peligrosamente por cierta crítica literaria y cultural: “En la expresión ‘guerra sucia’, el vocablo atenuativo es guerra, contrariamente a lo que quisieron hacernos creer. Guerra mitiga suciedad; y no, como se pretende, ‘sucias’ describe guerra” (2013: 300).

acerba y dura de lo que lo rodea, con una dosis de humor negro y una acentuada proclividad a la interpretación de los fenómenos desde el punto de vista sexual”. Los “actos de violencia” y la “bonanza financiera” serían una “presencia que trasuda todo el entorno”, cuyos valores aparecen encarnados en la suegra de Tomatis, cabeza visible de una sociedad “enferma a causa de la censura, represión y autocensura”. En busca de filiaciones literarias argentinas, Corbatta registra la marca de Cortázar en la distinción entre “locos lindos” y “locos furiosos” y en la lectura que hace Tomatis de la novela de Bueno leída por Alfonso, y anota la posibilidad de leer *Lo imborrable* como reescritura de “El Aleph”. La conclusión de Corbatta expone la tensión principal que analizaremos en el capítulo 4, señalando como moraleja de lectura que los mecanismos de compensación del bienestar económico, la pretendida vuelta a los principios de la argentinidad, no eliden el horror: “Saer, quien asume por lo general una posición relativista en su concepción del mundo, y de la escritura, se vuelve absoluto al titular en esta novela la narración de ese horror”.

De las novelas usualmente ubicadas por la crítica en la serie política -*Nadie nada nunca* de modo ambiguo y, antes aunque con otro uso de la referencialidad, *Cicatrices*; en el centro *Glosa* por la prolepsis trágica de las últimas páginas y por el problema de la memoria que hace serie tópica con *Lo imborrable*; algunos pasajes laterales de *La pesquisa* y nucleares de *La grande*- podría decirse que la de 1993 es la única que aborda tan explícitamente y en el núcleo de su desarrollo el presente de la dictadura, extremando la problemática tensión entre incertidumbre y dimensión política a través de la voz narradora. Al reseñar la novela en junio del 93, Cella destaca la mirada desengañada y ácida de Tomatis sobre un entorno de disyuntivas falsas y estupidez monótona, en cuyo desprecio por la mala literatura ve el reclamo por una ética ausente, que pone a la par la complicidad del escritor (Walter Bueno) con las torturas y desapariciones y la adecuación al medio de la que es producto excretado el editor Alfonso. La ironía del personaje provoca una risa amarga, con una prosa más seca y tajante que en *El entonado* o *Nadie nada nunca*, aunque la marca de atipicidad de esos rasgos con respecto a la reconocible prosa de Saer quedaría supeditada a “su cadencia habitual” y su “belleza” (6). Como explora Juan Carlos Mondragón al leerla en 2011 como “la novela de Carlos Tomatis”, esta inflexión atípica del sistema narrativo pasa por la exploración de la compleja relación entre autor y personaje, que en *Lo imborrable* se asumiría como “una estrecha colaboración que casi suprime la convención retórica del narrador”. Mondragón (35-36, 40) ve que los puentes de la función poética del lenguaje son dinamitados en esa supresión, a la vez que se integra al lector en el intercambio pautado por un fragmento de lo que en 1993 es la obra de Saer: “*Lo imborrable* como novela y Tomatis como personaje

tienen una función poética, remarcan el lugar del intercambio invisible entre la mirada del lector y la obra de Saer, dicen de la permeabilidad entre el mundo de la novela y el nuestro”. Profundizamos estas tensiones en el capítulo 4, agregando el efecto de *La grande* como ampliación de ese lugar de intercambio y permeabilidad entre la obra y sus umbrales de encuentro con el mundo.

La atipicidad de la novela en el sistema autoral pasa por la cesión de la entera narración a un personaje (en *La pesquisa*, la voz de Pichón narrando los sucesos de París aparece referida por el narrador convencional de Saer y entrecortada por otras voces; *Cicatrices* tiene personajes narradores, pero no uno excluyente sino cuatro separados en cuatro partes; la otra novela donde narra exclusivamente el personaje es *El entenado*, con las evidentes diferencias desde el hecho de tratarse de un hablante español del siglo XVI). El problema al que nos expone la voz total de Tomatis, con el que Corbatta cierra su análisis, es percibido con precisión por Fernando Cittadini (1993-1994: 46-47): “En su dimensión política la novela abandona la ambigüedad y describe una zona claramente enemiga” (el general Negri, la suegra, Parola, Walter Bueno); la incertidumbre programática de Saer aparece vinculada con la perspectiva del narrador, sobredeterminada por universo y deseo como “metáforas de un mundo oscuro y de una subjetividad que apenas puede dar cuenta de sí” (como lee en el soneto de Tomatis, “The blackhole”) a la vez que las dimensiones del relato (filosófica, socio-política y estética) se reúnen en el denominador común trazado por las determinaciones mutuas entre lo privado y lo público, que confluyen en la perspectiva de Tomatis; ésta representa, una vez más, “la complejidad de lo real” (tópico de la crítica seriana que, en efecto, la novela incentiva), agregando la crítica de un orden sociocultural (aspecto emergente también propiciado por la novela y la recepción).

Más en las reseñas contemporáneas a su aparición que en estudios amplios que irán multiplicándose desde entonces, *Lo imborrable* propicia cierto desplazamiento del eje de la representación de lo real, desde lo filosófico y estético como dimensiones reconocibles (que el texto expone en las relaciones entre sujeto/objeto y enunciación/representación, que habían madurado entre *Nadie nada nunca*, *El entenado* y *Glosa*) hacia tensiones individuales y colectivas en la relación entre intelectuales/poder, que demarca la dimensión cultural, vinculada al espacio afectivo, por la cual la violencia política no deja de irrumpir, hasta la década del 90 en que se ubica *La grande*. Sin embargo, el proyecto será resistente a la lectura de esas tensiones culturales. La inclusión en la última novela de una veintena de páginas que conformaban el núcleo genético de *El intrigante*, las que expanden la nefasta complicidad entre falsa vanguardia y fascismo en la historia de Brando y el precisionismo, actualiza en

2011 la lectura peyorativa de *Lo imborrable* por parte de una lectora atenta de *Glosa* aunque distanciada de las novelas de los 90 por “irreconocibles”: para Contreras la “expansión en la denuncia” de esa complicidad (que, formulada en los tonos de Tomatis o del irónico narrador de *La grande*, en rigor desestiman toda instancia de denuncia) “extendía y prolongaba (...) ese momento -creo yo- ilegible en la obra de Saer, como es *Lo imborrable* y su incomprendible -por absolutamente innecesaria- diatriba contra el realismo y la banalidad de la industria cultural” (6).

La atipicidad de *Lo imborrable* acaso se ha visto reforzada por el final de la obra y la canonización póstuma, donde aparece menos como objeto de lectura que como título literalmente emblemático, alegorizado en la definición de la completa obra y figura grande de Saer. La verificación de su incomodidad e ilegibilidad actual (visible en la estadística editorial) alienta el desafío de descubrimiento que implica releer otra vez a Saer. Lo intentamos focalizando en las acciones lectoras que formulan la construcción y tensa relación entre autor y personaje: en el capítulo 3 leemos la diatriba en el tono ensayístico autoral, y en el 4 recortamos en la voz del personaje legendario el núcleo de atipicidad de *Lo imborrable* que, en su provocación a la lectura novelesca, resulta válido interrogar desde nuestro eje.³⁸

Series con Saer

En el fin de siglo se incrementan los estudios que, como el de Giordano a principios de los 90, colocan a Saer en serie con otros escritores a partir de ciertos problemas teóricos, cuyos encuadres indican énfasis reiterados y cambiantes en la crítica institucional y en su ampliada difusión editorial. Esta disposición de Saer con algún otro escritor contemporáneo suele tratarlos por separado, como ocurre con respecto a Puig en la sección “El arte de narrar” del mencionado número de *Paradoxa* en 1991. Nancy Fernández (2000) realiza una intrincada

³⁸ La lectura novelesca, que el ciclo saeriano pone en escena como tentación ambiguamente superada, es la que practica Alfonso sobre *La brisa en el trigo* de Walter Bueno en *Lo imborrable*, la que busca el valor literario en los referentes culturales y no pone distancia con el mundo ficcional y las vidas de los personajes (la que, en los términos borgeanos de la parte productiva de su relectura de la gauchesca, no advierte el artificio y confunde con ese género literario la poesía de los gauchos). En nota al pie, Contreras (2011: 11) expone este problema de lectura desde su propia experiencia crítica en la instancia de relectura del clásico, recuperando el “entusiasmo de mi primera lectura de *La grande*” por ese deseo folletinesco, en principio exterior a los protocolos saerianos, del “interés que me despertaba conocer los pormenores” y “cómo irían a terminar” las historias de amor abiertas en torno a Gutiérrez-Leonor y Nula-Lucía: “Advierto entonces, ahora, que (...) había leído la novela *novelescamente*, esto es, según ese tándem que para Saer supo constituir nada menos que ‘la ganga de lo falso’” citada de “Narrathon”: el acontecimiento y el sentimiento. Estos problemas críticos acompañan la perspectiva que practicamos en el capítulo 4.

lectura de *El entenado* y de *La liebre* de César Aira, en la cual señala parecidos modos de filiación en la literatura argentina, aunque en escasos aspectos coloca ambos textos en diálogo. En Saer lee lo ya leído (“la cuestión de la representación”), del modo ya practicado (a partir de la negatividad adorniana), agregando para el caso de *El entenado* el intertexto de Lévi-Strauss; en Aira, desde aportes de Deleuze según su recepción argentina (en particular la de Rosa), lee la afirmación de lo real que debería emparentarlos. Una serie más amplia y fundamentada propone Isabel Quintana (2001) para leer, en las resoluciones diversas de Saer, Piglia, Cristina Peri Rossi y Silviano Santiago, las *figuras de la experiencia* a partir de tres coordenadas temporales políticas verificables en Argentina, Uruguay y Brasil: la irrupción del horror de las dictaduras militares, la restauración democrática y la neoliberalización de la economía y la cultura en el fin de siglo. Como en el libro pionero de Giordano, la serialización se sostiene en un encuadre que expone núcleos funcionales en el campo teórico del momento.

Otra aplicación teórica al análisis de Saer en yuxtaposición con otros ha operado Edgardo Berg (de la Universidad Nacional de Mar del Plata, como N. Fernández). A partir de consideraciones de Tinianov, Adorno y Williams sobre el par tradición-vanguardia, observa en Saer, Piglia y Andrés Rivera *poéticas de la renovación*, por “el uso descontextualizado de la tradición” y “la reescritura de los géneros” en el linaje vanguardista de Macedonio Fernández y Borges (2002b: 29, 31). Recuperando el análisis lacaniano de la enunciación y el sujeto que, desde mediados de los 80, Rosa proponía en seminarios sobre la obra de Saer dictados en las universidades nacionales de Rosario y Buenos Aires, Berg destaca aspectos autorreferenciales en *El entenado*, considerada como ficción autobiográfica, “relato de un sujeto que, leyendo a los otros, se escribe a sí mismo” (aspectos similares a los señalados contemporáneamente por Premat, desde otro uso crítico de la teoría psicoanalítica). Abriendo problemáticas en las que focalizaremos nuestro recorte, *El entenado* constituye al yo que narra *-narrante* según la categoría que Rosa tomaba de Lacan- en un desplazamiento “entre el sujeto en primera persona y la red intersubjetiva de los otros yoes” (158). Como vimos en la recepción walshiana por los mismos años, la apropiación crítica de la perspectiva dialógica de Bajtin resulta funcional al análisis de las formas literarias de los dos escritores, aunque en Saer con mayor énfasis en los procedimientos del relato, que en Walsh resultan subsumidos a la apropiación de lo popular y la polifonía. Berg analiza en *Glosa* la repetición como ficción de oralidad, que manipula un saber ajeno mediante paráfrasis, traducción, cambio de registro y tono (171). Como sucedía en la lectura de Contreras en 1991, el análisis textual conecta secundariamente con lo político, observando que la glosa “construye el único suspenso

posible que precede al otro tiempo, el tiempo que ingresa en tanto violencia atroz de la historia” (172-173). En los preanuncios de un destino de muerte en los epígrafes de la novela, Berg lee la repetición de la historia como tragedia, aunque el ejemplo textual que menciona es la “explosión súbita de risas” del Matemático y Pichón al reencontrarse en París y recordar la fiesta, y no el futuro que le espera a Leto (que había marcado el cambio en la recepción de Sarlo en 1993).

Los “modos de lo extremo”, perceptibles en la exacerbación de la función crítica del arte entre 1967 y 1972, mediante las respuestas enfrentadas de la politización y la autonomía, recorren la serie que David Oubiña (2011) abre con Saer y despliega, en una perspectiva que contextualiza las obras en los proyectos de sus creadores, con filmes contemporáneos de Alberto Fischerman y Edgardo Cozarinsky y con la literatura política de Osvaldo Lamborghini. La oportuna reformulación del tópico de la percepción en Saer se realiza vinculando la tecnología de ese “protocinema” que fue la “cronofotografía” del siglo XIX con la descomposición que, en “La mayor”, captura “la fluidez y el transcurrir a partir de la detención y el intervalo” (48, 79-81). Retomando lo que había quedado como un tópico crítico abierto en la recepción pionera, el *narrar la percepción* de Sarlo (directora de la tesis doctoral que origina el libro de Oubiña), para reformularlo con herramientas teóricas actualizadas a principios del XXI, *El silencio y sus bordes* aporta un particular contrapunto de Saer con Walsh, menor en el cuerpo del estudio pero significativo para el nuestro, que ejemplifica su hipótesis sobre la “pulsión extrema” como “signo de la época que no depende exclusivamente del compromiso político”: esa intensidad extrema marcó la literatura y el cine tanto como la política (50). Una misma frase condensa la confrontación, uniendo el “así como Rodolfo Walsh” con “del mismo modo Saer”, aunque se trata de mostrar dos premisas enfrentadas, *politización* y *autonomía*, que dirimen el reparto en función del logro autonomista de Saer y el fracaso en la militancia de Walsh: lo que extrema éste es “la literatura de denuncia”, además de que (tomando como rasgo general lo que era una tensión coyuntural) “abandonaba la institución literaria para interrogarse por las posibilidades de una literatura clandestina”, mientras que (cabe decir, no tan “del mismo modo”, y ampliando lo extremo al objeto específico de estos protocolos críticos, el discurso literario) Saer rescataba “el valor crítico de ‘La mayor’ (...) por su capacidad retórica para exacerbar los modos de representación y poner en cuestión la totalidad del discurso literario” (52). La dialéctica negativa de Adorno estaría amparando esta revaluación de Saer como escritor crítico, a la vez que sustrae potencia crítica al proyecto de Walsh por una adscripción heterónoma a la revolución en términos de politización.

Bajo esta misma limitación de militante que centraliza su proyecto, como “literatura de denuncia y clandestina”, en la militancia partidaria que lo ocupó entre 1969 y 1976, Walsh reaparece en el estudio de Oubiña, en un breve paralelo en función de analizar lo extremo en Lamborghini, que “no tematiza la política mediante la literatura, sino que hace repercutir la política en la literatura” (307); “hacer la política en la literatura”, en los términos de lectura propiciados por *El fiord*, constituiría “una *militantización de la literatura* que es lo opuesto de una *literatura militante* tal como aparece en esos mismos años en, por ejemplo, Rodolfo Walsh”, cuyo proyecto literario sería el eje que, por la adscripción al extremismo en vez de la búsqueda de lo extremo, se quiebra y marca la falta, el abandono: “se tuerce cada vez más para colocarse al servicio de un programa político” (281). Como en la lectura de Kohan, la comparación de Saer con Walsh, desde protocolos autonomistas (que coinciden con los autorales del primero y desestiman las tensiones que el segundo provee a su problematización), resulta impar en desmedro de Walsh: el *extremo* que alcanza la poética de Saer a principios de los 70, provechoso para enfoques teóricos consistentes a comienzos del XXI, declina en *extremismo* político para el caso de Walsh, fijado en el contexto cultural de principios de los 70 como emblema de escritor militante, tan propicio para el mármol como incómodo para el canon crítico universitario. A la vez, la autonomía de cuño adorniano con la que Saer toca lo extremo no es ensimismamiento sino, en el espacio interior de la literatura, resistencia a lo establecido y crítica al funcionamiento social y político. La defensa obstinada de la especificidad literaria es de otro modo una política, eximida del emplazamiento epocal de politización que cristaliza la figura de Walsh.

Hemos visto la inclusión de Piglia en estas series, y antes vimos el diálogo de escritores-críticos que entabla con Saer, además de operar como conector crítico entre él y Walsh, no comparándolos sino leyendo aspectos comunes por separado, como veremos en el capítulo 3. La vinculación crítica entre Saer y Piglia ha sido focalizada por Graciela Speranza (2001: 91, 93-95) en las operaciones de escritura y lectura que entrecruzan autobiografía, crítica y ficción, en relación con sendos libros de ensayos publicados en 1999 (*La narración-objeto* y *Formas breves*). De modo funcional a la perspectiva que desarrollamos en el próximo capítulo, Speranza indica la distancia necesaria para abordar dos modalidades de “la lectura en espejo típica del escritor”, su “doble orientación: cuando habla sobre los libros de otros no puede sino hablar al mismo tiempo de los propios”; desde el título de ambos libros se reconoce “la marca del escritor que, enmascarado en las lecturas, señala una forma que define la propia escritura”. Más allá de “la armoniosa convivencia en el centro del canon argentino contemporáneo”, Saer y Piglia buscan formas y espacios personales de intervención crítica,

que si coinciden en “amalgamar la lectura y la escritura en un continuo autosuficiente” siempre cercano a la propia obra de ficción, también dirimen sus diferencias en un diálogo velado donde cada uno afirma la propia poética. Las diferencias serían relativas a la lectura de Borges (Saer enmarca su obra válida entre 1930 y 1960, Piglia lo relee entero a partir de su último cuento) y la forma de composición de sus argumentos críticos, siguiendo un modelo de composición lírica el primero -algo que el mismo Piglia resaltará en 2009- y probando éste, en una hibridación más cercana a Walsh aunque distinta, “nuevas amalgamas posibles de crítica y ficción”. El otro aspecto sobre el que ambos dirimen diferencias -y donde productivamente Walsh imprime sus propias tensiones- está dado por el género, en particular el policial, considerado “tiranía alienante” por Saer y “desafío para la innovación formal” por Piglia; la dedicatoria a éste de *La pesquisa* funcionaría como “una demarcación del territorio pactada de común acuerdo”.

Como retomarán los artículos dedicados a los libros de ensayos en *Zona de prólogos*, superando la regulatoria apodíctica que verificaba en ellos el mismo arte de narrar reconocible desde la recepción inicial, Speranza advierte en *La narración-objeto* la prepotencia y contundencia del Saer ensayista, por ejemplo en su defensa de Antonio Di Benedetto, el menosprecio de la literatura norteamericana después de Faulkner o el descrédito de Borges como novelista impotente; considera estos “nuevos argumentos sobre la incompatibilidad borgeana con el género novelístico (...) decididamente aventurados”, menos consistentes que los de “Borges novelista” de 1981. Jugando desde el título con esa provocación saeriana aplicada a Borges como *novelista* porque no escribir novelas es una manera de serlo en el XX, en “Saer ensayista”, intervención en el campo crítico francés atento a Saer, Sergio Delgado (2002: 175) indaga “la manera como Saer asume, o mejor dicho *evita*, la forma del ensayo”, a la vez que genera formas propias de “relación del ensayo con lo biográfico” (175, 179). La mayor atención reciente a la ensayística de Saer (Giordano 2010 y 2011, Catelli 2011) elude el tono consagratorio (que aún se percibe en Cella 2006, como veremos) y, profundizando la constatación de Speranza sobre la prepotencia que sobrepasa la argumentación, percibe cierta incomodidad como efecto de lectura de esa zona del proyecto con fuerte presencia autoral, cuyos límites teóricos serían desbordados por la experiencia narrativa del escritor. Como Delgado, Giordano (2011: 244) replica un título del Saer ensayista también dedicado a reformular la recepción de Borges (“Saer como problema”), propiciando la distancia necesaria para seguir buscando lo que el proyecto no termina de decir: “la única posibilidad conveniente de insistir con la crítica de Saer pasaría por descubrir o redescubrir en sus textos los puntos de intransigencia a las valoraciones consensuadas”, algo que el mismo crítico había realizado dos

décadas atrás, en la instancia de descubrimiento previa a la canonización. Tentativamente (ensayísticamente), puede decirse que en la actualidad la crítica ubica a Saer del modo en que Saer ubicaba a Borges; a partir de la problematización de Giordano y el señalamiento de fidelidad de Dalmaroni, evidenciando una situación receptiva no tan distinta de la de Walsh, Contreras (2011: 16) sistematiza el programa crítico posible: “contra las obras completas de Saer, por la insistencia de un Saer fragmentario”. Ciertas formulaciones ensayísticas de Saer, desgajadas de la obra completa y plausibles de significación en la constelación presentada en el capítulo 1, conforman el problema cuyos fragmentos leemos en el próximo capítulo. Veremos el tono arbitrario y subjetivo que quita a los ensayos de Saer, más allá de su sistematización editorial, la *sistematicidad* crítica que sostiene Piglia.

Despojos de lo real: melancolía, nominación, desencanto

Durante la década del 2000 aparecen algunas lecturas (como la de Oubiña) que consideran fragmentos significativos desde la inevitable perspectiva de obra completa, y propician ciertos descubrimientos que van a consolidar el tratamiento de Saer como clásico; acaso al efecto de esas lecturas que cobran visibilidad en la última década se deba el agotamiento crítico percibido por Contreras, Giordano y Dalmaroni. El problema de la *representación de lo real* como tópico crítico rector y aglutinante de la recepción saeriana ha sido extendido desde perspectivas de la teoría literaria en relación con la teoría psicoanalítica. El reparto entre realismo y psicoanálisis, como perspectiva crítica dice menos sobre Saer que sobre los modos de leer una literatura que funciona como laboratorio de pruebas teóricas, impulsadas por la misma reflexión poética del autor. Como vimos, esa clasificación metacrítica es sostenida por Corbatta, que observa un crecimiento de la lectura psicoanalítica que abriría otra vertiente con respecto a la línea que, desde los estudios pioneros, enfatizaba la representación.³⁹

En la lectura de Premat (2002) podemos ver la intersección de ambas perspectivas, que de hecho se cruzaban en la recepción local (mediada por formaciones como *Literal* entre 1973 y 77) de la hibridación que el postestructuralismo propiciaba en la teoría literaria. Sistematizando un cruce que vimos en los tempranos análisis de Jitrik o de Stern, y que repercute en lecturas diversas como la de *El entonado* que hace Sergio Chejfec en 1994,

³⁹ Corbatta (2005: 184-185) divide la crítica sobre Saer en dos grandes grupos: “El primer grupo, preocupado por lo que yo enunciaba como ‘la crisis de la representación’ y que tiene en el libro de Isabel Quintana su más reciente, excelente formulación, en relación con la experiencia. Y el segundo grupo, centrado en la lectura psicoanalítica de Saer de la cual el libro de Julio Premat constituiría su culminación”.

Premat examina las resoluciones narrativas de la crisis de la representación del siglo XX, que abarca la irrupción de la violencia política desde las premisas del proyecto, en “la asociación entre lo pulsional y lo político” en *Nadie nada nunca*, donde la impregnación del deseo volvería poco legible la presencia de la dictadura, así marcada por la incertidumbre (394-395). De un modo a la vez abarcativo y riguroso, lee las novelas entre *Cicatrices* y *Las nubes* desde la melancolía pautada como origen de la escritura, analizando el autotematismo, el relato y el lenguaje, las figuraciones de autor, las relaciones con la tradición, y “la dictadura según Saer” como retorno de lo reprimido. La perspectiva sostiene su coherencia en la observación del conflicto edípico que diseña una novela familiar (tópico de la crítica argentina que no había sido vinculado a Saer) con un padre simbólicamente ausente y un vientre materno como regreso al origen que sería “el fantasma estructurante de toda la obra”, conflicto del cual, “amplificado y definido por una posición melancólica” cuya percepción del mundo evidencia un vacío cósmico, serían manifestaciones “la relación con lo perceptible, la dilución de lo narrable, la expansión descriptiva”. Oportunamente, dado el estado de la cuestión a comienzos del XXI, Premat detecta que la misma “omnipresencia de lo perceptivo”, ese despliegue de sensaciones titulado por Sarlo “narrar la percepción”, ya sugiere otro núcleo de la obra en la importancia atribuida a lo pulsional en la construcción literaria, “una afirmación constante de lo literario como lo que escapa a la razón, lo que se asocia al cuerpo y al fantasma” (16). Premat entiende que el saber psicoanalítico, que interroga como utilización de una hermenéutica en los estudios literarios en cuanto a las dificultades críticas que implica, aparece tratado como materia ficcional: el “relato de inspiración psicoanalítica” está al servicio de la narración del nacimiento de la obra, y lo edípico funciona como mito autorreferencial, proponiendo variantes infinitas de lo mismo (22, 120, 212-213). La precisión que confiere a esa perspectiva el pormenorizado análisis textual de fragmentos significativos recortados sobre la obra completa resulta decisivo en el efecto de saturación que problematiza el futuro de la crítica saeriana: después de trabajos como el de Premat, en un estado de la crítica que en 2002 ya parecía autosuficiente, las lecturas se toparán con esa sensación de insistencia o de reincidencia innecesaria.

Si el discurso psicoanalítico puede verse como materia ficcional, otro tanto sucede con la tradición filosófica, que entra en diálogo con el proyecto de Saer desde sus premisas autorales, señaladas por Gramuglio en 1984. Inserto como Premat en el campo universitario francés, Dardo Scavino (2004: 11, 15, 20-21) recupera los tópicos centrales de la línea crítica de la incertidumbre integrándolos en una lectura del grueso novelístico de Saer, queriendo cortar con una tradición que no suele leer a escritores latinoamericanos desde la conjunción de

la literatura y la filosofía, de lo cual Borges sería la única excepción y Saer podría comenzar a ser la segunda. Scavino constata que “la cuestión del ser y del nombrar son, para Saer, equivalentes”, y en su escritura sería central el acto de nominación que no cesa de sustraerse al mismo saber referido a la cosa nombrada. La “sed que no para” del poema así titulado sería el deseo infructuoso vinculado al ser y al acto de nombrar: “Si la fruta ya es leyenda, se debería entonces a que no existe ninguna posibilidad de experimentar ese goce y que sólo podemos conocerlo por lo que nos contaron acerca de él: otros, sí, acaso en tiempos lejanos, probaron la fruta, pero para nosotros estaría definitivamente perdido”. No sin resonancias del comienzo de *La mayor* y del Tomatis entre duda y sed en *Lo imborrable*, la lectura filosófica prueba que la fruta deseada comienza a ser una cosa solo al hacerse leyenda y circular como relato, “nombre en tanto ficción”. La posibilidad de ver una enálage en *leyenda* por *legendaria*, que sirve a Scavino para reforzar la idea de que el ser es fundamentalmente su propio nombre y profundizar sus disquisiciones filosóficas, nos servirá en el capítulo 4 para leer la construcción del personaje en *Lo imborrable* como problema del lenguaje y de la novela antes que alegoría resuelta de la dictadura.⁴⁰ En consonancia con los protocolos autorales, Scavino resume que en Saer la ficción es la condición de la realidad, concepción del lenguaje literario vinculada con un tópico caro a Tomatis, el deseo: “la leyenda y la sed deben encontrarse para que tenga lugar una fruta”. La escritura de Saer sistematizada desde la perspectiva nominalista giraría en torno a una tríada borromeana -el deseo, la cosa deseada y

⁴⁰ Que el ser está en el nombre y no en la realidad es la verificación que Borges (2005: 185-189) utilizaba para condenar el arte alegórico, que “pareció alguna vez encantador (...) y ahora es intolerable”, además de “estúpido y frívolo”. En “De las alegorías a las novelas”, Borges simpatiza con Croce, que condena la alegoría como forma “monstruosa porque aspira a cifrar en una forma dos contenidos”, comportando “laboriosos enigmas”, y ejemplifica la vindicación de lo alegórico con Chesterton, para quien el lenguaje no agota la expresión de la realidad y, al ser declarado insuficiente, deja “lugar para otros” que pueden ser la alegoría, la arquitectura, la música. Aunque matiza lo dicotómico de la separación entre aristotélicos y platónicos, ya que “tantos años multiplicaron hacia lo infinito las posiciones intermedias y los distingos”, afirma que la victoria de los primeros “es tan vasta y fundamental que su nombre es inútil. Nadie se declara nominalista porque no hay quien sea otra cosa”. En 1949 Borges realiza esta incisión en la literatura argentina y universal: ya no se puede ser realista. Simpatiza con Croce porque no admite diferencia entre contenido y forma, aunque la vindicación de Chesterton no es ajena a la poética borgeana, sustentada en la insuficiencia del lenguaje para expresar la realidad. La distinción entre realistas y nominalistas es matizada con respecto a la novela. Si la literatura alegórica es “fábula de abstracciones”, la novela, al personificar las abstracciones, sería fábula de individuos, aunque éstos “aspiran a genéricos”: así como en toda alegoría hay algo novelístico, en las novelas habría un elemento alegórico. Pero el desarrollo moderno de esas formas, cuyo origen Borges ubica en Chaucer a fines del siglo XIV, ha consistido en “[e]l pasaje de alegoría a novela, de especies a individuos, de realismo a nominalismo”. Estos pasajes resultarán productivos para nuestro abordaje de ciertas ficciones de Walsh y Saer, formuladas en el borde novelístico que no descarta lo alegórico como modalidad de lectura e incluso trampa novelesca, aunque las presuntas abstracciones e ideas no se separan de la construcción de individuos, poniendo en tensión el realismo, la alegoría, los géneros y toda pretensión de objetividad en el lenguaje.

la leyenda- productiva para el análisis del soliloquio de la sed en *Lo imborrable* que desarrollamos en el capítulo 4.⁴¹

El problema de la experiencia, que ocupaba a Giordano y Contreras a principios de los 90, y que en 2001 era leído por Quintana en figuras trazadas en obras literarias latinoamericanas del fin de siglo, es profundizado desde otra perspectiva por Florencia Garramuño (2009), que focaliza en Saer y Santiago el capítulo “La narración de la experiencia” de su libro sobre las culturas brasileña y argentina durante los 70 y 80. Novelas de ambos escritores proponen alternativas al “divorcio tajante entre arte y experiencia”, actualizando una línea pesimista de la modernidad que, de Kafka a Di Benedetto, rechazó ese divorcio para hurgar en los *despojos de lo real* (94, 129). Un doble retorno al sujeto y a la experiencia se formula en *El entonado* y *Glosa*, donde la imposibilidad de representar la experiencia ya no se da exclusivamente como preocupación formal, según observa en *El limonero real* y *Nadie nada nunca*, “sino que *es* el argumento mismo de la trama” (99, 104). La crítica se ha desafectado de los protocolos hegemónicos para leer a Saer, y retoma la comprobación de Premat (2002: 74) sobre *El entonado* como bisagra en la obra, por la transformación en la organización narrativa y en la inteligibilidad de las novelas. Garramuño explica el cambio poniendo como ejemplo la presencia por negación de la dictadura en *Nadie nada nunca*, y remarcando la corrección crítica con bastardillas: “*es precisamente esa negativa a narrar la dictadura la que hace que esta referencia esté tan presente en la novela*” (105).

Recuperando los protocolos autorales, expresados en ensayos de los 70 como “Narrathon” y “La cuestión de la prosa”, Garramuño pormenoriza el análisis de los modos narrativos de dos experiencias que se cargan de intriga en *Nadie nada nunca*: las marcas de regionalismo, en el relato de un personaje menor (“el hombre del sombrero de paja”) sobre el asesinato de los caballos, cumplirían “una función más de la adherencia a cierto tipo de concepción de la realidad que en esta novela estaría en tensión con la otra experiencia, traumática e irrepresentable, de la dictadura”; la novela se resistiría a articular esa otra experiencia, al esconder la razón por la cual el Gato y Elisa permanecen en la casa.

⁴¹ La ficción y el deseo dan lugar a la cosa, a la “rosa real de lo narrado” que Saer nombra en la segunda versión de “El arte de narrar” (poema que Scavino ve como una suerte de arte poético, renovando el tópico desde una zona poco leída), pero esa rosa, siguiendo la paradoja del nombre y lo real, sería una promesa perpetua, puro fracaso productivo que, además, “se opone fundamentalmente a la moral de la epopeya”, como postula Saer en busca de nuevos modos narrativos ante la crisis de la representación y de la forma novela. La concepción nominalista, evidentemente cercana a Borges, implica que todo lo narrado es real en tanto se hace leyenda, como concluye Scavino compartiendo las categorías estipuladas por el objeto: “un mismo estribillo ‘ontológico’ recorre la escritura de Saer: el ser de las cosas ya es la leyenda que hace ondular ‘alucinación y deseo’” (2004: 17-18, 37, 42, 46, 149).

Revaluando aquello que la crítica central había desatendido, esta lectura de la “negativa a la narración de la experiencia dictatorial argentina” en *Nadie nada nunca*, que sirve de preludeo al análisis del “giro decidido hacia la narración” y la “adherencia a la experiencia” desde *El entenado*, advierte contra la reducción de ver allí un simple distanciamiento de la violencia histórica, y la destaca como una forma poderosa de exponer con medios narrativos el sentido funesto de la historia contemporánea (106-112).

Lo póstumo

Saer muere en un momento de alta expectativa editorial y productividad crítica en torno a su obra, que a comienzos del XXI ha seguido aumentando no solo en el campo latinoamericano.⁴² La muerte del escritor coincide con esa consagración relativamente global, alentada en el ámbito hispanoparlante por la decisión editorial de Alberto Díaz de sistematizar el fondo Saer (publicando todos sus libros en Seix Barral desde 2000, con unidad de portada dada por la obra plástica de Juan Pablo Renzi, amigo del escritor), mientras se incrementan las intervenciones públicas durante sus recurrentes visitas al país natal y con colaboraciones en diarios masivos del ámbito hispanoamericano, gesto sintetizado en *Trabajos*. Ha sido tan programática la obra de Saer que deja un libro terminado para la instancia póstuma, como si su potencia productiva se extendiera más allá de la muerte, lo que confirma la aparición de *Papeles de trabajo*.

La muerte de Saer mientras trabajaba en *La grande*, estableciendo como término lo no finalizado, agrega una nueva paradoja a un proyecto que integra paradojas al cruzar narración y poesía y avanzar retrocediendo, y brinda a la instancia crítica de por sí retrospectiva una reformulación de la obra previa, que reasegura los efectos de lectura que desde los 70 corroboraban la teoría de la literatura allí formulada. Vimos que Dalmaroni (2011: 2) destaca el *trayecto irreversible de fidelidad* que engendra la lectura de Saer, como si el

⁴² Algunos ejemplos de la crítica saeriana fuera de Argentina. María Bermúdez Martínez, de la Universidad de Oviedo en España, investiga en 2001 las “bases de la narrativa de Juan José Saer”; al año siguiente, Milagros Ezquerro organiza en Montpellier, Francia, un encuentro dedicado al autor (de cuyas *Actas* tomamos el trabajo de Delgado sobre el ensayo), y otro evento que también contó con la presencia de Saer fue organizado el mismo año por Arcadio Díaz Quiñones en la universidad norteamericana de Princeton. La celebración literaria de la obra de Saer promovió, por iniciativa de Ezquerro poco antes de la muerte del escritor, su postulación al premio Nobel de literatura. El artículo de Premat sobre lo clásico en *La grande*, cuya versión mimeográfica utilizamos, integra el libro publicado en 2013 por la universidad española de Sevilla, junto a otros trece trabajos de especialistas dedicados a “la construcción de una obra” en Saer. Veremos también la lectura de Catelli sobre la repercusión de la muerte de Saer en los medios españoles.

acontecimiento que produce esa lectura diera nacimiento a una subjetividad nueva. Epifanía que desborda la ficción y alcanza el mundo de lectura al que concurre la escritura, esa subjetividad surge de la coincidencia efímera entre interior y exterior que la narración indaga con recurrencia creciente, y que en *La grande*, tratando “un asunto saeriano de siempre, el tiempo” -como la reseña Dalmaroni (2005-2006)- se amplía con ironía al desafío de “recomponer y desandarse”: “incompleta ficción de completud”, la última novela se inclinaría hacia el lado gozoso del vaivén entre “condición mortal” y “certidumbre sensorial de permanencia”, debida a (y no a pesar de) esa condición. *La grande* compendia la obra en cuanto a las historias, temas y personajes, pero no en cuanto a la poética, “sobre la que esta novela ha tomado, para escribirse, fuertes decisiones selectivas”, como si comenzara de nuevo poniendo el acento en otros rasgos de su narrativa que Dalmaroni resume en “el balzaciano y el colorista”. La reconocida imbricación de subjetividad y lugar se recompone y a la vez se desanda, acentuando la combinación de extremos generacionales en torno a esa disolución de enigma que es Gutiérrez, que dispara “el juego con ciertas formas de una tradición literaria que, como Borges, Saer supo maldecir con énfasis: el color local y, complementario, lo que podemos llamar color de época”, ambos concentrados en la “micro-novela de formación” de Nula y sus idas y venidas como vendedor de vinos por “el paisaje típico de la Argentina menemista”. Lo cierto es que la instancia póstuma se inaugura con ese impensado nuevo comienzo que es la última novela, y la autolectura de la propia poética que la recorre, con las fuertes decisiones selectivas señaladas por Dalmaroni, acompañará con su grandeza irónica las lecturas que inmediatamente la crítica realiza de la novela y, una vez más, de la obra saeriana, ahora desde su perspectiva final.

También a pocos meses de la aparición de *La grande*, Monteleone desoculta el peso de lo póstumo como tiempo obligado de lectura y destaca lo no finalizado como término. El contenido paradójico de *La grande* establecería un vínculo cierto con la existencia, que Monteleone observa en la reflexión y “apuesta estética sobre el sentido del devenir” (cuya ontología obsesiona a Nula), como “un significado suplementario -y, tratándose de Saer, nunca sentimental sino irónico- a la idea de la muerte del autor”: “la novela explora obsesivamente la mimesis de la vida y la recuperación del pasado”, convirtiendo lo póstumo en “la condición temporal de aquello que se presenta como acontecer de la finitud en el seno de la literatura” (2011: 1-2). El ejercicio continuo de la memoria, que vimos aparecer en la recepción nacional a principios de los 90 como incidencia en el arte de narrar, se actualiza junto con una revisión de la vida presente, leída en la confluencia de personajes que narran sucesos del presente y del pasado no solo de ellos sino también -y aquí focalizaremos el

análisis en el capítulo 4- “de amigos desaparecidos durante la dictadura más sangrienta o de hombres infames para quienes el arte es una cortesanía del poder” (4). Leeremos esa vuelta a narrar núcleos intrigantes, como los condensados en la casa de *Nadie nada nunca*, desde el contrapunto entre completud e inconclusión señalado en éstas y en otras reseñas inmediatas a la aparición de la novela en octubre de 2005 (Sarlo, Gamberro, Abbate): si el carácter inconcluso de la novela corresponde a un sentido extratextual aunque directamente vinculado con su escritura, dado por una “voluntad enorme de trabajo” que en el capítulo 3 veremos afirmada por el autor en el umbral de su obra (el prólogo de *En la zona*), la misma incompletud de los dos últimos capítulos de *La grande* produce, para Monteleone, un raro efecto de completud debido a la autosuficiencia de la forma estética y su escaso tributo a la causalidad de la trama (5, 15).

En la agonía literaria que sería literalmente la escritura de *La grande* como “pelea, menos contra la muerte que contra el tiempo”, se realizaría su sentido último como “un espacio que trasciende la misma condición mortal” (visible en la reflexión de Tomatis en el quinto capítulo sobre el enigma de Gutiérrez, replicada por éste al comienzo del sexto como impresión de estar “en un lugar más grande”): “debía ser leída como inconclusa, pero ser también del todo concluida en su condición *póstuma*” (6). Al campo tópico de la crítica saeriana (la “condición mortal”, “el carácter no familiar del lugar”), Monteleone agrega la importancia del “sitio de la lectura, a través del cual la visión de lo real se transfigura”; el incremento de lo real sería así una experiencia de lenguaje dada por la lectura, y en escenas como la del viaje en micro de Tomatis en el quinto capítulo (donde se explora el vínculo entre lugar y regreso) el tiempo real del lector confluye con el tiempo imaginario de la ficción (10-11). Lo que Dalmaroni llama *subjetividad* producida por la lectura en la ocurrencia entre interior y exterior parece coincidir, en consonancia con los protocolos narrativos de Saer afianzados en su novela *póstuma*, con la confluencia destacada por Monteleone entre la instancia imaginaria de la ficción y la real del lector. A menos de seis meses de la muerte de Saer, la crítica lee en la última novela la confirmación de lo *póstumo* como recomienzo del ciclo, acabado en la escritura al mismo tiempo que deviene para siempre incompleto en la lectura. También entre lo acabado y lo incompleto, entre la obra establecida y su potencia de recomienzo, se moverán las lecturas homenajeadas que propicia la muerte, con énfasis afirmativos sobre la “obra total” por completo distintos de las tensiones y escisiones que atraviesan la recepción walshiana, casi íntegramente *póstuma*.

Junto con la profusión de ponencias, artículos, tesis y libros dedicados a la obra de Saer hasta la actualidad, su figura sigue motivando encuentros celebratorios, que han tenido cierto

reconocimiento oficial, incluso con viso marmóreo como el provocado por Walsh, aunque en sede libresca. En junio de 2011, la Biblioteca Nacional organizó unas “Jornadas Juan José Saer” cuyo título, en un guiño a la fidelidad de los lectores saerianos (ya que no a lo más visible de su obra), resemantiza el de la novela de 1993 en función del lugar póstumo del escritor en la literatura argentina, confirmado desde más de una década atrás como *imborrable*. A tono con la permanencia reconocida por la institución oficial, como mencionamos, las jornadas incluyeron el acto de bautismo de la explanada exterior de la Biblioteca con el nombre del escritor. Entre el general tono apodíctico, que da por demostrado el valor central del autor en la literatura no solo argentina del siglo XX, hay lugar para nuevas propuestas de lectura, beneficiadas por el final de una producción que progresaba sin marcos, aprovechando lo previo para siempre seguir. El tono crítico-conmemorativo propicia las cinco intervenciones reunidas en otro “Homenaje a Juan José Saer”, publicado como libro por la Universidad de General Sarmiento poco después de la muerte. La violencia política aparece aquí como uno de los ejes críticos; Daniel Lvovich observa el tratamiento de la dictadura en *Glosa*, *El río sin orillas* y especialmente *Lo imborrable*, analizando los modos en que las complicidades y omisiones prohijaron la implantación del terrorismo de estado, llevando a lo privado el crimen público. En el “Postfacio”, Cecilia Pereira conecta el viaje intelectual desafiante de Saer con las preocupaciones de lectores académicos, viendo el conocimiento y la comprensión de lo real como preocupación común a Saer y a la comunidad universitaria (AAVV 2005: 70-75, 78-80).

En el verano de 2005-2006, la revista rosarina *Lucera* dedica al escritor tres disímiles artículos que no eluden el tono conmemorativo y ponen sobre el tapete la cuestión de la canonización. A partir de *El río sin orillas*, en “La variación y el retorno” (ejes de relevancia confirmada por *La grande*, “recomponer y desandarse” en términos de Dalmaroni) Gramuglio caracteriza la producción saeriana con la figura del ciclo y la noción de obra abierta, que eran los focos en sus primeras lecturas, cuando el ciclo anunciaba, con consistencia aunque sin resonancia, su progresión futura. Sobre la poética, el tópico de la crítica pionera retorna sin demasiada variación, como arte de narrar que vincula la escritura, en prosa o en verso, con la poesía. Yuxtapuesta a esa lectura confirmatoria aparece otra menos consonante con los protocolos del ciclo, formulada por Elvio Gandolfo, un lector atípico de Saer (como lo son Aira en los 80 o Fabián Casas en el 2000), cuyas atentas y elogiosas reseñas de *Cicatrices* y *El limonero real* desde la revista rosarina *el lagrimal trifurca* en 1969 y 1975 pasaban por completo desapercibidas en la canonización crítica central. En 2005-2006 Gandolfo selecciona, por la negativa y desde su biografía de lector (un gesto crítico no ajeno a Saer),

“algunos libros de Saer que no había leído o no había terminado de leer”: de *La vuelta completa* (fragmento de los inicios obliterado por la crítica, libro de 1966 reeditado en 2003) destaca sus falencias de “buen libro malo”, en el ya muy leído *El entenado* lee “en sordina el símbolo de la vida del propio Saer”, corriendo el eje al ver lo autobiográfico donde la crítica solía ver lo autotemático, y apunta a la condición de texto por encargo de *El río sin orillas*, “a medio camino entre el ‘trabajo’ periodístico o ensayístico y la literatura”.

Si la mirada crítica cómplice de Gramuglio (48-50) encontraba en *El río sin orillas* ejemplos confirmatorios del consabido arte de narrar (la figura del ciclo, una “culminación gozosa con la consagración de la primavera”, la duda ante lo real, el replanteo de su estrategia de narrador, la utopía de una escritura que alcanzara la intensidad de la poesía), en el artículo contiguo Gandolfo pone distancia con la concreción genérica del mismo libro, y los aspectos elogiados por Gramuglio devienen reparos, a partir de una general puesta en duda del protocolo de lectura *híbrido* señalado en el subtítulo. Destacando la contradicción inicial de que *El río sin orillas* es un trabajo de encargo y Saer “es un poco chúcaro a los encargos”, y que ese “destinatario principal en ultramar” aparece como entrega de “mercadería” en páginas sobre la pampa y “rápidos pantallazos sociopolíticos”, Gandolfo (57-59) se mantiene ajeno al pacto autoral y bromea que “el libro queda a dos aguas”: “desordenado y esquivo sobre su propia meta”, “invadido por numerosos tramos heterogéneos”, “[m]ateriales muy diversos (...) y a medio cuajar”. Esta atípica lectura, disonante con toda la crítica saeriana no solo en 2005-2006, termina refiriendo el pase del testigo generacional de Saer hacia el *nosotros* referido a “los que en aquel entonces hacíamos la revista *el lagrimal trifurca*”, para quienes Saer era “apenas intrigante” y luego fue “alguien de la generación inmediatamente anterior” que se lee para irritarse o reírse. Lo póstumo aporta también una distancia que Saer supo practicar con Borges como clásico a superar, y la afectividad combativa que Gandolfo encuentra en Saer, aunque evita la lectura común y consonante, es propia de la que se encuentra en un clásico contemporáneo.

Prueba de la convivencia entre tono apodíctico y análisis crítico, el artículo de Cella aparecido a comienzos de 2006 en el número de *La Biblioteca* dedicado a *La crítica literaria en Argentina*, cuyo título replica la consonancia con protocolos autorales al jugar con el sintagma clave de la ensayística inicial de Saer (“una crítica sin atributos”), otorga relevancia crítica a la producción ensayística sistematizada en la última década del proyecto, y hasta entonces poco indagada aunque a menudo referida como apoyo de análisis de la ficción. Al ofrecer cierto encuadre argumental para las obsesiones de Saer y su programática colocación (menos teórico-crítica que poética), los ensayos apoyarían rasgos principales de su literatura,

según repasa Cella mediante una sistematización amplia que se propone estar a la altura de la densidad del proyecto: la unicidad y el método como categorías valorativas a partir de Adorno, la “calidad y altura” de un estilo distintivo, la instancia de autor y su lugar como lector, la exploración de la lógica repetición/diferencia, su perentoria y contundente forma asertiva, la recurrencia de autores preferidos, la polemización con el *boom* latinoamericano y con los géneros, su indagación de la narración distinguida de la novela, el problema del realismo y la representación. El énfasis de Cella se desplaza del problema del realismo al del estilo personal que “no pretende representar la realidad sino desarrollar una voz que habla a título personal”, que a partir de una indagación de carácter antropológico define su posición en el campo literario y cultural, y despliega “un punto de vista valorativo compuesto de afectos y rechazos, huidizo de lógicas mercantiles y estandarizadas” (122, 124), lo que Dalmaroni (2005-2006), al reseñar *La grande* en el mismo momento, ve como “últimas diatribas contra la versión neoliberal y posindustrial de un mundo adornianamente aborrecido”. Acaso esta sistematización condense el momento de mayor productividad de la recepción saeriana, cuando la obra progresiva es interrumpida y el proyecto queda del todo abierto a la instancia crítica y su asignación retrospectiva de sentidos. En la segunda mitad de la década del 2000, las lecturas de Saer no harán sino intensificarse, confirmando generalmente su valor literario, y en pocos casos sometiendo a examen algún aspecto de esa valoración.

La mirada general sobre la ensayística en consonancia con la obra total es parte de los nuevos énfasis suscitados por la muerte del escritor, del todo distintos al caso de Walsh: si en éste resulta tensa, con respecto a la institución literaria, la construcción de una obra tanto como su recepción póstuma, la obra de Saer concluye en el momento posterior al esplendor de su construcción, que ya había sido y seguía siendo reconocido por la crítica. El final inconcluso de *La grande* es la réplica biográfica de la progresión inacabable del proyecto, y propicia los énfasis críticos en la figura de autor y en la obra completa. Desde sus mismos e irónicos protocolos autorales, *La grande* impulsa una lectura retrospectiva de toda la obra y aún de los modos en que había sido leída. La crítica detectó esa dirección de lectura y la aprovechó como impulso del tono apodíctico; las reseñas inmediatas abonaron el encomio de un autor ya considerado clásico indiscutible de la literatura argentina, y detectan en la última novela aspectos propicios para renovar con sutilezas la confirmación. Desde *Punto de Vista*, en 2006 Catelli traza a partir de la recepción inmediata de *La grande* (Sarlo, Gamberro, Dalmaroni, Monteleone) una síntesis parcial del panorama contemporáneo de la crítica argentina. Reformulando un gesto crítico que hemos considerado recurrente a principios de

los 90, el artículo parte de la inversión que la última novela realizaría de “la ecuación proustiana (rememorar para escribir)”, proponiendo la propia obra como motivación del recuerdo: “haber escrito para rememorar” (8-9). Esa rememoración funcionaría a partir de dos clases de materiales: su derrotero personal y la propia obra. El material autobiográfico sería “facetado en múltiples personajes y edades”, retratos de familia, encuentros amorosos y “la compasiva contemplación de la decadencia” que “esconde un juego de alusiones enteramente clásico”; la propia obra estaría en la reaparición de Gutiérrez y la figura de Leonor puesta en el centro de las tres generaciones de *La grande* (10). Premat (2013) ha profundizado la compleja composición de estos materiales autobiográficos y autobibliográficos en tensión con lo clásico.

La muy analizada autorreferencialidad será reformulada por la atención de Dalmaroni a los cruces de la literatura con la plástica: a principios de 2007, observa que en *La grande* “los ojos del narrador o los de Tomatis cuentan lo pintado e imaginan pintado lo que narran”, y repone la centralidad que tienen la percepción y los recuerdos en la obra saeriana, a partir del Van Gogh colgado en el cuarto de la terraza de Tomatis en “Transgresión”, cuento del primer libro, y con presencias plásticas en *La mayor*, *El limonero real*, *Glosa*, *Lo imborrable* y *El río sin orillas*. Postulando ejes que profundizará en trabajos diversos, Dalmaroni (2006-2007: 6-8) entiende que “Saer hizo intervenir en su concepción de la representación literaria un interés problemático aunque constante por la figuración”, apoyando esto en un recuento de las variadas relaciones de Saer con artistas plásticos desde su juventud santafesina, y considerando que la desfiguración de un mundo que explora al menos desde *Cicatrices* es llevada al extremo en *Nadie nada nunca*, donde “la forma saeriana de la imagen como descomposición de lo sensorial alcanzaba su punto más drástico”, logrando así lo que en la reseña de *La grande* el crítico veía como “el principio que rige el arte de Saer”: la interrogación sobre “‘cómo’ prestar una adhesión radical al materialismo filosófico menos complaciente y al modernismo estético más negativista”. En el prólogo a *La mayor* (en Ricci comp. 2011: 97-106), Dalmaroni lee la “detención y pintura” que permiten postular en ese libro extremo un “realismo materialista y poético en grado máximo”.

Los usos críticos de Saer exceden la crítica específica y se vuelven frecuentes en diversos trabajos académicos en la primera década del XXI, insertos en un campo teórico que propicia la perspectiva interdisciplinaria. Como ejemplo de un uso productivo desde la historia y crítica arquitectónica, el “Epílogo” de la historia de las “figuras de paisaje” en el Río de la Plata elaborada por Graciela Silvestri (2011: 408), activa colaboradora de *Punto de Vista* desde fines de los 80, se abre con la idea de correspondencia entre paisaje pampeano y

abstracción tomada de *La ocasión* de Saer, para ver que “entronca con la propia tradición disciplinar”, a diferencia de las artes visuales que, como comenzaba a promover Dalmaroni en busca de nuevos problemas saerianos, “se encuentran de inmediato con la literatura”. El epígrafe inicial del libro de Dalmaroni sobre escritores argentinos y Estado a comienzos del siglo XX, tomado de *La vuelta completa*, señala la problemática ubicación de Lugones en la literatura argentina, “un lugar común del fastidio artístico de varias generaciones de escritores y lectores ante los efectos residuales pero persistentes de una literatura escrita más para el sujeto estatal de la cultura que para el arte” (2006: 17). Como si se explicitara la marca de lectura que ha orientado el trabajo, Saer vuelve en el cierre del libro como un “irresponsable” puesto en serie con Mansilla y Aira, al destacar la “furia antiestatal del último *modernista*” que tiene sin embargo “una figura de escritor responsable”. Esta inscripción *formal* de Saer constituye, en la constelación crítica deudora de Barthes que marca las lecturas argentinas desde los 70 hasta la actualidad (incluida esta tesis), una *moral de la forma* que es puramente artística y por lo tanto antiestatal.⁴³ Más allá de la fórmula teórica para ubicar definitivamente a Saer en el sentido póstumo, resultan significativos para nuestra lectura los personajes en que Dalmaroni cifra esta furia del “Saer más filoso”, para quien “el Estado es la quintaesencia de lo social, y lo social es la ceguera más trágica”, ya que se trata de dos figuras de escritores pedagógicos, “cómplices directos del Estado en su peor forma, el Estado sin máscaras humanistas de la dictadura genocida”: el deleznable Walter Bueno de *Lo imborrable* que busca el éxito mercantil con un bestseller que es “grotesca parodia de *La maestra normal* de Gálvez”, y el execrable abogado Mario Brando que en *La grande* ostenta “un inigualable talento para las estrategias de la figuración pública, oportunista y autoritario” (227-229).⁴⁴

A tono con los intereses contemporáneos de la teoría, la construcción de la figura de autor entre lo público y lo íntimo destaca como eje de lectura póstuma de Saer, alentado por la

⁴³ Con los mismos términos de la reseña sobre *La grande* y del artículo sobre pintura en Saer, Dalmaroni reitera “el principio que rige el arte de Saer”: la “adhesión radical al materialismo filosófico menos complaciente y al modernismo estético más negativista”, “sin medias tintas”, rechazando “con furia invariable el mundo social, un mundo adornadamente aborrecido”. El agregado sobre la *moral de la forma* muestra algo más: en el comienzo de lo póstumo, Saer es leído desde la misma categoría barthesiana que usaba Sarlo en 1972 para proponer una lectura de Walsh que, destacando “lo real narrativo”, no desestimara como literatura sus “códigos de lo verosímil”, ineludibles para el aparato de recepción de *Los Libros* como parte del problema de la “novela argentina actual”. Anticipando lecturas de los 90 (como las de Amar Sánchez y Crespo) en una coyuntura de vertiginosa difusión de *Operación* entre la izquierda peronista, previa a la censura, Sarlo considera que el libro constituye “una propuesta de relato que no es ficción pero que utiliza, sin autocensurarse, algunos de sus procedimientos”. La crítica (que aún no es una de las principales receptoras académicas de Saer) ve en Walsh lo que tres décadas después será una marca registrada de Saer: el lenguaje tiene “un espesor donde cabe la elección social, la moral de la forma que caracteriza Barthes: una escritura” (Sarlo Sabajanes 1972: 18).

⁴⁴ En una ponencia presentada en 2005 en la Universidad Nacional de La Plata, Dalmaroni expandió la “presencia controversial” de la lectura de Gálvez y Lugones en la narrativa de Saer, en un atinado contrapunto entre dos novelas incómodas en la producción y en la recepción, *La vuelta completa* y *Lo imborrable*.

desaparición física del escritor y la posibilidad de congelar su imagen. El tercer artículo del “Especial Saer” de *Lucera practica*, como Gramuglio (y no como Gandolfo), un acercamiento consonante con los protocolos establecidos en el proyecto; al indagar el lugar de Saer en el campo literario y su “figura de artista”, ofrece algunas precisiones oportunas para nuestra investigación. Desde el campo académico español, Catelli comenta la repercusión de la muerte de Saer a partir de “una columnita pobrísima” aparecida al día siguiente en *El País* de España y de la canonización pedida, a fines de 2005 en una entrevista del mismo diario, por Sergio Pitol (un escritor que en ese país tiene, como Piglia, “un tipo de aceptación periodística y literaria mayor que la de Saer”). Ante esta contradicción en la recepción española (e hispanoamericana) de Saer, que expone su dificultad para ser aceptable o masivo e incluido en una circulación de lecturas transcontinentales, pese a su inserción indiscutida en el canon hispanoamericano reciente, Catelli concluye que la “circulación transversal, sólo contrarrestada (...) por la crítica universitaria argentina”, es el costo de la concepción de sí mismo con que batallaba Saer, por ejemplo contra los lugares comunes de la posmodernidad o contra la sociabilidad forzada del *boom* y sus aledaños, desmintiendo todo igualitarismo en el arte: “Figura de artista: esta fórmula tal vez contenga y exprese la circulación de Saer, algo que es a la vez un imperativo y una resistencia a la obra misma” (2005-2006: 60-61). Las tensiones en la recepción hispanoamericana serían otra modulación de las demoras críticas que el proyecto había suscitado en el campo argentino, que lo incluye durante los 90 con la potencia de un imperativo que vence tres décadas de resistencia.

Aunque su modulación sea imperativa, esa figura de escritor (artista, sí, pero crítico, y con intervención en el campo cultural desde el literario) se expone más bien desde el rasgo acaso más denso de la poética saeriana: la negatividad. En la consideración de la novedad de Saer en la resolución de “las aporías de toda creación y, en particular, de la creación literaria en la época en que le tocó vivir”, la *figura de autor* resulta no menos decisiva que el sistema de producción y la delimitación de un territorio que desde los inicios del proyecto (de la escritura y de sus lecturas críticas) han permanecido como rasgos básicos, ya consabidos en la instancia póstuma. En 2009, Premat indaga “la compleja elaboración en negativo” de esa figura autoral en Saer, ubicado en serie con otros escritores del XX (Macedonio, Borges, Di Benedetto, O. Lamborghini, Piglia, Aira) que demuestran la hipótesis de que la escritura moderna en Argentina “supondría, en paralelo con la producción de una obra, la construcción de una figura de autor” (15, 200). Surgido del extenso trabajo sobre Saer publicado en 2002, este libro saeriano se propone “ampliar la perspectiva para incluir a la especificidad saeriana en un sistema más amplio”, es decir, leer una zona de la literatura argentina del XX a partir de

Saer, según las dos constantes descubiertas por el crítico: la tendencia de los escritores a representarse dentro de la tradición de la melancolía occidental, y la dimensión negativa de esa representación del sujeto que escribe (14). La simetría de Saer con Borges es leída en la verificación de que para ser un gran escritor en Argentina la construcción de autor debe ser negativa y por eso potente: esa “modestia negativa, la de un abandono de ciertos mitos y espacios que los autores ocupaban tradicionalmente”, es la que restaura “la autoridad del escritor, en otro espacio y de otra manera”, que Premat sintetiza con una frase que, marcando la reacción a la *muerte del autor* de los 70, podría decir ese héroe sin atributos que es el escritor argentino en la tradición de Saer: “La literatura es fantasma y deseo, de acuerdo, pero el sujeto de ese fantasma soy yo” (200). Desde esta autoridad de escritor argentino, desde la potencia de un abandono de los espacios y mitos tradicionales -algo no tan distinto a la negatividad ascética que en 2004 Link encuentra en las cartas finales de Walsh-, la escritura de Saer funciona como acción lectora (de otros y de sí, en función de la ubicación de la obra en una tradición común que la obra recorta y apropia) y es en tanto lector de la literatura y la cultura argentinas que funciona la figura deseante y fantasmática del yo potente que Saer construye en ensayos y particularmente (como veremos en el próximo capítulo) en *El río sin orillas*.

Resulta asimismo ineludible el trabajo realizado por Premat como director de un equipo de investigación (Sergio Delgado, Mariana Di Cío, Valentina Litvan, Diego Vecchio y Graciela Villanueva), con el apoyo de universidades francesas y el intercambio con el proyecto de investigación *Archivos Saer* dirigido por Dalmaroni en Argentina, en el establecimiento de una crítica genética dedicada a Saer, agregado póstumo que renueva la recepción y agranda todavía más la producción autoral con sus borradores. Como dijimos al comienzo, junto con la emergencia de nuevas zonas de lectura que desafían el agotamiento que percibe cierta crítica, la difusión de borradores provee también la confirmación de la permanencia del arte de narrar, a la vez que permite indagar partes aún significativas de esa totalidad ya cargada de sentido, como demuestra Premat (2007) a partir del todo discontinuo, informe, incompleto, que en *La grande* se parece a Santa Fe pero también al mundo: la parte define al todo y el todo no es sino una parte. Según su análisis de “la relación entre la anotación prerredaccional y el flujo discursivo de las versiones finales” donde dar con el tono de un fragmento presupone el surgimiento del conjunto -haciendo sonar “el repertorio de un habla coloquial argentina” se llega a la escritura personal-, la “tensión entre la parte y el todo es uno de los núcleos generativos de la producción, pero también un modo de construcción del conjunto de la obra y una manera de situarse en el panorama literario actual”. La primera

década del XXI no solo consolida la consagración crítica y cultural del escritor sino que hace visibles papeles personales resignificados por la retrospectiva, y abre a la crítica futura la productividad del análisis genético, siendo la génesis uno de los ejes del ciclo narrativo, como demostraba Premat en 2002.

La apertura al campo crítico de manuscritos, borradores e inéditos disponibles tras la muerte de Saer, que corroboran la autoridad de la obra completa y su incidencia en la literatura del presente, fue iniciada con la mencionada edición crítica de *Glosa* y *El entenado*, coordinada por Premat en la colección Archivos, y continuada con la publicación de los *Papeles de trabajo* editados por el mismo Premat y equipo (actualmente en curso, en la misma serie editorial que las novelas de Saer, con fotos privadas en tapa en vez de cuadros de Renzi). Aunque su aparición demoró cuatro años (fue iniciada con la colaboración de Saer y estuvo lista en 2006), la edición Archivos tuvo su propia germinación crítica en 2010, visible en las intervenciones del coloquio internacional realizado en París “Juan José Saer: archives, mémoires, critique”. Como explican las editoras de las actas en el número de la revista *Cuadernos LIRICO* aparecido en diciembre de 2011, las dos secciones tituladas con sintagmas reconociblemente saerianos darían cuenta de la división espontánea esbozada en el coloquio francés, entre trabajos sobre la obra editada (como el que retomamos de Mondragón) en la sección “Discusiones en el cancel del verano”, y los que hicieron un estudio genético a partir de sus manuscritos, en “El rasguido de la pluma” (15). La línea de lectura acaso más productiva en la instancia póstuma, visible en el trabajo de Premat sobre *La grande* allí incluido, ha conjugado ambas zonas y aprovechado lo fragmentario de las notaciones como clave de la sinfonía que es la obra. Los trabajos recientes de Premat, y en particular su seminario “Una obra en borradores. Saer y la literatura” (dictado en abril de 2009 en la FFyL de la UBA), han sido decisivos en la lectura de *La grande* que proponemos al final del capítulo 4, y propiciaron el modo de leer hacia atrás y por fragmentos que practicamos en la tesis.

Premat profundiza este modo retrospectivo en 2013, cuando indaga las condiciones de legibilidad de *La grande* en relación con su “clasicismo formal”, desafiando a la vez el clasicismo crítico (la crítica saeriana) al avanzar desde Adorno en otra dirección, no atendida en las lecturas de *Punto de Vista* (aunque sí en las relaciones que propone Dalmaroni entre la literatura y otras artes), dada por la categoría de *estilo tardío* que Edward Said toma de los trabajos de Adorno sobre Beethoven. Reponiendo los juicios que presuponen que Saer “escribe demasiado bien” (que parecen los opuestos a las polémicas en torno a Arlt en su época y después), Premat detecta en la recepción argentina de *La grande* cierta molestia ante

el abandono de la exigencia formal de textos anteriores, reservas que “cristalizan una lectura que circula desde los 90 en Argentina, según la cual el santafesino aparece como un escritor ya de otro tiempo, detenido en una percepción adorniana y modernista”. Al contrario de las preguntas de Contreras o Giordano en 2011 (sobre cómo releer a un escritor que ha saturado la discursividad crítica), Premat observa que en rigor Saer nunca ha tenido una centralidad reconocida, habiendo pasado de ser ilegible en los 70 a “ser una especie de representante de una literatura valiosa pero perimida”: dos formas acrónicas de marginalidad, “nunca en la plenitud de su época”. Como se desprende de esta lectura (y las de Monteleone y Catelli con distintos ejes), *La grande* podría constituir esa plenitud acrónica, con la agregada paradoja de ser una plenitud incompleta, que se percibe en el primer lustro de la etapa póstuma, luego del cual algunos críticos juzgarán agotada la crítica saeriana. Para Premat, “la exposición desafiante de lo ‘clásico’, del ‘escribir bien’, del dominio estilístico y narrativo, de la capacidad de representar y de producir efectos, de una ambición totalizadora” serían menos un tibio abandono de los principios de la juventud o una concesión ante el mercado que “una forma de instalarse en un desfase voluntario con su época” (y, agregamos, con las expectativas de sus lectores fieles).

En el momento de nuestra escritura, no ha dejado de complejizarse la mirada desde el presente sobre un corpus activo y compartido, polifónico y público. La fuerte intervención sobre el estado crítico saeriano, de por sí activísimo desde una década atrás, que implican los libros aparecidos en 2010 (edición Archivos de *El entenado/Glosa*) y 2011 (*Zona de prólogos*), fue comentada por Gramuglio en las jornadas de la Biblioteca Nacional en 2011, como si la crítica siguiera al autor también en su movimiento de autolectura que, como veremos a partir de *La grande*, vuelve atrás para avanzar. En este caso, Gramuglio demarca probables ejes para volver a leer a Saer, recordando tópicos de sus lecturas pioneras cuando el proyecto iba por *Cicatrices*, explicitando el problema de leer zonas ya muy trabajadas, como la relación entre imagen de escritor e idea de la narración. La renovación crítica pasaría por superar lugares comunes como la insistencia en la obra como sistema coherente y las malas lecturas de Bourdieu que cierran la heterogeneidad del proyecto. En ese momento de culminación de la recepción canónica y eclosión editorial de la crítica póstuma, *Zona de prólogos* edita una veintena de artículos críticos propuestos como prólogos de los libros ya leídos de Saer, escritos por los lectores fieles pioneros y recientes. Genuino libro de los *críticos saerianos*, que es también otro libro saeriano en la serie de Seix Barral, es presentado por el compilador desde una primera persona plural que agrupa un entre-nos y define una interlocución con “lectores reincidentes”, pedidos y contruidos por el proyecto: los libros de

Saer “pertenecen a nuestra más preciada intimidad”. Como vimos en los “prólogos” de Kohan, Delgado y Sarlo, Paulo Ricci no deja de destacar que “la presencia de la política y de lo político” ya es una recurrencia leída “en varios tramos destacados del ciclo narrativo” (2011: 9, 13). Que los libros de Saer tienen su propia crítica amplia y establecida es lo que se desprende no solo de estas intervenciones recientes sino de otras visibles desde fines de la década del 90, acaso como efecto de la demora en asignar a la obra de Saer las condiciones de legibilidad que en las dos décadas previas exigía.

Cómo (re)leer

Una obra densa y extensa, coronada por una última novela tan inconclusa como proliferante y por la sistematización de una copiosa crítica especializada, requiere ser fragmentada para detectar problemas menores en el sistema específico del autor, cuestiones que, iluminadas a partir de su yuxtaposición con las lecturas de Walsh, puedan despertar interrogantes actuales. El sintagma de Dalmaroni para los modos de recibir la obra de Saer hasta fines de los 80, *del silencio al consenso*, es aplicable a la apreciación de la irrupción de la política en su obra, detectada aisladamente en 1983 (Panesi) y luego indagada con distancia crítica, e incluso autoindagada en el caso de Sarlo, por nuevas perspectivas que desde fines de los 90, como en la recepción de Walsh, replantean los modos de considerar las tensiones entre política y literatura que no eran centrales en las primeras intervenciones consagratorias y consagradas. La incomodidad detectada en la ensayística y en ficciones como *Lo imborrable*, por la dinámica de relectura en la que funciona el proyecto, permite ingresar al corpus a partir del movimiento retrospectivo de autolectura y establecimiento de una poética personal, para interrogar qué se deja de lado cuando aceptamos compartir los protocolos autorales. Estos son releídos con distancia irónica en la última novela inconclusa: *La grande* desborda la contundente firmeza autoral de ensayos y entrevistas, ignora el consenso crítico establecido más de una década atrás y genera en la ficción la posibilidad de recomenzar un proyecto consolidado. Novela de la vuelta imposible, es incompleta no solo por la muerte sino por desplegar infinitos recorridos argentinos entre afuera y adentro, que reformulan la referencialidad, atienden al espacio autobiográfico y esquivan las expectativas de cambio generadas por el mismo proyecto.

La indagación de la frontera entre lo interior y lo exterior constituye un problema recurrente en el ciclo de Saer, trabajado parcialmente por la crítica sin haber profundizado la

dimensión política que el problema abre y que atraviesa la construcción de voces narrativas y personajes en diálogo. La indagación de la ausente presencia de la política ha focalizado en la narración como pura forma, arte de narrar según lo argumentaba el escritor resignificando su praxis a posteriori; podemos buscar qué no termina de decir esa narración en cuanto la zona subjetiva hace lugar a la referencialidad histórica. Como observan desde distintas perspectivas Dalmaroni-Merbilháa (2000) y Premat (2002), la narración en Saer impide que la historia política se despliegue separada de la subjetividad; a la vez, lo político se manifiesta como irrupción del exterior sobre el espacio privado, como condensa la lectura de Kohan (2011) que actualiza lo que dos décadas atrás proponía como eje comparativo del problema de la representación en Saer y Walsh.

Según el estado de la crítica en momentos del cierre progresivo de la obra, parece haber un consenso acerca de *El entenado* y *Glosa* como las dos novelas principales, confirmado por la edición Archivos en 2006-2010. Indagaremos qué hay alrededor de ese centro, sobre todo en cuanto al desarrollo posterior de la obra que intensifica su retrospectión. Aunque la glosa pueda verse, según vimos proponer a Berg en 2002, como el único suspenso que precede a la violencia de la historia, más que otro tiempo que ingresa o una “atrocidad” poco visible en esos términos (desde que los ruidos exteriores son filtrados por la cadencia poética) se trata de la política que irrumpe en la vida de la zona y en la gestación del proyecto, que ya tenía fuerte presencia, aunque tramitada de muy distinto modo, en *Responso* y *Cicatrices*. A partir de las reescrituras y lecturas de la elipsis y lo aludido en *Nadie nada nunca*, en ciertos pasajes de *Lo imborrable* y *La grande* la violencia histórica conformaría la intriga mayor, la mancha que colorea los suspensos movilizados por los personajes y defraudados por los narradores, conflictos colectivos irresolubles en la instancia subjetiva y por eso imborrables. *La grande* es decisiva en esta percepción, por el modo particularmente detenido de reescribir la desaparición del Gato y Elisa y dejarla suspendida en un futuro que incluye el presente de comienzos del XXI, y por hacerlo con un afán narrativo que aspira a la máxima inclusión de elementos previos del ciclo. En esa suspensión abierta, la última novela dialoga indirectamente con los desarrollos críticos que desde los 90 han detectado la ambigua presencia de la política especialmente en las novelas posteriores a *Nadie nada nunca*, a partir de la cual ciertas escenas de irrupción de violencia política cobran un lugar a la vez lateral e ineludible en el ciclo.

3. FIGURAS (AUTO)LEÍDAS EN LA TRADICIÓN

Figuraciones de autor-lector y tradiciones inventadas

Las recepciones de Walsh y Saer son diferentes en el mismo campo en transformación del último cuarto del XX, como son disímiles sus poéticas y políticas de escritores argentinos, y como hay menos consonancias que divergencias en las modalidades de representarse a sí mismos y diseñar la posición de autor. Pero en la yuxtaposición puede haber algo más que diferencia, algún problema común en la formulación posborgeana de la tradición. Nuestro enfoque recae en las *acciones lectoras* que impulsan las autofiguraciones, en función de indagar algunos problemas críticos destacados en el capítulo anterior (filiación borgeana, géneros, referencialidad, novela, lectura/escritura, tradición literaria y política) que reutilizaremos en el análisis del capítulo 4. El sesgo de las tensiones entre literatura y política, junto con la doble instancia subjetiva que aporta sentidos a la práctica literaria, moduló en el capítulo 2 el eje principal de la tesis, porque tal resultó el énfasis de las políticas de la crítica en el período. Ahora postulamos otro sesgo, vinculado al anterior en torno a las subjetividades dialógicas entre intimidad y política, avanzando hacia una particularidad de los escritores del corpus: la construcción diversa de relaciones entre la propia escritura y los modos de leer a otros para ubicarse en la tradición. El contrapunto entre Saer y Walsh, escasamente profundizado, como vimos, pese a la abundante producción crítica, favorece la interrogación de los registros estilísticos estabilizados como valor en el campo crítico de las dos últimas décadas del XX. No leemos un corpus que, como es evidente desde las décadas del 90 y 2000, ha sido demasiado abordado por la crítica no solo argentina reciente y contemporánea, es decir, no leemos “la literatura de Walsh y la literatura de Saer”. Dado el estado de la cuestión, preferimos rastrear el modo en que ambos proyectos podrían dialogar con los espacios asignados por la crítica, y buscar las resonancias que han tenido en esa trama crecientemente especializada y productiva.

Los escritores imaginan su propia figura pública en relación diferencial con otras con las que comparten el espacio dialógico e inarmónico de las lecturas que rehacen cada vez la tradición. Ese imaginario elaborado en el diálogo entre lo propio (e íntimo) y lo ajeno (y común) conforma una intimidad literaria plausible de análisis en relación con el espacio

(auto)biográfico reformulado en ensayos y ficciones, dado que ese espacio para quien trabaja con la lengua está atravesado decisivamente por las lecturas personales que generan el afán de escribir. Una intimidad escrita en los modos de leer es la que imagina Saer, entre las numerosas ideas aforísticas publicadas póstumamente; durante el proceso de preparación de sus novelas, como las llama, sobre la tiranía y los tiempos de la dictadura tratados “de un modo cómico” (*Glosa, Lo imborrable, El intrigante que devendrá La grande*), anota la posibilidad de “conocer íntimamente a un hombre a través de lo que subraya en los libros” (2013: 171, 178). En momentos en que realizamos esta escritura a partir de lo que subrayamos en los libros de y sobre Saer y Walsh, nuestro objeto de estudio -un agregado posterior al plan con que lo conformamos, que estaba previamente escondido entre los avances genéticos de una zona clave del objeto- parece decirnos que este trabajo (este modo de leer) estaba previsto en la intimidad literaria de estos sujetos que subrayaron libros y escribieron. El propósito de este capítulo es indagar esos subrayados, construirlos en nuestra lectura a partir de las escrituras sobre lecturas, dispares, de Walsh y Saer. La intimidad de la lengua no se reduce a papeles personales ni, como vimos en Pardo (cap. 1), a la esfera político-jurídica de lo privado; mejor aparece en los acentos, las marcas coloquiales, las obstinaciones recurrentes en los tonos ensayísticos que, en diversos espacios textuales y paratextuales, trazan umbrales entre la figura de autor y la tradición de lecturas, entre la escritura del yo y la interpretación del mundo (y, siendo ensayos de escritores, de la literatura).

Tras el capítulo 2, mejor que otorgar un valor que ni Saer ni Walsh necesitan que les asignen, preferimos leer los modos en que ellos han asignado valor y han participado de ese diálogo público y sin propiedad, que el campo histórico y contemporáneo de lecturas y escrituras mantiene abierto. En sus modos de leer se trazan problemas que dinamizan la tradición del escritor argentino, y esos modos, por ser lectura, constituyen el lugar de encuentro y desencuentro de lo individual y lo colectivo, la intimidad de la escritura y las lecturas comunes de la tradición, el estilo personal y la política de la literatura en tensión con la historia y la comunidad. Las *acciones lectoras* que realizan con distintas intensidades las escrituras de Walsh y de Saer, el diseño personal de maneras de leer y la anticipación de modos de ser leído, conforman reflexiones sobre el estilo propio enunciadas en la lectura literaria y política de lo disponible. Sea por decisiones conscientes o por la acción de lecturas ajenas retrospectivas (que conforman el *proyecto* como tal, según quisimos mostrar en el capítulo anterior), la figura de autor se ubica en la intervención sobre la tradición, como lugar literario de vinculación con la historia, la política, la vida individual y colectiva, redefinido

cada vez por las construcciones singulares de posiciones tan móviles como los contextos de lectura.

Las zonas dialógicas que involucran la subjetividad, particularmente intensas en ambos proyectos, integran un extenso problema teórico de atención creciente en las dos décadas finales del período, que implica un debate teórico global con diversas formulaciones locales. En cuanto al área de los estudios literarios, dos movimientos críticos pautan nuestra periodización: la difundida *muerte del autor* declarada desde Francia a fines de los 60, por teóricos que comienzan a tomar distancia del estructuralismo como Barthes y Kristeva, en parte como salida a la encrucijada del compromiso intelectual, y el *retorno del sujeto* abierto desde mediados de los 80, momento teórico optimista que en el espacio literario provoca una redefinición del autor y la recuperación de su lugar en el espacio público (cf. Premat 2006). Focalizando más acá de las líneas de un debate que excede nuestro objeto, consideramos la noción de autor como una construcción textual, realizada en la zona dialógica de escritura entre producción y recepción, y no como una presencia que estuviera antes que la obra, aunque se trata de una subjetividad cultural surgida de determinadas prácticas históricas, canonizada en la modernidad como figura o función central, atravesada por las múltiples condiciones materiales y simbólicas de la literatura. En la zona fronteriza entre presencia y ausencia, la *figura de autor*, como categoría inventada por la sociedad y por el sujeto tanto como efecto textual (Premat 2009), integra la observación del estado del campo literario y sus determinaciones públicas con el análisis de las elecciones personales y la subjetividad fechada (Gramuglio 1992). Los proyectos elegidos presentan *mitologías autorales* que, como considera Premat (2006), permiten dar cuenta de ese doble condicionamiento del autor en tanto construcción social e imaginaria: desde afuera, por el campo cultural en que se incluye la obra, y desde adentro, por las resonancias con el yo ideal y las ficciones de la escritura.⁴⁵

Como observa allí Premat, el autor es a la vez origen y producto del texto: es un origen que solo se define a posteriori, como pensamos en el capítulo 1 acerca del origen de nuestra lectura. En los términos en que Agamben (2005) relee al Foucault de “¿Qué es un autor?” -la conferencia de 1969 en que el teórico francés, citando a Beckett, expone la indiferencia sobre el autor como principio ético de la escritura contemporánea, texto devenido clásico teórico en las cátedras universitarias argentinas de humanidades y sociales- el sujeto (autor y lector) “no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna

⁴⁵ En la primera década del XXI, la construcción social y literaria de la figura autoral deviene tópico de la teoría tramada en la ficción y en la crítica, con desarrollos consistentes sobre el espacio (auto)biográfico y la intimidad distinguida de la privacidad (Catelli 2007, Arfuch 2010), y sobre escrituras íntimas y escrituras del yo bajo “el giro autobiográfico de la literatura argentina actual” (Giordano 2006 y 2008).

parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto -si lo fue- en juego”, siendo el lenguaje el dispositivo principal (93-94). Contra la abstracción de la objetividad que pretende hacer como si el sujeto no existiese, ya a fines de los 60 (y antes desde Bajtin) resultaba preferible buscar la “experiencia en la cual el sujeto y el objeto se forman y se transforman el uno a través del otro y en función del otro” (84). En las *vidas infames* trazadas por Foucault, donde las vidas reales son puestas en juego en textos que las distorsionan, Agamben encuentra “el paradigma de la presencia-ausencia del autor en la obra” que, por permanecer inexpresado en el acto de expresión, aparece “solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que insta en ella un vacío central” (87). Autor y lector estarían en relación con la obra a condición de ese permanecer inexpresados, que no obstante aporta a los textos la única luz, opaca, que irradia del testimonio de esa ausencia (93). Extendiendo la transformación mutua de sujeto y objeto a la doble instancia de subjetividad que orientó el capítulo anterior, agregamos que el autor podría ser un gesto de lector: el autor como gesto de quien, inexpresado, se expresa en la lectura de su doble condicionamiento, cultural e íntimo. El autor como gesto de lectura. A lo Pierre Menard, el lector como autor. O, bajtinianamente, el yo como otro.

El pronombre con que el autor se nombra es un lugar lingüístico de subjetividad, escrita en la apertura de la propia intimidad, enunciación de origen en la primera persona que se define en relación con otras: todo *yo* adquiere sentido en relación con otro que puede ser el *sí mismo* u otro *él* o *vos*, resemantizando también los *ellos*, *ustedes* y *nosotros* (cf. Benveniste 1971), como veremos en los intercambios pronominales entre Hernández y Laurenzi de Walsh, o en el Tomatis de Saer entre sí mismo y otros. Figura de referencia variable, la primera persona recorre modulaciones diversas entre ensayo y ficción: se asume como autor en la zona paratextual (ampliada en Walsh a una intervención jurídica y política, contenida en el marco libresco y literario en Saer), y en las narraciones se desdobra en narradores y personajes hablantes, diluido como una presencia en forma de ausencia. El autor es un efecto de posición en el discurso, generado en el diálogo entre su propia palabra y la palabra ajena distribuida, entre oralidad y escritura, en personajes, narradores, lectores, críticos, entrevistadores, en la constelación de lecturas que renuevan los trazados genealógicos.

La dificultad de manejar ese signo del lenguaje dado por la primera persona del singular es lo que el autor resuelve apelando al encuentro dialógico con el otro, incluso al hablar de sí mismo como si se tratara de otro. Pero a veces el autor intentaría olvidar esa máscara y, en géneros autobiográficos donde el yo es objeto y sujeto de la narración, una

subjetividad concreta es asumida y muestra la cara. Es lo que afirma Piglia en la “Nota” que presenta *Yo*, libro publicado en 1968 por Tiempo Contemporáneo que, movilizándolo la hibridación entre discursos literario y político que Piglia ha comenzado a indagar en la postulación de continuidades entre el XIX y el XX, reúne textos de políticos y escritores argentinos hablando en primera persona de sí mismos y del país (J. M. de Rosas, J. M. Paz, D. F. Sarmiento, L. V. Mansilla, L. N. Alem, R. J. Payró, H. Quiroga, M. Fernández, H. Yrigoyen, M. Gálvez, R. Arlt, E. Martínez Estrada, J. D. Perón, J. L. Borges, V. Ocampo, J. Cortázar, E. Guevara). En la presentación concisa del problema del yo, anticipado por Piglia (con una breve referencia a Barthes) tres décadas antes de su conversión en sólido campo teórico, ya destacan algunos ejes de las lecturas futuras de la literatura argentina: la escritura misma implica que el autor no se habla solamente a sí mismo, la “expresividad” de la autobiografía necesita del lector, y la lógica del yo escrito no es la de la sinceridad sino la del lenguaje (5-6).

El espacio (auto)biográfico puede entenderse como una dimensión de lectura de un fenómeno de época, como tal definido en el curso de la investigación. El fenómeno de época que los proyectos harían visible en nuestra dimensión de lectura es el que propusimos como eje de la tesis: ante una paulatina expansión de subjetividades que, según Arfuch (2010: 18-20, 26-27), torna impreciso el horizonte de lo público en la acepción clásica del bien común y la visibilidad democrática, se hace imprescindible la *articulación* que supere la clásica antinomia y permita considerar la creciente visibilidad de lo íntimo-privado, no como un *exceso* desestabilizador de un equilibrio dado sino como “consustancial de una dinámica dialógica e históricamente determinada, donde *ambas* esferas se interpenetran -y modifican- sin cesar”. Como observa Catelli (2007) en los desarrollos teóricos de Paul de Man y Roland Barthes, la autobiografía no es un género ni un contrato sino una figura de entendimiento, presente de distintos modos en todo texto. La figura de autor y el espacio biográfico -que retornan, hacia el fin de siglo, como objeto de interés luego de una más afinada recepción del formalismo ruso junto con la del postestructuralismo- serían construcciones de lectura en contexto, producción de modos de recibir los textos. Este recorte de lo autobiográfico permite encontrar un espesor similar en las imaginaciones autorales de Saer y Walsh, más allá del distinto tratamiento del género.

La autobiografía como género ha sido practicada más definidamente por Walsh que por Saer. Sin título, la presentación autoral que comienza “Me llaman Rodolfo Walsh” (nombre del yo en boca de otros) apareció como nota autobiográfica precedente a “La máquina del bien y del mal”, primero de *Los diez mandamientos* (cuentos de autores diversos

seleccionados por Susana “Piri” Lugones para la “Colección narradores americanos” de la editorial Jorge Álvarez, publicado en 1966), y ha sido reproducida en algunas de las principales antologías sobre Walsh, como la preparada por Lafforgue en 1993 y reeditada como libro en 2000 (donde lleva el título editorial “Nota autobiográfica”) o la compilada por Baschetti en 1994 (con un título que la crítica ha convertido en condensación del proyecto: “El violento oficio de escritor”). Los *Cuentos completos* editados por Piglia en 2013, aunque dejan afuera algunos textos más afines al género narrativo indicado en el título, incluyen también la nota con el título “RW” (495-496). Saer no es inmune a esta profusión editorial del espacio autobiográfico, aunque en esta zona (a diferencia de las vinculadas exclusivamente a la ficción) su escritura es programáticamente más parca que la de Walsh. “Una concesión pedagógica” subtítulo los siete renglones dedicados a “los hechos más salientes de mi biografía” en las “Razones” publicadas en *Juan José Saer por Juan José Saer*, seguramente impulsado por el “largo cuestionario sobre cuyos puntos principales habíamos conversado” que le envía Gramuglio en 1984 (Saer 1986: 9-10). Textualmente repetida diez años después, la misma nota autobiográfica es enviada por Saer a Speranza, que para su libro de 1995 había solicitado a los quince narradores entrevistados una breve narración de sus vidas. La única que supera en brevedad la nota de Saer en *Primera persona* es la de Aira, quien ¿paradójicamente? señala la lectura como su actividad más constante (Speranza 1995: 223). En efecto, como prueban la teoría y la crítica en el cambio de siglo, lo autobiográfico de un escritor está, variablemente escondido, en sus pulsiones de lectura y escritura.

Con la materia ficcional los escritores elaboran las afinidades electivas en la trama del espacio literario, y entablan un tipo de continuidad entre pasado y presente que elude el conformismo. Una de las formas del conformismo es el *canon* como selección arbitraria de lecturas obligatorias, ineludible “roca primordial” (al decir de Rojas en el establecimiento del primer canon en 1912-1917); en cambio la *tradicción*, al reflexionar sobre la procesualidad de la emergencia y consistencia de las obras literarias, sería una construcción modificable tanto como los parámetros que la orientan (cf. Cella 1998: 13). En todo caso así parece formularse en el campo literario argentino del período, donde la noción de tradición se revaloriza por su potencialidad de modificación del canon. Que la tradición puede pensarse como cambio, en tensión con las lecturas comunes estabilizadas mediante la institucionalización, es lo que propone Piglia en 2009 a propósito de Saer, contra la mediatización de la categoría de canon después de la divulgación de Harold Bloom (en una operación similar, en esto, a la que practica Link con Walsh). La tradición conforma una red compleja de política y lecturas situadas, implica contexto y posición, es el lugar que cada escritor construye cuando escribe,

en relación diferencial con otros modos de hacerlo; dicho en la concisión crítica de Piglia: “Modos de usar los textos para escribir y, a la vez, modos de escribir que cambian el uso de los textos” (29-30). En ese espacio trazado por escrituras, modos y usos, veremos a Saer y a Walsh (y a Piglia, el más sistemático en esto) usar los textos de otros para escribir (escribir incluso sobre dejar de escribir, en una parte del proyecto de Walsh), y proponer modos disímiles de cambiar los usos acostumbrados. Los escritores postulan sus construcciones personales de canon, fragmentarias e incompletas listas de lecturas apropiadas en la intimidad, que muestran, como el género gauchesco después de Rojas, que también lo canónico puede transformarse.

Esta reformulación antitradicionalista de la tradición orientaba a fines de los 80 la lectura del género gauchesco de Ludmer, quien a propósito de las lecturas borgeanas de Carriego y la gauchesca en los 30, afirmaba para el presente que llega hasta hoy: “La tradición puede cambiarse cada vez: se le dan o quitan sentidos, se la politiza o despolitiza, se la desvía; la tradición es histórica y funciona como material literario blando, trabajable” (1988: 223). Asumida en su potencia de cambio, la tradición literaria reformulada por críticos formados en la universidad pública de los 50-60 (mientras Borges, que en 1951 estipuló los términos del debate, devenía autor consagrado) redefine a la vez el reparto clásico que situaba en el autor la creación y el sentido de la obra. Como mencionamos en el capítulo 2 a partir de la Librería Argentina que en 2003 deconstruye Libertella, el estilo puede no depender de las intenciones autorales y, en cambio, entenderse como producción de la instancia de recepción, una manera de leer *las cosas* (no solo los libros sino, desde ellos, la vida). El ejercicio que en 1977 Libertella proponía para descubrir la nueva escritura latinoamericana consistía en “observar una tradición articulada en la literatura”, en una “operación combinada de lecturas y reescrituras” (2008: 16, 19). Su conjugación vanguardista, como programa para subvertir esa fijeza (establecida por un *ellos* construido desde la posición crítica de los 70: “quienes quisieron definir exteriormente a Latinoamérica para apoderarse de ella”), anticipa en efecto el futuro al afirmar que los textos de la tradición no serán leídos como lenguaje dado y recopilable: “Empiezan a ser, más bien, un compendio de procedimientos y apuestas rehechos que se deslizan en los nuevos textos allí donde éstos han querido leerlos” (51-52).

Que en las concepciones y propuestas sobre el *estilo* se dirimen operaciones de lectura antes que meras técnicas de escritura era una provocación del Borges polemista de *Discusión*, que al detectar *supersticiones de lectura* abre una línea crítica que, como vimos en Giordano (1999), retorna contra las reducciones heterónomas de la literatura bajo prescripción política, sociológica e histórica. En 1930, “La supersticiosa ética del lector” apunta contra la “vanidad

del estilo [que] se ahueca en otra más patética vanidad, la de la perfección”, que implica “una distraída lectura de atenciones parciales”, acotadas a tecniquerías (españolismo tomado de Unamuno) y a una etiqueta reducida como ética a la que se subordina la emoción. Esa superstición descuida que el estilo pasaría por “la eficacia o la ineficacia de una página” y no por “las habilidades aparentes del escritor” dadas por elementos como las comparaciones, la acústica, la puntuación o la sintaxis, que resultan indiferentes a la propia convicción que Borges también llama emoción. Respuesta avanzada a quienes criticarían su estilo por perfecto y deshumanizado, a la vez anticipa reparos como los de Aira en 1987 sobre la forma acabada de Saer, por ejemplo en lo que Borges llama charlatanería de la brevedad, que confunde la brevedad con la concisión, cuando ésta no consiste en demorarse en varias frases breves sino antes en manejar una larga (Borges 1964: 45-47). En este sentido sería conciso el fraseo de Saer, aún con su expansión sintáctica cargada de repeticiones de lo mismo que se hace distinto y de agregados leves sobre el flujo continuo. En el caso de Walsh, esa superstición de brevedad impulsa el reconocimiento de talento narrativo que lo inserta en la órbita borgeana, y en la recepción inmediata de *Un kilo de oro* (que veremos en el capítulo 4) revierte en un reclamo de novela como ampliación de la forma que prestigiaría su estilo y su condición de escritor.

Irremediamente antes que los críticos, pero también con instancias de posterioridad, los escritores son lectores de sí mismos, además de planificar la propia escritura en los modos de leer a los demás. Los textos son constituidos por las expectativas de lectura, las escrituras son efecto y causa de lecturas entramadas en una época. La imposible fijación de esa trama es objeto de deseo y debate, de manera autoconsciente en un campo literario que, como el argentino en las dos últimas décadas del XX, intensifica la reformulación de aquello que, a partir de Borges, constituye un problema abierto a resoluciones siempre actualizables: *la tradición del escritor argentino*. Indagaremos algunas modulaciones de las acciones lectoras diversas con que Walsh y Saer intervienen en torno al problema de la tradición después de la confirmación de Borges, particularmente en la prolífica zona paratextual que ha circulado lateralmente con respecto a los textos por los que fueron canonizados, cuya diversa sistematización editorial (fragmentaria e incompleta en el caso de Walsh, programática y libresca en el de Saer) da una pauta sobre dos posiciones fuertes y disímiles en el campo literario argentino de finales del XX. Autores definidos bajo influjo borgeano como lectores, Walsh y Saer practicaron la crítica literaria, cultural y política, en artículos, prólogos, reseñas, entrevistas. Las distintas resoluciones textuales muestran, en la forma genérica del ensayo, la sistematicidad orgánica del proyecto de Saer y la dispersión fragmentaria de la escritura de

Walsh, rasgos largamente confirmados por la crítica. Aunque en Saer se module en una zona específica programada por el proyecto, la escritura del yo en un espacio íntimo a la vez que público (el ensayo en su concepción original moderna, la de Montaigne) puede ser también un objeto pertinente para interrogar hoy el proyecto de Walsh que, con la potencia ambigua de lo menor y lo disperso en lugar de la consistencia de Saer, no deja de ofrecer zonas ensayísticas.

El contrapunto entre esas zonas resulta plausible si entendemos el género ensayo en la potencia dialógica que hace maleable la tradición, al establecer relaciones entre la situación concreta del autor y la inscripción de esa experiencia en un horizonte más amplio de sentido que construye la comunidad crítica de lectura (Weinberg 2007: 111-113, 123). Las nuevas formas de articulación de lo privado y lo público (que Weinberg remite a la expansión de los espacios virtuales) provocarían el desmantelamiento actual de formas de debate y divulgación existentes cuando el ensayo era escenario de una experiencia intelectual y estética compartida en la esfera pública; tales formas entraron en crisis mientras progresaban de modos diversos las escrituras y lecturas tramadas en los proyectos de Saer y Walsh. El mismo estudio de Weinberg marca la diferencia al mencionar a Saer como ensayista emblemático de este nuevo momento del ensayo como herramienta creativa y reflexiva mayor del ámbito cultural latinoamericano, calificado con un sintagma saeriano: después de la gran época del *ensayo en tierra firme* en la década del 40 (promovida en México desde el Fondo de Cultura Económica por Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes), asistiríamos a *un género sin orillas*, carente de forma precisa por la misma impresión que proviene de la experiencia directa frente al Río de la Plata en el tratado imaginario de Saer. La ensayística saeriana daría la pauta del ensayo como forma en el fin de siglo hispanoamericano: a la manera de *El río sin orillas*, el género enlaza lo particular y lo universal, la experiencia privada del escritor y su articulación con una comunidad de sentido, siempre ligado a su contexto aunque nunca reducible a él.

Así como el ensayo adopta modulaciones evidentemente distintas en cada caso, también lo paratextual, esa zona de contacto entre texto y mundo (abierto en los diversos *umbrales* consignados por Genette) que condensa la relación de la escritura con la anticipación de lectura, tiene diferente espesor e intensidad en cada proyecto. La dispersión de textos sueltos marca la producción de Walsh y la hace más extensa y variada de lo que muestran sus libros publicados en vida, además de la abundancia de ediciones póstumas contra esa escasez. La crítica comete una reducción abusiva cuando replica esa visibilidad en la consideración de la obra y define a Walsh como “el autor de *Operación masacre*”, descuidando además que *Operación masacre* no es solo un libro sino varios reeditados con cambios textuales y paratextuales, además de series de notas coyunturales que buscan acción

y permanencia, junto con sus propias instancias de relectura desde la literatura, el periodismo, el cine, los medios. Walsh practica usos intensos de lo paratextual no solo en la muy estudiada serie de *Operación* (por Amar Sánchez, Crespo, Ferro desde los 80, recientemente por Hernaiz, y frecuentemente en las clases universitarias y secundarias) ni exclusivamente por su presencia autoral en las “Noticias” y “Notas” que prologan, con sobriedad borgeana aunque sin falsa modestia, *Variaciones en rojo*, *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*. El mismo proyecto se conforma en el umbral entre la escritura, lo impreso y el mundo, desde su oficio editorial en Hachette entre mediados de los 40 y principios de los 50, donde traduce, compila y edita, periodístico en revistas en los 50 (donde permanecen muchos textos sin acceder al libro, o en compilaciones no sistemáticas) y como asesor literario de prestigio en la editorial Jorge Álvarez a mediados de los 60, hasta las cartas sueltas que distribuye clandestinamente a mediados de los 70, pasando por la formalización narrativa del paratexto en “Nota al pie” (muy diversamente valorado por la crítica) y por *Un oscuro día de justicia*, último libro compuesto por un cuento y una charla entre autor y lector de la serie que, repartida en otros libros, incluye ese cuento que tantea la aspiración a la novela, precedido por la apertura dialogada con Piglia que deja escuchar la voz del autor como umbral ante los lectores.

A diferencia de esa dispersión, los libros que conforman la obra grande de Saer (doce novelas, cinco volúmenes de relatos reunidos en 2001, cinco de ensayos, uno de poesía con dos reediciones ampliadas) son sistematizados en la instancia editorial, consolidada en la segunda mitad de los 90 con los libros de ensayos y, a comienzos de la década de 2000, mientras el autor dedicaba un lustro a la escritura de su prometida novela que sería la última, con la reedición de toda la obra. Acaso por ser el umbral donde el texto conecta con el exterior y ampara una circulación pública sujeta a las condiciones de la industria cultural, el paratexto autoral tiene un uso reticente en Saer; podría verse en esto un intercambio de los rasgos típicos de ambos proyectos, desde que el uso paratextual es programático y variado en Walsh. Salvo el muy intenso del primer libro (“Dos palabras”), y la erudita y servicial “Advertencia” de *Unidad de lugar* (del todo parca sobre lo autoral, refiere al cuento “Paramnesia” y cita el chiste tomado del epistolario de Quevedo, como si el autor advirtiera sobre su propia biblioteca), ninguno de los libros de ficción de Saer tiene prólogo (tampoco el de poesía), y la intervención autoral pasa allí, desviada y tenue, por epígrafes y dedicatorias.

Como nota Delgado (2002: 185), hay en Saer una tensión en torno a la sistematización del ensayo; si por un lado puede ubicarse con comodidad en la bien reconocible tradición de la literatura argentina “que de Sarmiento a Borges ha complicado los límites entre los géneros literarios” (donde también se lo ha ubicado a Walsh, aunque desplazando la centralidad del

ensayo para priorizar el testimonio), por otro lado los ensayos de Saer “buscan distinguirse de su narrativa y reclaman ser leídos precisamente como ensayos, es decir como desprovistos de ficción” (reclamo explícito de Walsh en el umbral de *Rosendo*, aunque no en beneficio del ensayo sino de la crónica reconstructiva de hechos reales). El ensayo forma parte de la obra de Saer constituyendo su margen, desde donde los personajes escritores (Adelina Flores, Sergio Escalante, Washington Noriega, emblemáticamente Carlos Tomatis tentando ambos géneros) escribirían poesía o ensayo, porque no pueden escribir narraciones sin cometer un efecto en abismo que, según Delgado, sería inaceptable para Saer, acaso por la preminencia autoral en la instancia narrativa. Amén de la contundencia aseverativa con que el crítico replica la tonalidad saeriana, lo cierto es que el proyecto separa nítidamente los textos construidos con la voz autoral (sin la mediación de narradores): los tres libros de ensayos publicados entre 1997 y 2006 (a diferencia de *Una literatura sin atributos*, publicado por la Universidad del Litoral en 1988, que reúne cuatro ensayos y una entrevista, incluidos al final de *El concepto de ficción*) son presentados por el autor con prólogos fechados, explicativos de la compilación, titulados meramente “Prólogo” en los dos últimos y “Explicación” en el primero; el cambio matiza lo profesoral, el tono didáctico que igualmente es común a los tres. Saer dispone su también abultada ensayística como complemento a posteriori del ciclo narrativo-poético, teoría personal segregada de la praxis, como si los libros que reúnen ensayos fueran el paratexto no subsidiario de las novelas, los prólogos y explicaciones que programáticamente faltan de ellas. Como veremos al incluir el rearmado genealógico de Piglia, de conocida repercusión en la crítica nacional, el ensayismo de Saer hace circular menos la teoría que las opiniones particulares del escritor.

Con los usos distintivos de cada proyecto, ambos ofrecen modulaciones donde el autor interviene, a menudo desviadamente, en el encuentro de su texto con el mundo, zonas de escritura que, en general consideradas subsidiarias con respecto a lo que se llama la obra, sin embargo abren la posibilidad de indagar fragmentos de construcción de lugares autorales en la tradición, posiciones que funcionan, en la literatura futura, con más intensidad que las clasificaciones e identidades asignadas por la obra visible, los libros clásicos y la regulación canónica. Más allá de los usos específicos del paratexto y del ensayo, Walsh y Saer comparten (como Piglia y otros escritores contemporáneos) la marca de Borges en la reformulación del reparto entre lo central y lo subsidiario en la tradición de lecturas que mantiene activa la Biblioteca Argentina. Comparten el antecedente borgeano del escritor-crítico, el que construye sus modos de leer en el oficio literario y en relación con instituciones del campo (editoriales, publicaciones, grupos, crítica periodística y académica). Por efecto de

la especialización -dice Piglia en la entrevista de Pastormerlo mencionada en el capítulo anterior- la crítica escrita por escritores ha sido desplazada de la historia de la crítica en su marco académico más estricto, y la gran tradición de ensayos, entrevistas, prólogos que forman un corpus importante en esa historia, es ocluida con la reducción de los escritores al marco de la pura práctica (1997: 18-19). Si bien Walsh (no Saer) quedaría desplazado con respecto a la fuerte serie modernista mencionada por Piglia (Valéry, Eliot, Pound, Borges), su definición del escritor como crítico no lo excluye desde que abarca construcción de genealogías y constitución de la tradición como novela familiar, y sobre todo la inicial proposición (variada pero nunca abandonada por Walsh) de una lectura estratégica, que consiste en la creación de un espacio de lectura para los textos propios (19). En los proyectos de Walsh y Saer no solo repercute lo que Piglia llama lo borgesiano mismo, la idea de que el contexto, las expectativas de lectura, constituyen el texto, a partir de lo cual será variamente practicado su gesto de “leer todo fuera de contexto”; más allá de las variaciones de esa marca que no pueden desatender, ambos escritores son lectores en un sentido que define la escritura y su diálogo con la sociedad a partir de los valores críticos que Piglia encuentra en Borges, en la expresión de una conciencia literaria (polemiza el crítico) de modo menos “esotérico” que el de Derrida: sencillez, claridad, eficacia y elegancia (25, 27).

La eficacia de un estilo ágil, sutil y conciso es lo que aporta la condición de escritor de Walsh a sus diversos oficios y supuestos campos de actividad. En 1972, Walsh traduce *Viento rojo* de Raymond Chandler, doceavo título de la Serie Negra dirigida por Piglia (entre 1969 y 1977) en la editorial Tiempo Contemporáneo, cuyo propósito -en contraposición al Séptimo Círculo donde Borges y Bioy difundían centralmente literatura inglesa de enigma- era generar un espacio de lectura conectado con conflictos locales, realizando traducciones atentas a rasgos dialectales rioplatenses. La contratapa de *Viento rojo* repite el párrafo sobre Chandler visible en otros títulos del autor publicados en la serie, destacándolo como claro exponente de que “el verdadero enigma que desentrañan las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas”, énfasis que, al marcar la distinción con el policial de enigma, la crítica por entonces destacaba para valorizar *Operación masacre* como superación de *Variaciones en rojo*. Más allá de las torsiones genéricas, la contratapa distingue la mediación necesaria, central en la propuesta editorial de Piglia, del otro autor escondido tras el que firma en tapa, el traductor que ha acercado al idioma argentino la lengua de Chandler. El párrafo que agrega con respecto a las contratas de otros títulos de Chandler en la colección se refiere a “un aspecto que, en oposición a las deplorables traducciones que en general han sufrido sus libros, la excelente versión de Rodolfo Walsh trasmite con fidelidad”. En el elogio de la traducción

del estilo de Chandler asoman los elementos que, tres décadas después, como vimos, Piglia destaca en el estilo ágil y conciso de Walsh: la eficacia, prioriza la contratapa pigliana, dada por “un estilo nervioso y ágil, de sutil construcción lírica y lúcida ironía” (la sutileza y la ironía también reaparecen en el estilo walshiano leído en 2000, aunque la lírica tiene más peso en la lectura que Piglia hace de Saer, como veremos). El hecho de encargar la traducción a Walsh ya indica ese propósito de lucha contra las formas cristalizadas de la lengua social (a las que contribuían las “deplorables traducciones” que al parecer predominaban en el campo cultural argentino) con que Piglia confirmará el valor literario del escritor en el cambio del milenio.

En un artículo elaborado en el marco de un seminario universitario sobre periodismo y literatura (funcional nicho receptivo de Walsh), Patricio Pron (1999: 361) analiza el consabido “itinerario” desde el policial inglés a la serie negra; de su lectura consonante con protocolos críticos estabilizados (en cuyo título resuena el ya clásico estudio de Amar Sánchez), destacamos el punto de partida, que ofrece uno de los escasos cruces de lecturas entre Saer y Walsh: las declaraciones del primero referidas al segundo, en ocasionales entrevistas de 1998, evidencian la lectura prejuiciosa y el desconocimiento de su obra más allá del canon repartido en ficción y no ficción. Según Saer, la parte más interesante de la obra de Walsh es la de sus libros “directamente políticos” (los tres “no ficcionales”), y por eso no alcanzarían a entrar en el espacio literario: “Era periodismo de investigación, hecho con talento, pero siempre en el marco del periodismo”. Los policiales deductivos (que, homogeneizando típicamente, pone en contradicción con su compromiso político) tienen para Saer “su encanto, como los de Pérez Zelaschi o los de Manuel Peyrou”, es decir que alcanzarían a integrar alguna antología escolar del género, pero “yo no puedo hacer de eso uno de los faros de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX”. Replicando partes fijas de la doxa que, como vimos, escinde la obra de Walsh y lo reduce a autor de *Operación* y dos o tres cuentos buenos, Saer no atiende a la hibridez que el mismo proyecto de Walsh practica; Pron señala que esa distinción tajante que establece entre periodismo y literatura resulta extraña “si se considera que es uno de los críticos más inteligentes y movedizos del panorama argentino”. Aunque hayan sido consagrados en la crítica académica, los tajantes protocolos de lectura de Saer, menos teóricos y sistemáticos que arbitrarios e impresionistas, resultarían reductores de la complejidad no solo de la obra de Walsh sino incluso de la propia. Los modos de leer de los escritores no nos sirven como modelo de lectura; al contrario, siendo nuestro *objeto* de lectura, advertimos la necesidad de evitar el

riesgo señalado por Bénichou mencionado al comienzo del capítulo anterior, la tentación de integrar abusivamente en el orden personal del crítico al autor que se estudia.

Antes que las notorias diferencias en cuanto a sus usos de la ficción, las escrituras de Saer y de Walsh tienen en común aquello a partir de lo cual se diferencian: Borges como precursor, figura que en los comienzos de nuestro período (los 60) está en vías de consagración y en cuyo transcurso (las últimas dos décadas del siglo) deviene a la vez ineludible y atacable. Como otros escritores latinoamericanos de la época, Walsh y Saer imaginan sus posiciones de autor en disonancia con ejes fuertemente intervenidos por Borges en torno a la representación (ficción-realidad, oralidad argentina, sociedad y política, autor y lectura), desde cuyos desvíos realizan proyectos individuales, solitarios en sus presentes, que desde fines del XX serán leídos como parte activa de la tradición literaria, a partir pero sobre todo más allá, *después de Borges*. Hacia mediados de los 90, la interlocución pública de Saer con Piglia destaca el problema de la tradición posborgeana, como puede verse en el arranque de la charla entre ambos, con motivo de la presentación de *La pesquisa* en Buenos Aires a fines de 1994, donde el coordinador Ricardo Ibarlucía propone, a partir de “El escritor argentino y la tradición”, el tema de los antepasados literarios. Fundamentando su misma colocación en diálogo con Saer (“Diálogo Saer-Piglia” se titula el resumen de la charla publicado en la revista *Espacios* de la FFyL de la UBA, extendiendo la serie iniciada en la UNL en 1986 y publicada en 1990 y 1995), Piglia considera la tradición como construcción vinculada con una colocación pública definida por los modos de leer, “con el modo en que un escritor quiere ser leído, en compañía de quién un escritor imagina que quiere ser leído” (1995: 3). Priorizando al escritor sobre el lector (porque en su caso éste es construido por aquél), Saer agrega una mayor distancia con Borges al despejar el equívoco de su apropiación del concepto de tradición como si fuese unívoco; la misma tesis borgeana, que identifica la tradición del lector argentino con la tradición de Occidente, implica para Saer la admisión de que hay varias tradiciones: “la tradición cambia continuamente” desde que “cada nuevo escritor de valor (...) ya por el solo hecho de hacer una obra válida, la modifica” (4). La tradición implicaría a la vez una colocación pública y una valoración personal, propia de cada escritor y expresada en la escritura y lectura de su proyecto creador, como vimos con respecto al contrapunto ensayístico/autobiográfico realizado por Speranza (2001). Las muy distintas valoraciones que cruzan sobre el género policial -a Piglia, con resonancias walshianas, le interesa la forma del relato como investigación para reconstruir un relato ausente, y para Saer (en provocación coetánea a *La pesquisa*) el policial “es la esclerosis de la literatura” (6-7)-

hacen evidente esa colocación pública sustentada en modos personales de leer la tradición y transformarla con la propia escritura.

El recorrido de ambos proyectos, diverso desde que la dictadura interrumpe la obra y la vida de Walsh, aunque sincronizado en ese año emblemático en que sendos libros de Saer y de Walsh aparecen con distinta fuerza en el campo cultural porteño, puede leerse en el marco del establecimiento inicial de una tradición posborgeana que (como muestran los efectos del diálogo Piglia-Saer) será dominante en el fin de siglo. En su reflexión sobre el corpus crítico a partir de Williams, Dalmaroni (2005: 121-122, 124) construye una estructura del sentir que llama *Buenos Aires, 1969*, por la sincronía en la aparición de los dos libros que Kohan comparaba en su lectura de la discusión política en la literatura (*Rosendo y Cicatrices*), además de otros decisivos como *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, *El fiord* de Osvaldo Lamborghini, *Los poemas de Sydney West* de Juan Gelman, *Fuego en Casabindo* de Héctor Tizón (y al menos cabe agregar *Cosas concretas* de David Viñas). Ese momento reuniría, según el decir categórico del crítico, a *los últimos modernos* de la literatura argentina, en el mismo año en que la historiografía (y Saer, como veremos) ubica la eclosión de la violencia política, “la turbulencia histórica durante la cual la literatura exorbita y descalabra una constelación de creencias”, dominante en la experiencia cultural en el siglo XX, sobre las relaciones entre arte y política. Los libros y autores sincronizados en 1969 por Dalmaroni indican, en definitiva, el momento en que surge la tradición posborgeana dominante, visible en ciertas poéticas que entre los 80 y los 90 resultarían consensuadas como alta literatura: sobre todo Saer, Puig, Gelman, y algo menos, Walsh, Lamborghini, Tizón. Verificando el *minus* de Walsh que, en el capítulo 2, percibimos en Kohan y Oubiña, la crítica confirma a Saer en el primer lugar de la tradición consensuada después de Borges.

En su reconstrucción del campo literario de la posdictadura, José Luis De Diego (2003: 57-58, 62) muestra la colocación dominante de Piglia y Saer, quienes junto con Puig comenzaron su obra en los 60 y, saliendo del estado postulado inicialmente por el crítico (“en literatura, de los sesentas no se habla”), “lograron generar un creciente interés de la crítica en los ochentas”, sin que por lo general se los considere como exponentes de la narrativa de aquellos años, a diferencia de Cortázar, cuya obra “parece haber sido desplazada del interés crítico, probablemente por estar tan identificada con los avatares políticos y estéticos” de los 60 y 70. En ese mapa, resulta atinada la inclusión de Walsh que propone De Diego, mostrando el potencial de preguntas incontestadas bajo la canonización: “Quizás la única excepción que se salva del olvido -y habría que ver la razones de esa permanencia-, y que sí suele asimilarse con la producción de la época, es la obra de Rodolfo Walsh”. Luego reitera

que “la vigencia de la obra y la figura de Walsh es claramente una vigencia que excede el campo literario y se pone de manifiesto en la *apropiación* que se ha hecho de su obra desde la actividad periodística”. Saer y Piglia pasarían a ubicarse como “autores faro” (categoría menos crítica que periodística y mercadotécnica) a la vez que se realiza la canonización indiscutida de Borges, su dominancia en el sistema literario promovida precisamente por lecturas como las de Piglia y Saer, y en general las del grupo *Punto de Vista*, formuladas desde la teoría literaria (marxista, operando la importación de Hoggart, Williams, Bourdieu, y poniendo en el centro el intertexto), ya no contenidistas (la expresión es de Sarlo, en “Literatura y política” de 1983) como las que abortaban una lectura de Borges desde la izquierda en los 60 y 70 y lo colocaban a la sombra de Cortázar. La distinción entre campo literario e intelectual es ejemplificada por De Diego (229) con un ensayo de Saer (“Sartre: contra entusiastas y detractores”) muy a tono desde el título con *Punto de Vista* donde aparece en 1980, como paradigma del cambio que se produce en el campo intelectual después de la dictadura, el “ocaso del intelectual revolucionario”, de lo cual sería emblema Walsh bajo el reparto canonizador de esos años. De ahí la pérdida de centralidad de Cortázar, que será un dato a tener en cuenta por Saer en el momento de afianzar su imagen de escritor ante la recepción argentina, según lo condensa en entrevista de *Clarín* en 2002: “En el caso de un intelectual, pensar la realidad política es un trabajo necesario. Un artista es distinto. La única deserción que no debe permitirse es la que tiene que ver con los imperativos de su arte”. También en el interior de su ficción hay personajes opinadores, que expresan con voces ajenas las posiciones de autor, así sea mediante desvío e ironía. Tomatis tiene afirmaciones tajantes sobre la cuestión, en especial en momentos en que la crítica al compromiso sonaba polémica (no ocurre lo mismo con el Tomatis de *Lo imborrable* o *La grande*): “es raro que un intelectual avale con acciones su toma de posición teórica contra la clase dominante de la que procede”, sentencia el joven personaje en “Por la vuelta” de 1961 (2001: 307), como proponiendo esa misma configuración problemática que Walsh (desde su desviada procedencia de familia inmigrante irlandesa desmembrada por la crisis del 30) acometerá pronto y sin recurrir a tonos altisonantes como los que Saer adjudica a Tomatis.

En el contexto que propusimos en el capítulo 1, la distribución clásica entre *política* (en su acepción amplia como “actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos”, y en la individual-grupal como “orientaciones que rigen la actuación de una persona o entidad en un campo determinado”, según dos de las doce acepciones del DRAE 2001) y *poética* (también definida entre lo social e individual, lo público y lo privado, como “principios explícitos o no que observan un género artístico, una escuela o un autor”) deviene

dicotomía incuestionable para fijar las posiciones literarias y vitales de Walsh, en una orientación política, y de Saer, en una poética de autor. Semejante reparto sintetiza el estado de recepción consensuado en el período, y motiva las preguntas que orientan la yuxtaposición. ¿Hasta dónde la *política* definiría la figura de Walsh, y en qué medida habría provocado un “abandono de la literatura”? ¿Qué *política de la literatura* desarrolla Walsh, más acá de orientaciones declaradas y filiaciones partidarias? ¿Qué encontramos si leemos a contrapelo los protocolos autorales, fechados en años de aceleración cultural en torno a la revolución política? ¿Hasta dónde el proyecto de Saer constituye una *poética* consolidada por la continuidad y la coherencia, y qué puede haber más allá de esa consolidación que acaso limite las preguntas que suscita su obra? ¿Qué podemos leer retrospectivamente a partir de la última novela del ciclo, si a la vez interrogamos la firmeza triunfal de los protocolos autorales? La *política* que definiría las tensiones de la literatura de Walsh no obstruye la verificación del armado fragmentario de una *poética* en su proyecto, sobre todo si la entendemos en el sentido clásico de un conjunto de reglas vinculado a los géneros, y ponemos esos modos de leer y escribir en relación con lo que, en la segunda mitad del XX y a partir de Borges, diversos escritores argentinos interrogan como tradición específicamente local, sin dejar de constatar que esa especificidad se define en tensión con lo universal. La elaboración programática de una *poética* de autor desde el inicio del proyecto de Saer no impide preguntar cómo aparece la *política* en ese proyecto que, aunque la destaque con cierto afán anacrónico, no reduce a la autonomía estética los modos de leer (en) la misma maleable tradición, y aunque prefiera como zona genuina la interioridad perceptiva no deja de constatar su necesaria y problemática relación con lo exterior.

Antes de rastrear en cada caso esas preguntas orientadoras, trazamos un recorrido parcial por el problema de las relaciones del escritor argentino con la tradición, es decir por los modos en que los escritores han practicado lecturas y escrituras que integran la tradición a los protocolos personales para devolverla siempre cambiada. La prescripción de Borges sobre lo que definió como un falso problema, en función de los derechos y deberes de las culturas marginales con respecto a la cultura occidental, ha sido objeto de reformulación por parte de diversos escritores no solo argentinos en el último cuarto del XX. Contra la oclusión teórica, en la ensayística de Borges, de la violencia histórica que atraviesa sin embargo con potencia sus cuentos y poemas, los diálogos entre literatura y política generan en los proyectos de Saer y Walsh acciones lectoras que conforman estilos personales. La diferencia entre éstos importa menos que la potencia que ambos muestran, a partir de la intervención de Piglia y de las políticas de la crítica entre las crisis políticas de la segunda mitad del XX, en la invención de

la tradición literaria argentina a comienzos del XXI. Además de sujetos biográficos que pueden hablar a título personal o como si fueran otro e imaginar diversas interlocuciones, los autores son subjetividades encarnadas en la letra que articula lo privado y lo público, y funcionan como iniciadores de la constelación dialógica que es objeto de esta tesis. Las autofiguras escritas en el umbral entre la intimidad de la lengua y el espacio público de las instituciones, inexpresadas al expresarse en los accesos que comunican la autobiografía y el ensayo con otros géneros y discursos sociales, conforman los núcleos de invención de tradición que orientan nuestra lectura retrospectiva.

El escritor argentino y la tradición después de Borges

Con la sanción legitimadora del campo literario contemporáneo y venidero, Borges estipuló los valores y desafíos de la tradición literaria y cultural argentina por los mismos años en que Walsh se iniciaba como escritor mediante el oficio editorial y Saer comenzaba a organizar su primera biblioteca. “El escritor argentino y la tradición”, como se sabe, fue en su origen una conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951, taquigrafiada y publicada a principios de 1955 en *Sur* y dos años después inserta sin mención de fecha en la reedición de *Discusión* (cuya edición original era de 1932). En plena hegemonía peronista, a tono con la resignificación de la confrontación nacionalismo/cosmopolitismo de los 30 en peronismo/antiperonismo, Borges hace su “aporte tardío” (dirá Saer) al debate central del pensamiento argentino en la década del 30, sobre “la esencia del ser nacional”, a la vez que dispone un lugar estratégico para su propia obra ya en vías de canonización, estableciendo agonalmente una tradición en consonancia con sus libros y su figura de autor. Tras aseverar, más provocativa que razonadamente, que es falso el problema del escritor argentino y la tradición, y criticar las presuntas soluciones de Lugones y Rojas al reducir esa tradición a la poesía gauchesca como emanación de los payadores, sin advertir su condición de “género literario tan artificial como cualquier otro”, Borges destaca los pasajes del *Martín Fierro* en que el autor olvida “la preocupación de color local”, estampa a los nacionalistas la contradicción de copiar ese “reciente culto europeo”, y exhorta en primera plural a “creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local” (1964: 151-154, 156-157).

La alternativa para reorganizar la tradición sustrayéndola del canon nativista hegemónico sería, para Borges, reconocer como propia “toda la cultura occidental”, cuya pretendida universalidad deja afuera de ese *todo* a las culturas *orientales* que en definitiva no

quedarían inmunes a la biblioteca personal y cosmopolita de Borges. Ese afán medidamente universalista se enriquece por el plus de marginalidad que Borges asigna a la cultura sudamericana: como a los judíos con respecto a Occidente y a los irlandeses con respecto a Inglaterra, a los argentinos debería resultarnos más fácil innovar en la cultura, “manejar todos los temas europeos (...) sin supersticiones”, con irreverencia (160-161). El diálogo cultural que propone el cosmopolitismo borgeano abreva en bibliotecas y modos de leer territorializados (“temas europeos”) y, descuidando el problema llamado de *trasplante* que indagaba la crítica emergente en los 50 desde una explícita contraposición con el modelo borgeano (como en *Borges y la nueva generación* de Adolfo Prieto), obtura la conflictiva determinación de la mezcla inmigratoria en la cultura argentina. A diferencia del énfasis nacionalista al cual no había sido inmune, Borges siempre sostuvo la irreverencia contra el purismo idiomático y dio espacio a la mezcla en la conformación de su lengua literaria.

Pese al título amplísimo, la conferencia era menos una argumentación sobre ese problema falseado en el primer párrafo que una concluyente provocación contra los nacionalistas que hegemonizaban el modo de leer literatura argentina, un modo tradicionalista que despolitizaba y ocluía las disputas materiales y formales que dinamizan toda tradición. Claro que para 1950 se volvía evidente que la cultura occidental incluía la barbarie, y aunque Borges no incluyera en su tradición programada en el ensayo las manifestaciones propiamente locales de la violencia, sus ficciones ya recontextualizaban la gauchesca, por sus valores estéticos antes que por su ubicación como base geológica de una historia literaria nacional (como la roca primordial de Rojas cuyo derrumbe precipitó así Borges, aunque veremos la sombra de esa base gauchesca en el canon de Saer, que contiene no con Rojas sino con Borges). Desde los inicios en torno al mundo de orilleros del 900, los intentos ficcionales de Borges exploraban con menos prevenciones lo que en el “Poema conjetural” aparecido en *La Nación* en 1943 (publicado en libro recién en *El otro, el mismo*, en 1969: persistencia borgeana en el origen de la estructura afectiva posborgeana) versaba como “destino sudamericano” cuyo definitivo encuentro provocaría, al yo que anheló ser otro -“un hombre de sentencias, de libros, de dictámenes”: Laprida, Borges, el otro, el mismo-, “un júbilo secreto” que le “endiosa el pecho” cuando yace a cielo abierto, entre ciénagas, con “el íntimo cuchillo en la garganta”.⁴⁶

⁴⁶ El afán universalista, apoyado en una poética de umbrales, atardeceres y arrabales, estaba presente en los primeros ensayos de Borges a mediados de la década del 20, aunque en el marco afectivo de la juventud vanguardista (y sin la presión del peronismo) se recuperaba el costado bárbaro de la dicotomía, tomando distancia del canon fundacional establecido en Echeverría y Sarmiento, mediante una lectura desviada, extraterritorial, la de un inglés que “en pleno progresismo y despuesismo ensalzó la criollez”: “el dilema que

La lección antinacionalista de Borges, no más relevante que el trabajo con la adjetivación en el poema citado (también canónico desde esa hipálage del *cuchillo íntimo* devenida sintagma mayor de la cultura), importa menos por la probidad de sus juicios que por las intervenciones que suscitará en el medio siglo siguiente, asentando un tópico de variada recurrencia entre los futuros escritores y críticos argentinos. En diálogo con Piglia, sordo a proyectos no consonantes con el suyo (como el de Walsh) y remarcando siempre una posición personalísima, Saer se destaca en la tradición posborgeana por la contundencia de su intervención, no exenta de arbitrariedad y prescripción (manteniendo en esto la fidelidad al maestro inevitable, aunque el tono zumbón se aplique contra él). Es a partir de Borges que el autor de *El río sin orillas*, explícito y distante, se ubica frente al problema de la tradición, desde que coincide en que el debate entre nacionalistas y europeizantes es “el debate central de la cultura argentina, en la primera mitad del siglo XX, que de algún modo ya estaba presente en el XIX en la expresión *civilización y barbarie*”. En variación negativa de la clásica dicotomía, Saer afina la distancia irónica de Borges contra los nacionalistas y desoculta las determinaciones económico-políticas que Borges obturaba por su pertenencia “a la vieja burguesía agraria” que afectaba, dice Saer, “un gusto por el anacronismo cultural, típico de las clases dominantes en las sociedades patriarcales”. No sin reconocer su importancia en la cultura argentina por la circulación de “textos capitales de la literatura mundial”, de lo cual “probablemente los miembros de mi generación hemos sido los más felices beneficiarios”, achaca a *Sur* una fascinación europea que expuso a Borges, Bioy, Victoria y Silvina Ocampo “a veces al esnobismo y a cierto espíritu de capilla”, y cuya “posición decididamente antifascista” durante la segunda guerra mundial “explica en parte el viejo pleito de Borges con el peronismo” (2003b: 150-153).

Como en las breves citas de aforismos ingeniosos de Borges o ideas que señalan “vestigios de sus inclinaciones criollistas”, que se repiten al pasar en al menos cinco menciones desperdigadas por *El río sin orillas* (91, 140, 194, 223, 242), además del señalamiento del famoso *culto del coraje* borgeano como añoranza elegíaca de valores

exacerbó Sarmiento con su gritona *civilización o barbarie*”, W. H. Hudson en *La tierra purpúrea* lo “resuelve sin melindres, tirando derechamente por la segunda” cuando “opta por la llaneza, por el impulso, por la vida suelta y arisca sin estiramiento ni fórmulas, que no otra cosa es la mentada barbarie ni fueron nunca los malevos de la Mazorca los únicos encarnadores de la criollez” (2012: 32). (En el capítulo 4 leemos una distinta inversión de las prevenciones paranoicas de Echeverría en una crónica de Walsh). También el *Martin Fierro* recibía la lectura distante del joven rebelde -y en otro ensayos de *El tamaño de mi esperanza* la sufría Lugones por su poesía “inducidora, pavota y frívola” (83)- cuando notaba el parecido de ese “sentimiento criollo de Hudson” con el de Hernández, aunque éste acabó desmentido por el mismo Fierro “con esa palinodia desdichadísima que hay al final de su obra”, el tono sentencioso de la *Vuelta* que también molestaba a Lugones en *El payador* y que el joven a su vez sentenció como “puro sarmientismo” (33). Estos reparos al canon nacionalista inician una relectura audaz de la tradición, que el mismo Borges se encargará de hacer desaparecer de su obra.

perdidos con la inmigración (177) y de la conexión con *Sur* en función de incluir a Roger Caillois y a Witold Gombrowicz en la serie de viajeros europeos que han escrito sobre el Río de la Plata, Saer relee a su modo, como problema y contra todo atributo nacional, la tradición argentina en la encrucijada que despliegan tanto Borges como Gombrowicz, y el contrapunto ya reinventa la tradición con estrategias similares a las de Piglia: “cómo resolver las contradicciones principales de una cultura que, reconociendo su tradición en la de Occidente, sabe que no pertenece enteramente a ella por hallarse, tanto en el espacio como el tiempo, en la periferia de sus corrientes principales” (157). El canonizado Borges, que “prefería esquivar discretamente” las estatuas que Gombrowicz quería demoler, asumió esa tradición occidental “como un todo para encontrar en ella corredores secundarios, pasadizos secretos, y cavar su propia madriguera”.⁴⁷ Es en el polaco desterrado en Argentina, en la predilección por la periferia legible en su diario, con cuya aparición “su intimidad se hizo pública”, donde Saer dispone su genealogía rioplatense, la de “lo oscuro, lo inacabado”, la de quienes (Arlt, Martínez Estrada, Macedonio Fernández, Di Benedetto, Onetti, Felisberto Hernández) “perdidos en la inmensidad de un país al que solo le asignan un destino ficticio los discursos oficiales”, trabajan en soledad los textos sin atreverse a representar “ninguna salida, ningún lazo real con el mundo, ninguna esperanza” (159). La clásica inmensidad de *La cautiva* o el *Facundo* se recupera exenta de discursividad oficial y esquema representacional, modulada en un nihilismo literario (la imposibilidad de escribir como razón de escritura) que, antes que a Arlt, Gombrowicz o Beckett, refiere a la misma poética de Saer.

La sola prueba de la admiración personal sustenta este breve canon sistemáticamente al margen de Borges, no solo de su centralidad evidente sino de su búsqueda de corredores secundarios, de su propia marginalidad. Después de *El río sin orillas*, el catálogo modélico saeriano será reforzado en abundantes ensayos, donde asoman atributos de la literatura que en los inicios y reinicios se excluían -“Una literatura sin atributos” es de 1980-, como los rasgos

⁴⁷ En el rescate anticanónico de Saer resuena el problema de los precursores, releído con resonancias del Kafka leído por Deleuze. Aunque las modas teóricas han propiciado en los 90 lecturas deleuzianas de Saer (como las vistas en el número de *Paradoxa* de 1991 y en Fernández 2000), el proyecto autoleído como *grande y mayor* difícilmente entra en diálogo con la literatura menor teorizada por el filósofo francés, ya que no busca crear “una lengua en la lengua” postulando una “sordera” hacia el canon, ni promover las condiciones revolucionarias de una literatura inserta en una literatura mayor o establecida a la cual desterritorializar, como sí hace Beckett desde otros cruces culturales sin salir de Europa (cf. Deleuze-Guattari 2002: 101). Recurriendo en cambio al anacronismo de valores modernos, Saer elabora un estilo propio, una marca original de narración como alternativa a la pobreza de la experiencia, trabajando con el idioma hablado del litoral y con las grandes voces del sistema literario argentino, en operativa marginalidad con respecto a la tradición occidental, como Borges, y con una intervención programática en la constitución de dicho sistema, visible por ejemplo en la recuperación de la obra de Di Benedetto o Juan L. Ortiz. La propuesta de Saer, sistematizada por la crítica inicial, indaga el lenguaje a partir de la constatación de su fracaso para dar cuenta de lo real, interrogación lingüística, filosófica, antropológica que (como en Joyce pero a diferencia de Beckett) diseña un territorio propio, un sistema que busca llevar al máximo las posibilidades de la lengua natal escribiendo en el extranjero.

singulares de lo argentino que orientan el tratado imaginario de 1991, destacando la violencia histórica como marca de la tradición ocluida por Borges, de modo explícito en intervenciones del primer lustro del XXI como “Libros argentinos” y “El escritor argentino en su tradición”, reunidas en *Trabajos*. Si por efecto de lectura de la crítica -no inscripto en los ensayos del autor, menos sistemáticos de lo que muestra la sistematización editorial que acompaña la consagración- la posición de Saer ante la tradición del escritor argentino es programática y ha sido consagrada como parte de la obra (cuya canonización se debe a las novelas y no a los ensayos), consideramos pertinente ingresar a partir de Walsh en el problema del escritor argentino y la tradición después de Borges, desde que su proyecto, en la instancia retrospectiva de la crítica y sin la sistematicidad de Piglia o de Borges, ofrece la posibilidad de indagar aspectos laterales de un problema que Borges consideraba falso aunque decisivo, que la cultura hegemónica a mediados del XX daba por resuelto, y que será reactualizado por intervenciones centrales del campo literario del fin de siglo.

Amén de su condición de descendiente de irlandeses (otra vuelta de tuerca a la irlandesidad celebrada por Borges, al entroncar biográficamente con el trasplante inmigratorio que define la cultura argentina, y evidenciar las limitaciones de la tesis universalista borgeana), la opción cosmopolita resuena en los menores movimientos iniciales de Walsh, partiendo de la recepción y difusión editorial de la industria anglosajona, incipiente en el ámbito local, en callado contrapunto con el intelectualismo de *Sur*. A la vez, y como parte de los titubeos del proyecto de escritor en ciernes, desde 1950 Walsh distribuye, en publicaciones centrales en la modernización editorial inmediatamente previa al llamado *boom del libro argentino* de los 60 (cf. Mosqueda 2006), cuentos que imprimen al género policial cierta “argentinización” que algunos críticos han observado en aspectos temáticos y referenciales. Pero el trabajo de Walsh con la tradición es más minucioso y complejo, no se limita al género policial ni siquiera en los comienzos (aunque entonces ocupe un lugar prominente), ni puede reducirse a elecciones de localización narrativa y referencialidad. La posición de Walsh en la tradición sería la de alguien que, en la línea de Borges, trabaja con el lenguaje y le imprime un uso singular que es a la vez una intervención política; el quiebre de la línea pasaría por el énfasis paulatino que, en conexión con la vida, cobra esa intervención en el proyecto walshiano, forzando la regulatoria de lo literario. Lo que se modifica en la herencia borgeana es un énfasis que (como establecía el ademán épico-polémico de Viñas) permite postular a Walsh como el escritor decisivo en la literatura argentina del siglo XX: el reconocimiento de la violencia que marca desde su origen la cultura nacional, y que detona una localización de otro tipo que el color local nacionalista, a la vez que elude la erudición

cosmopolita borgeana. Como ha señalado Piglia, se trata de un énfasis no meramente ideológico, por el hecho de darle importancia a un tema, sino expresivo, de entonación, que deja leer esa marca en el uso personal del lenguaje común.

Si bien abre la mirada crítica a otras zonas narrativas de Walsh (su intervención, como la de Piglia, será decisiva en la canonización de “Esa mujer” como gran cuento argentino del XX), la construcción retrospectiva de Viñas, como vimos, mantiene el lugar central de *Operación masacre* como momento originario del escritor crítico, arrasado por la violencia del poder estatal que denunciaba desde esa investigación. Hacia fines de los 90, cuando los efectos del neoliberalismo trastocan categorías como Estado, mercado, sociedad, y complejicen sus posibles vinculaciones en torno a una crisis que afecta la partición entre lo privado y lo público, comenzarán a explorarse los matices que hay por debajo de la tensión entre literatura y política, que en Rama o en Viñas se resolvía en buena medida por pares dicotómicos llevados a la primera desde parámetros de la segunda, es decir, politizando la tensión. La violencia de la década del 70 comenzará a ser leída con la distancia crítica que faltaba en los debates ocultos de los 80 y 90, podrá percibirse la continuidad de valores culturales implantados por la dictadura, y será necesario abordar de otra manera una violencia que, actualizada por la represión militar, venía sin embargo desde los orígenes de la nación y la literatura nacional, según cierta crítica, y desde el origen de la cultura occidental, como deslocaliza Saer en su ensayística. La violencia fundacional reaparece con variaciones, a veces meramente temáticas, en la manera en que Saer narra el “Invierno” de *El río sin orillas* (1991) o disemina en su ciclo manchones tenues pero imborrables de la vida individual y colectiva durante la última dictadura. Con modulaciones más potentes por entroncarse en el lenguaje y la oralidad, la violencia histórica resuena en varios cuentos de Piglia, en *Respiración artificial*, y en el modo en que lee la traducción salvaje y la atribución errónea en Sarmiento, viendo allí el color de la barbarie, o en su análisis de los cuerpos y las voces en el espacio de la ficción que funda *El matadero*. Serían algunos ejemplos de una línea que, presuponiendo el gesto fundante de Viñas, se concentra menos en su paradigma clasista (“literatura burguesa y liberal”) que en la modalización de la violencia política por vía del lenguaje y la representación literaria.

En el contexto del cambio de siglo, Piglia y Saer serían destacables por su explicitación crítica del problema, consecuente con su recepción consagratoria en la universidad posterior a la dictadura, aunque diversos escritores contemporáneos y posteriores a la canonización de Borges y a la hegemonía crítica de Viñas han trabajado a su modo esa tradición. La bisagra en los modos de narrar el pasado reciente que la crítica ha ubicado en

Villa (1995) -cuya representación de la dictadura fue leída, por críticos como Sarlo o Dalmaroni, como un quiebre en relación con propuestas alegóricas, cifradas o alusivas emergentes hacia 1980, como las de Saer y Piglia- podría arrancar en la intervención de Luis Gusmán en el último número de la revista *Sitio* (1987), donde a partir de la sanción de la ley de obediencia debida pone al descubierto las operaciones que determinan una función social para la literatura y quieren convertirla en una memoria que escamotea una posición política. Por distintos carriles institucionales que los del diálogo Saer-Piglia, desde fines de los 80 asoman otros modos de pensar lo que para el Walsh del 70, como veremos, era una dicotomía candente por la politización de la época. Otra revista, promovida en 1988 por un grupo de escritores formados en la universidad pública del retorno democrático, se inicia con el sobreentendido implicado en su nombre, *Babel. Revista de libros*: lejos de mencionar “La biblioteca de Babel” de Borges en ninguno de sus veintidós números, solo publican (en el 10, de julio de 1989) “El escritor argentino y la tradición”, acaso como programa anacrónico y velado de la revista y de la novelística emprendida por los escritores del grupo. La sospechosa contraposición crítica vigente hasta comienzos del XXI entre *babélicos* y *planetarios* (éstos nucleados en la Biblioteca del Sur creada en 1990 por editorial Planeta, tildados de “narrativistas” en oposición al “experimentalismo” de los otros), repite dicotomías previas en torno a la referencialidad y el compromiso, y se desarma con solo advertir la evidente influencia que ejercieron en ambos grupos Piglia y Saer, ubicados como faros de una búsqueda común: la del “hilo que los sacara del laberinto borgeano”, realizada en las mismas páginas de Borges (cf. Molina 2010: 209-213).

También perdura la marca borgeana, así sea para diluirla, en la irreverencia como tono de intervención, destacado (como vimos en el capítulo 2) por Gramuglio en 1987 contra el canon respetuoso y casi escolar, formado por los modos de leer de escritores menos atentos a la novedad que a lo establecido. En la revista *V de Vian*, según la analiza Sylvia Saítta, la provocación y el tono marcadamente coloquial conforman durante la década del 90 “un estilo de crítica cultural novedoso”, en relación con el más académico establecido por *Punto de Vista*. Presentada como “una generación nueva, ajena a la polémica que había dividido a los jóvenes en 1987” entre *autorreferencialistas* y *narrativistas* (frustrada porque no fueron bandos que presentaran batalla como en el campo de los 60 y comienzos de los 70), la revista sin embargo se habría alineado al segundo bando, entrevistando y reseñando muy elogiosamente a “planetarios” como Guillermo Saccomanno, Juan Forn y Rodrigo Fresán, marcando distancia con los protocolos de filiación académica (Saítta 2006: 292, 296). Esa perspectiva agonal del campo literario como campo de batalla (con fuerzas no menos opuestas

que las que orientaban la crítica de Viñas, Rama, Ford, aunque despolitizadas) se apoya todavía en el reparto entre compromiso político y especificidad literaria, de cuya tensión irreductible pero persistente Walsh funciona como paradigma, según su posición en la tradición consensuada hacia el fin de siglo. De ahí que -a diferencia de Saer, apropiado por protocolos autorreferencialistas de la academia- Walsh tenga un lugar en el canon propuesto por *V de Vian*, como lo tienen, cercanos a él, Viñas y Piglia. No sin entrecomillar la categoría valorativa que marcaría la disputa, Saítta (293) considera que el “‘canon’ literario argentino propuesto por la revista está formado por escritores que fueron clave en los años previos a la dictadura, de quienes rescatan, precisamente, su carácter político” adscrito al reparto sesentista, contra la operación contemporánea de la crítica universitaria “con respecto a los ‘herméticos’ de los años setenta, como Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher”: el “Piglia comprometido” de los 70 formaría, junto con Viñas y Walsh, el mapa que permite reincorporar al entonces desplazado Cortázar (por los protocolos no contenidistas que habían permitido a *Punto de Vista* reformular el valor de Borges).

La declarada batalla era menos realizada que postulada, como operación de un campo crítico que buscaba alternativas a la incrementada especificidad del discurso académico, y la dicotomía actualizaba el reparto de tres décadas atrás, buscando antes de la dictadura los valores que pudieran ser irreverentes luego de una década de posdictadura. En 1999, dos animadores centrales de *V de Vian*, Sergio Olguín y Claudio Zeiger, ingresan en el espacio académico de la historia crítica dirigida por Jitrik, y en el volumen preparado por Cella recuperan el compromiso y el realismo de la narrativa como programa activo en los 60, perspectiva indirectamente ampliada en el tomo siguiente por Drucaroff, al sancionar el resultado de las contiendas epocales a favor de la narración y poner a Walsh como umbral del período. Como Drucaroff, Olguín y Zeiger destacan el Walsh en crisis con la literatura a fines de los 60, a partir de los papeles personales (que, como vimos, enriquecen la crítica walshiana en esos años) donde observan el punto de máxima tensión entre el compromiso, las exigencias profesionales del mercado y la disyuntiva social del público entre burgués y obrero. La distancia crítica con respecto al compromiso, si bien permite reevaluar en Walsh una lucidez para “cuestionar todo” que sería típica de la época, concluye en la fijación de la imagen épica y mártir de quien puso en práctica el “desafío más excitante del programa sesentista, su costado eminentemente romántico”, aunque “la autodestrucción sea el reverso dramático y posible de esa autoconciencia” (374). Entre dicotomías actualizables, el campo de la literatura argentina explora, desde los 80 y 90 al retomar debates de los 60 ocluidos por la dictadura, la activa zona de lecturas donde las escrituras se resignifican como tradiciones electivas, trazado

de genealogías personales en el marco común de una maleable intertextualidad. Pero la tradición de Walsh, declaradamente recuperada, queda fijada en el pasado como expresión de esas dicotomías sostenidas con categorías remozadamente literarias contra la politización coyuntural: no goza de los beneficios del cambio.

La obra de Borges deviene ineludible en este proceso, generando lecturas en forma de ficción como *La perla del emperador* (1990) de Daniel Guebel (animador de *Babel*), donde lo único rescatable, según Marcos Mayer (1999: 87-88), sería la fuerza de la filiación al avanzar sobre tópicos borgeanos. Es con Saer, Piglia y Walsh que, en su mencionado artículo del tomo dirigido por Cella, Mayer inicia la filiación borgeana posterior a la década del 50 (luego de las marcas evidentes en Cortázar, Bioy Casares y Silvina Ocampo), enfatizando el encabezamiento de Saer con tono de evidencia probada: “en lo que concierne a la Argentina y lo que, a través de Borges, puede implicar una forma de ‘crítica’ del sistema literario, hay que empezar por mencionar la obra de Juan José Saer”, sobre todo *La mayor*, que constituiría un punto de partida para pensar la problemática situación de la obra de Borges en la literatura nacional. Aunque convendría matizar el verbo usado por Mayer (*imitar*) -él mismo lo hace al fundamentar el inicio del recorrido con Saer porque logra potenciar ciertos núcleos borgeanos a la vez que consigue articular un universo propio-, resulta atinada la relación que propone entre los “minirrelatos” de los “Argumentos” y el gesto borgeano de textualizar su estética (84-85). Si Saer incorpora a Borges separándolo de su personaje, cuando lee en “Pierre Menard” la francofobia del autor, pasando por alto la fuerte autorreferencia que sostiene el ejercicio borgeano, Piglia ofrece textos que incorporarían plenamente las enseñanzas de Menard, aun pasado por el tamiz conceptual estructuralista y postestructuralista, como “Homenaje a Roberto Arlt”, que Mayer define como el texto más ortodoxamente borgeano no escrito por Borges (86).

Recuperando la provocación de Renzi en *Respiración artificial* (Borges como “el mejor escritor argentino... del siglo XIX”), en una entrevista de 1986 Piglia (1993b: 123-124) considera la obra borgeana como un diálogo sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del XIX, abriendo lo que en la actualidad se ha fijado como estereotipo crítico: la lectura de Borges en el contexto trazado entre Sarmiento y Hernández. Al postular que Borges percibe la gauchesca antes que nada como un efecto de estilo, una retórica, un modo de narrar, y destacar la imbricación del destino del personaje con su modo de hablar, su voz y entonación sintáctica, el escritor recupera el matiz que resulta productivo en su proyecto crítico y ficcional, su premisa de que el lenguaje social puede rastrearse en la lengua privada de la literatura, donde resuena el Barthes de 1953, para quien la escritura es una función que

relaciona la creación y la sociedad, “el lenguaje literario transformado por su destino social” (2002: 14). Aunque el modo borgeano de leer la gauchesca forma parte central de la tradición trazada por Saer, Mayer encuentra en la provocación de Piglia una de las diferencias con Saer, que buscaría mantener a Borges dentro de la zona de sus contemporáneos (87), lo que puede matizarse teniendo en cuenta los cambios propiciados por la canonización borgeana y el estancamiento de su obra luego de 1960, que Saer no deja de remarcar.

Tampoco es precisa la filiación que Mayer propone de Walsh, en especial por efecto de esa hipótesis sobre la lengua literaria como rastro vivo del lenguaje social que Piglia refiere precisamente a Walsh (2001: 39). Porque en sus primeros textos se inscribe explícitamente en una línea paralela a Borges, el caso de Walsh habría inquietado a la crítica universitaria llevándola a ver otras inflexiones en la continuidad de la obra borgeana; replicando la crítica inicial walshiana, Mayer remarca la práctica periodística posterior como aquello que le permitió matizar esa relación explícita con el maestro, a partir de la violenta irrupción de lo real de la que se hace cargo *Operación masacre* y que mostraría los límites de la estética de Borges. Aunque su escritura no abandona cierta respiración borgeana (lo que no aplica a Saer), Walsh cuestionaría la continuidad de algunas ideas, incorporando reflexiones sobre la refutación de la realidad, del tiempo, la igualdad metafísica entre los hombres, solo después de que su libro ha tenido consecuencias reales (88), aunque veremos que las intervenciones autorales sobre las reediciones de *Operación* no son lineales ni meramente *políticas o literarias*. En 1984, cuando con el cambio de plan de estudios de la carrera de Letras se incorpora plenamente a Borges al circuito académico, su análisis empieza a ser un campo de disputas de sistemas de lecturas (92). Ese contexto de lecturas inarmónicas de la tradición desde la teoría literaria, donde Borges funciona no como ícono canónico sino como activador de la discusión sobre la tradición y el cambio, conforma el espacio de resonancia en el que, hacia el fin de siglo, funcionan activamente las acciones lectoras de Saer y Piglia. La marca de los efectos reales adjudicados a *Operación* limita la funcionalidad de Walsh en ese espacio, circunscribiendo su operatividad a la coyuntura política como si no incidiera en las disputas de lecturas.

En esta red de la tradición posborgeana, mejor que la bravata contra los nacionalistas funcionaría otro ensayo clásico del mismo año. “Kafka y sus precursores” exagera minuciosamente la premisa de que cada escritor crea a sus precursores porque “su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (Borges 2005:

134).⁴⁸ Si nuestra lectura de un escritor “afina y desvía sensiblemente” la de los precursores por él creados, podemos ver el funcionamiento de la red vinculando a Saer y a Piglia no solo con Borges sino especialmente con Walsh, para interrogar cómo el lugar de éste en la tradición modifica el futuro, y cómo su posteridad afina y desvía la recepción de su obra. Lectores atentos de Borges, Piglia y Saer (así como se diferencian por ejemplo en la valoración del policial) ponen especial énfasis en crear a sus precursores, y coinciden en la elección de algunos (Macedonio, Joyce, Faulkner, entre otros) pero sobre todo comparten las premisas para seleccionar. Y allí funciona de diverso modo Walsh, otro lector atento de Borges, su presunto descendiente heterodoxo en la “línea ‘modernizadora’ que rescata para una cultura oficial materiales de bajo origen” (según Rama en 1976, más que “el consabido Adolfo Bioy Casares”). Desatendiendo la necesidad de armarse una cultura literaria como Borges (y como Saer y Piglia, escritores que sistematizan bibliotecas), Walsh ha comenzado en la década del 50 a crearse precursores laterales (Arthur Conan Doyle, Dickson Carr, Ambrose Bierce), en 1957 ha trastocado el horizonte de la tradición para enviar al futuro esa cultura literaria que sin embargo no le faltaba, y ha optado hacia fines de los 60, de otro modo que Puig, por la extraterritorialidad con respecto al sistema literario. Sus arduas indecisiones con respecto al oficio de escritor expresan lo que en retrospectiva (después de la dictadura y más definitivamente después de la década del 90) podrá verse como una ruptura en el sistema literario y por lo tanto en el modo de leer la tradición. Como desde los recomienzos en 1957, la ruptura apuntaba a instituciones de la literatura como géneros, soportes, público y ficción; de la ruptura quedan fragmentos de la búsqueda de una novela, que leeremos en el próximo capítulo.

Vimos que la crítica reciente ubica esa ruptura en el Walsh que en 1970 revisaba la concepción de las categorías artísticas en la que se había formado, según la cual (con sus palabras ante Piglia) la novela tendría una categoría artística superior; el presunto corte es usado para destacar, como eje formal dominante en las tres décadas finales del XX, la primacía de la *narración* y la *novela* (Drucaroff 2000). Sin embargo, más allá del valor

⁴⁸ “Kafka y sus precursores” fue incluido en *Otras inquisiciones*, publicado en 1952 con ensayos escritos desde 1941, lo que destaca el movimiento borgeano de ordenamiento retrospectivo (que en 1953 orienta el temprano comienzo de sus *Obras completas*). En la decisión de no incluir allí “El escritor argentino y la tradición” y enviarlo a los comienzos que Borges privilegia de su obra (*Discusión* reeditado), podemos leer la asignación retrospectiva de un sitio fundacional para esa conferencia, desgajado de la coyuntura polemista del 51 (implicancia actualizada por la revista *Babel* al destacar ese texto como el único de Borges que ingresa en sus páginas, repuesto como programa literario del grupo Shangai en su búsqueda de exotismo como clave de lo argentino, exagerada en *La perla del emperador*). Sobre el devenir de la confrontación entre nacionalismo y cosmopolitismo en la polarización cultural entre el peronismo y su *anti*, mencionado más arriba como eje de indagación de las relaciones de Borges con la tradición, puede verse la lectura de Demarchi (2007) a partir de Gramuglio (1986) y Bracamonte (1996).

retrospectivo de esa fecha como emblema de irrupción de la violencia política, Walsh venía revisando categorías de la institución literaria desde antes de *Operación* y lo seguirá haciendo evidentemente hasta la *Carta a la Junta*, indagando fronteras de la narración con la argumentación y la invectiva, y expandiéndolas mediante la intensidad dialógica, como en cuentos, notas periodísticas y anotaciones personales. Su desapego de Borges, que *Los oficios terrestres* hará visible en 1965, podía ser formulado de modo más provechoso que la mera inversión de las premisas metafísicas y genéricas que Walsh, más allá de la distancia política evidente y de las asignaciones retrospectivas de la crítica, nunca dejó de valorar en el Borges del 40. En una carta de 1964 a Donald Yates (investigador norteamericano de literatura argentina, que desde mediados de los 50 dialogaba epistolarmente con Walsh sobre las relaciones entre peronismo y género policial) Walsh se muestra como un escritor prolífico y (no sin limitaciones financieras) profesional, y pasa revista a una producción que excede lo que será publicado, agregando una mirada finamente crítica sobre la literatura argentina contemporánea. Anticipando el valor que el campo crítico establecerá en el fin de siglo, este escritor argentino le reseña a un lector extranjero el campo local (incluida la crítica, con coloquial menosprecio), sintetiza líneas residuales y vigentes -“Sabato sigue repitiendo sus eternos lugares comunes” y “David Viñas ha sacado un buen libro de cuentos (*Las malas costumbres*)”- y repite “nada nuevo” y “nada más, a pesar de que la época es muy buena para los escritores” (2013: 500-501). Hay dos escritores cuyo valor anticipa Walsh en mayo del 64, a trasmano del canon disponible y las lecturas comunes de la tradición, ambos dispuestos veladamente como *otros posibles* de Borges, vinculados a él pero eclipsados por efecto de su canonización. Aunque “no ha sido aquí un éxito de crítica -nuestros críticos son bastante imbéciles-”, pronostica que “el gigantesco progreso de Cortázar en *Rayuela* (...) será reconocido a su tiempo como una gran renovación en nuestra novela” (501). El otro es Macedonio Fernández, mencionado explícitamente como alternativa a Borges en las marcas que Walsh observa en sus propios textos de humor, “otro género nuevo para mí”, practicado en “piezas breves que ya se están publicando en *Leoplán* y de las que, probablemente, saldrá un nuevo libro” (las que Piglia dejará afuera de *Cuentos completos* en 2013, como veremos en el capítulo 4): “Tienen una remota deuda con Borges, pero sobre todo con Macedonio Fernández, el padre de todos los humoristas argentinos” (499).

“No sé si te he hablado de Macedonio? [sic] Si no lo he hecho, debo hacerlo ahora”: así abre Walsh (2013: 499-500) los dos párrafos más extensos de la carta, una digresión donde motiva a Yates y le ofrece las líneas básicas para “descubrir” a un gran escritor en la academia norteamericana. La genialidad de Macedonio, su “brillantez-en-sí” (propone dejando

contagiar su discurso por el objeto) es “mayor que la de Arlt, Quiroga y el propio Borges, cuyo talento es principalmente adaptativo”. La generosidad del lector anticipatorio y sin biblioteca (rasgos macedonianos), que cuando quiere volver a leer los *Papeles de Recienvenido*, dice, debe ir a la Biblioteca Nacional (a Borges), impulsa la tarea que Walsh recomienda al investigador extranjero, la de “presentarlo al público norteamericano, como ya has presentado a Borges”. Como advertirá la historia crítica de la literatura argentina en el cambio de siglo (por ejemplo la dirigida por Jitrik, donde merece un tomo Macedonio y no Borges), en su acción lectora y en papeles desgajados -como esta carta privada, solo aparecida en la revista *El Gato Negro* en 1994 y recuperada en los *Cuentos completos* de 2013- Walsh formula líneas precisas de plena vigencia, leyendo contra la valoración establecida: “La tarea me parece aún más importante, porque Borges estaba sobre el tapete”. Avisando que, a diferencia de Borges “que es límpido y puede traducirse y publicarse tal cual, Macedonio needs very careful editing”, el escritor completo que es Walsh en el 64 muestra la permanencia de los aprendizajes iniciales (pensar en inglés como editor extranjero de literatura argentina) y dona al interlocutor un consistente borrador de posible investigación académica, anticipando el movimiento que en Argentina encabezaría Piglia: en diez o veinte años -calcula con la precisión realista que una década después aplicará a los tiempos de la militancia, leyendo el presente como si fuera pasado- “alguien vendrá, ‘descubrirá’ a Macedonio Fernández, y éste figurará desde entonces junto a Borges como uno de los grandes escritores contemporáneos de habla castellana. Ese alguien podés ser vos”.

Además de “tres o cuatro libros que ahora tengo en marcha”, el Walsh del 64 alcanza a imaginar la realización, “tal vez dentro de uno o dos años”, de un proyecto atípico si se descuida la biblioteca anglosajona frecuentada desde dos décadas atrás (aunque no sistematizada en sede académica sino difundida en la industria editorial), y cuya factibilidad práctica seguramente dependía en gran medida del contacto norteamericano: “Espero visitarlos algún día en los Estados Unidos, Don. Tengo un viejo proyecto de hacer un estudio sobre Melville” (501). A trasmano de la potencia homologante de la imagen de escritor malogrado que abandonó la literatura, construida retrospectiva y limitadamente desde la muerte política, en 1964 “la noticia más importante” de la carta a Yates “es que he vuelto a escribir”, permitiendo una contraimagen que enriquece la recepción actual: justamente la del escritor que volvió a escribir, que encaró el oficio de muchas maneras distintas, saliendo a la acción pero siempre volviendo a la palabra e intentando que no se contradigan, orientado por una coherencia personal a la vez abierta a la transformación vital que es la escritura: “O tal vez debería decir, que he empezado a escribir por primera vez en mi vida, continuada y

metódicamente. Para eso he debido realizar en mi existencia una transformación tan vasta, que aún me cuesta creerla”. Dicha con analogías fluviales de las que aparecen de modo sistemático y expandido en Saer, la transformación de quien ha elegido escribir está dada por un cambio de lugar (también en sentido saeriano, incluyendo el tiempo): “Vivo en una casa del Tigre, a la orilla de un río (...). En un lugar así, naturalmente, el tiempo cambia, uno tiene la sensación de estar nadando en vastos océanos de tiempo” (498). Esa nueva unidad espaciotemporal se verá afectada, menos de un lustro después, por la urgencia revolucionaria y los nuevos lugares de militancia que Walsh se autoimpone; pero el escritor encarará otra transformación en sus últimos meses de vida, intentando volver al río y al campo (a San Vicente, última casa saqueada por los militares), como lugar de trabajo genuino tras el fracaso de la militancia por la prevalencia de la guerra sobre la política, como lo veremos leer en los textos dirigidos a la conducción de Montoneros.

La mirada crítica de Walsh, fragmentaria y asistemática, fina y anticipatoria, padecerá la indiferencia receptiva que inspira la falta de organicidad y visibilidad de sus lecturas, que no salen a buscar la resonancia del campo literario y cultural, como sí hacen las de Saer y Piglia cuando las condiciones son otras. Desde fines de los 80, cuando cobra centralidad la relectura de la tradición que elaboran ambos en diálogo y en sus espacios individuales, que obtendrá particular consenso a comienzos del XXI, Walsh podrá destacarse como el último escritor del pasado reciente, aquel que dejó prevista la literatura del futuro. Este Walsh que funciona en el campo literario luego de los 90 tiene menos de descendiente de Borges que de precursor de Piglia, quien lo ubica en un lugar central entre los precursores que se crea. Aunque ese funcionamiento de Walsh sea ajeno a las firmes premisas de Saer, quien desde una negatividad sin las matizaciones de Piglia arma su territorio enclavado en una biblioteca autónoma, y más allá del tono intempestivo de prensa con que Saer excluye a Walsh de la literatura hacia “el marco del periodismo”, como vimos en el artículo de Pron (1999), podemos leer la pequeña parcela asignada a Walsh, aunque no por razones específicamente literarias, en el desvío de Borges que propone Saer. Desde la percepción de Rama en los 70, Walsh podía ser valorado en la línea borgeana de aprovechamiento creativo de géneros bajos como el policial, “una pasión oculta y vergonzante” (1984: 224). Dos décadas después, cuando la valoración de Borges (junto con la extendida reflexión y práctica renovada del policial después de la dictadura) haya sido redefinida no solo por Saer y Piglia, será propicio redefinir a su vez el valor de Walsh más allá de dicotomías como cultura dominante o dominada, materiales bajos o alta cultura, literatura burguesa o revolucionaria, o actualizando esos términos en función de las transformaciones ocurridas en la sociedad y en la cultura.

A principios de la década del 2000, Saer responde a un encargo de la *Folha de São Paulo* motivado, según explica en el “Prólogo” de *Trabajos*, por la pregunta que muchos se hacían en el extranjero a partir del “penoso incidente del corralito” (culminación de la crisis económica que provocó un estallido social en diciembre de 2001): “si los descabros periódicos de la economía argentina influían sobre la vida cultural del país” (2006a: 7-8). De un modo muy distinto al de Walsh, más atento a la especificidad poética aunque sin desatender la política de la literatura (y las opiniones políticas del escritor), Saer venía dialogando con Borges desde sus cuentos iniciales a comienzos de los 60 y en ensayos esporádicos pero constantes (no todos publicados en su momento) durante cuatro décadas; explícitamente en la etapa final, condensa su manera de desviar la tradición instituida por Borges, y en “El escritor argentino en su tradición” lo hace a partir de un presente que ha puesto medio siglo de distancia con aquel recomienzo borgeano (que, hacia 1990, los jóvenes de *Babel* volvían a rescatar, a la par que leían a Saer con devoción no exenta de rigor crítico, en particular Sergio Chejfec y Alan Pauls). En la segunda mitad del XX, la crisis que sería “latente” en Argentina “desde sus orígenes”, se ha desatado y convertido, entre 1969 y 1982, en verdadera, profunda y terrible, según los adjetivos algo esquemáticos de Saer, que remata en estilo reconocible, señalando que en esos años, los que se agrupan como *los 70*, “el país entero se hundió en una ciénaga de exasperación y de violencia” (2006a: 63). Como afirma en “Lengua privada y literatura”, ubicando esos orígenes en Bartolomé Hidalgo (no sin resonancias del afán historicista de Rojas, y corrigiendo la relectura de la gauchesca con que Borges había corregido a Lugones), la literatura se nutre de “lo que tiene de más íntimo y privado” la lengua, y produce figuras universales solo “a partir de una estricta y subjetiva privacidad del uso lingüístico”. De Hidalgo a Hernández, la gauchesca sostiene “una atmósfera constante de desafío y violencia” y desarrolla el “goce verbal de las formas populares”; notable y coherentemente con su elogio de la interioridad, Saer acota un nuevo sentido para ese uso de la lengua, contracanónico y antipopulista, ya que esas formas serían, en su origen, “*privadas*, no consagradas literariamente”.

A partir de una resuelta desviación de Borges, la tradición del escritor argentino queda ubicada en un lugar que no es nuevo, que la crítica literaria y cultural a partir de *Contorno* venía desarrollando con diversos énfasis, y que ha sido visitado en la ficción por el mismo Borges, aunque lo haya ignorado cuando dispuso su tradición para una literatura pública, como señala Saer en “Borges como problema” de 1999, donde dictamina que “como en no pocos casos de la historia literaria, su obra es la refutación colorida y rugosa de la exangüe teoría que pretende sustentarla” (1999: 130). Lo que está en la narrativa de Borges pero falta

de su tesis antitradicionalista es el desafío, la atracción de la barbarie, aquello que, en la época de la vuelta de Perón en 1973, lo impulsará a censurar el modo de leer de los argentinos por haber canonizado el *Martín Fierro* antes que el *Facundo* (como si una cosa excluyera la otra: lo dicotómico trama el pensamiento argentino desde Sarmiento hasta *Babel*). Allí, en lo reprimido por Borges en su teoría agotada, radica para Saer el origen abyecto de nuestra cultura: “En ese terreno de violencia (...) floreció la literatura argentina. La materia misma de nuestros clásicos es la violencia política” (63). La clasificación, lista ejemplificadora de esos clásicos recortados por Saer, comienza con Sarmiento y Hernández, pasa por Lugones y Arlt, agrega a Juan L. Ortiz, desvía el modo de considerar los posicionamientos políticos y la política en las obras de Cortázar y Borges, y desde Antonio Di Benedetto llega a los escritores “arreatados por la turbulencia de esos años”: Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Francisco Urondo (65). Para Saer la conclusión de Borges es tan correcta como evidente, desde que la tradición es occidental en “cada parcela del continente americano (...) donde el elemento europeo haya penetrado”; pero también es “incompleta porque parece ignorar las transformaciones que el elemento propiamente local le impone a las influencias que recibe”. Corrigiendo a Borges con aquel afecto que distingue su práctica narrativa (la incertidumbre), Saer la mantiene a raya en su tono ensayístico y no duda en afirmar, con ecos benjaminianos, una tradición literaria para el presente: “La tradición literaria argentina se forjó siempre en la incertidumbre, en la violencia y bajo la amenaza del caos. (...). *Y es justamente por eso que pertenece a la tradición de Occidente*” (66). La colocación del escritor argentino en la tradición estipulada por Borges debe realizar un movimiento nuevo para que la vuelta sea completa y permita seguir escribiendo en el siglo XXI; ese movimiento, que deja entrar la violencia política del presente en la literatura, no podía no incluir a Walsh, aunque sea formando esa tríada que homologa matices y ocluye rasgos peculiares e irreductibles a “la turbulencia de esos años”.

Desde premisas parecidas, Piglia incluye de otro modo a Walsh en su tradición (y también a Saer): sus reflexiones sobre la literatura argentina del siglo XX parten de una tradición señalada con el nombre de Walsh, aunque pueda sinonimizarse con otros. Diversas zonas de *El último lector* están recorridas por esa presencia, que se explicita por fragmentos insertos en lecturas de otros -como al distinguir dos líneas del policial, la que representa Borges viendo la clave formal en el detective, y la que incluye a Walsh que remonta los orígenes del género a la Biblia y la tradición griega- y asoma por detrás de los “rastros de lectura” en el recorrido vital de Ernesto Guevara, cuyo modelo de último lector, a la manera de Walsh, opera una inversión sobre el “síntoma Dahlmann”: “ya no es la acción como

encuentro con el otro, el bárbaro, sino la acción como encuentro con el compañero, con la víctima social, con los desposeídos” (2005: 127). Y si “la prehistoria de ese pasaje, en el caso de Guevara, está en la experiencia del médico”, que articula la relación con lo social de modo explícito al pautar el viaje por Colombia en 1952 con la visita a los leprosarios, la inversión de Walsh tendrá como antecedente otro oficio que, en su modo de practicarlo, articula la relación con lo social: el periodismo de investigación, abierto a la excursión antropológica, también pautada por el viaje hacia los desposeídos (y, en 1967, por su propia visita al leproso en “La isla de los resucitados”, que tratamos en el próximo capítulo). En el mismo mapa personal de lectura se destaca la ausencia de Saer, salvo por implicancias veladas pero evidentes, suscitadas por la coincidencia entre modos contemporáneos de leer, como la presencia de Joyce en el capítulo final del libro de Piglia (y en *Trabajos*), o su “Epílogo” - fechado el 12 de enero de 2005, el mismo día en que Saer fecha el “Prólogo” de su último libro, también sobre lecturas personales- donde el autor-lector reafirma la “serie privada” que sigue el libro, en tanto “recorrido arbitrario por algunos modos de leer que están en mi recuerdo” (190). La presunta arbitrariedad implica una autonomía de lectura, sustentada en la intimidad de recuerdos y preferencias, que tanto Piglia como a sus modos Walsh y Saer han aprendido inicialmente de Borges.

Saer pasará del recuerdo a la voz de Piglia en una conferencia de 2009, en la cual redondea una intervención propia sobre el concepto y los usos de la *tradición del escritor argentino* igualada ahora al nombre de Saer, en un gesto condensador, y a la vez renovador, de lo que hemos visto como la confirmación consonante de lo póstumo en la recepción saeriana. De sus ensayos destaca no los de comienzos de la década de 2000 (donde Saer, como vimos, aborda directamente el tema de la tradición) sino su formulación crítica inicial de fines de los 60, allí donde el escritor afirmaba un lugar para sí en la red textual al discutir - sintetiza Piglia lo que era el meollo teórico de la recepción canónica- “con la tesis de T. W. Adorno sobre la industria cultural”. Por la negatividad estética de Adorno pasaría el desvío que Saer imprime al modo borgeano de leer la tradición, según el modo en que la lee Piglia; y en esa asignación de sentidos, antes que Saer, funciona centralmente Walsh, como se observa en los protocolos de lectura que Piglia confirma y difunde en la Biblioteca Nacional en 2009.

Allí, en la institución que archiva y conserva la librería argentina, Piglia distingue tradición y canon, éste asimilado a “letra muerta, textos obligatorios, lectura escolar”; noción mucho más productiva, la tradición se definiría por la localización: “La literatura está situada, y por lo tanto la tradición es una posición en el doble sentido del término: un lugar y una actitud” (2009: 29). Como en Saer, es el elemento propiamente local, materializado en cierto

uso del lenguaje, el que orienta el posicionamiento en la tradición, o la tradición como posición autoral. Contra la institucionalización del canon y el cierre a una serie de figuras aptas para los medios masivos, Piglia piensa la tradición como un cambio, y relee en la obra de Saer la construcción de linajes, ya no familiares/nacionales como había leído en Borges por los años de *Respiración artificial* (en “Ideología y ficción en Borges”) sino textuales, en tanto “modos de usar los textos para escribir y, a la vez, modos de escribir que cambian el uso de los textos” (29-30). Como Hernández en el siglo XIX -cuyo *Martín Fierro* “es visto como el punto de partida de la tradición, pero no porque luego se pueda repetir su modo de escribir sino porque es un libro que permite pensar toda la cultura”- cada escritor construye una tradición, es decir, establece un lugar relativo a otros modos de hacer literatura. Y si Borges establecía su lugar a partir de Sarmiento, Hernández o Ascasubi saltando por encima de Rojas y Lugones, salvando el género de las valoraciones localistas y esencialistas del nacionalismo, Piglia y Saer lo harán inevitablemente a partir de Borges (y de sus precursores), poniendo distancia con sus prescripciones para volver a pensar la tradición literaria a partir de los problemas culturales que Borges descuidó. Esa línea se enriquece si interponemos a Walsh, presupuesto en las reescrituras de la tradición borgeana, aunque en Saer con reticencia y en Piglia con insistencia.

Si Borges, dice Piglia en 2009, se oponía al nacionalismo y definía los modos legítimos de apropiación de la cultura extranjera, destacando “los derechos a usar la cultura extranjera en la cultura argentina (tradición que empieza en Sarmiento y termina en Borges)”, Saer “establece un nuevo escenario”, desde que advierte (en un ensayo polemista de 1969, “La literatura y los nuevos lenguajes”) que “al menos desde 1950, los *mass media* instalaron, en lugar de la escritura, el reino del estereotipo (...), de la tautología oficial, de la fraseología hueca que repite (...) las simplificaciones de los verdugos y de los mercaderes”. La consabida diatriba saeriana señala para Piglia (recuperando la línea ocluida por Borges, como impulsaron los contornistas a mediados de los 50) el desafío de “resistir la ofensiva cultural de los *mass media* (cuestión que ya se puede leer en Arlt)”. Leyendo a su contemporáneo canonizado, Piglia parece redondear la coherente y abarcativa incisión crítica con que, desde los años que Saer marca como inicio de la “ciénaga de violencia”, venía reformulando la historia (y la) crítica de la literatura argentina. Ese modo de leer no menos programático que fragmentario (hecho de *formas breves*) había comenzado más o menos una década antes de la reubicación de la dupla Arlt/Borges en *Respiración artificial* (1980): emblemáticamente, en el curso que Piglia imprime a la entrevista realizada a Walsh en 1970, donde focaliza en la

posibilidad de una literatura documental, y colabora en el programa (tenue, conversado) de novela futura de quien ha abandonado el oficio de escritor.

La entrevista de Piglia a Walsh -publicada por Siglo XXI en 1973 junto con “Un oscuro día de justicia”, tercer cuento de la serie de irlandeses, estableciendo editorial y textualmente un diálogo no solo entre autor y lector sino entre cuento y lectura (a su vez dialógica)- es famosa y suele proveer frases más o menos proverbiales que cristalizan a Walsh como intelectual comprometido, aunque el espesor del intercambio consonante abunda en matices, titubeos y tensiones, en torno a la posibilidad de continuar la serie en una novela. Piglia comienza preguntando por la época de escritura de “Un oscuro día de justicia”, y luego lo vincula con la “serie de los irlandeses” para inquirir sobre la idea que tiene Walsh al respecto. La respuesta va de lo estético a lo político como de una esfera pasada a otra presente y urgente, y gira en torno a una frase que más adelante expresa la dicotomía literaria entre “derecha e izquierda” y que podría también titular la entrevista (y sus papeles personales entre 1968 y 1976): “Hay un dilema”. Focaliza en la “realidad mixta” de ese “mundo de irlandeses” que “al mismo tiempo es en la Argentina”, entre la pretensión de una descendencia prestigiosa y la humilde realidad de los “chacareros de Suipacha”. Reconoce que “hay una evidente dicotomía” y destaca “cierta evolución en la serie” visible en la “nota política” que aparece en este tercer cuento (Walsh 1991: 8).

Sin quedarse en la evidencia de la alegoría política, y precisando cuestiones formales sobre lo que, desde la recepción inicial de *Un kilo de oro* a fines de 1967, constituía una demanda de novela que el campo cultural realizaba sobre Walsh (como veremos en el próximo capítulo), Piglia insiste con el eje formal de esa “evolución”, dado por la categoría de serie, y repregunta si la va a seguir y si la ve como una sola historia, dando pie a la breve expresión oral de la poética novelística que Walsh merodea entre afanes y dilemas, y que expresa en condicional: “asumiría la forma de esas novelas hechas de cuentos”. Cuando Piglia apunta a la conexión con “cierta tradición de la literatura en lengua inglesa”, con “cierto mundo del primer Joyce, un poco el tono de Faulkner” (sus propios precursores), Walsh titubea entre la exactitud y la posibilidad: “Exacto, puede ser”, y evade la filiación con Joyce (“ya ni me acuerdo”) para preferir una influencia formal menor, marginal a la tradición canónica que propuso Piglia: “si yo tuviera que buscar alguna influencia en la forma, es decir en el tipo de estilo que vos llamaste bíblico, es decir en el tipo de desarrollo de la frase, lo buscaría tal vez más en Duns[n]y, que temáticamente no tiene nada que ver” (13). El error tipográfico en la reimpresión de Siglo XXI citada es sintomático del estatuto marginal de la

referencia de Walsh (lord Dunsany, un dramaturgo y novelista irlandés contemporáneo de Joyce).⁴⁹

Desde su modo de leer compartiendo el campo tópico de Walsh, en la perspectiva de una política de la literatura que no escinda las esferas, la insistencia de Piglia en “esta especie de novela fragmentaria que vos proponés”, donde es el lector quien reconstruye la historia y la estructura narrativa, da pie a Walsh para marcar distancia con los modos de recibir la literatura de Borges (“nadie le pide una novela”) y expresar una idea que, aunque parte de premisas similares a las del Saer ensayista de esos años, acaba elaborando un concepto de ficción entrampado en lo dicotómico: “Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado período de desarrollo”. Si las premisas teóricas pueden resultar similares - porque abrevan en la crítica literaria marxista contemporánea y actualizan debates clásicos en torno al modernismo de entreguerras- los efectos de esa hipótesis política de los géneros literarios son opuestos a los que Saer convierte en motor de su renovación narrativa, ya que no promueven un concepto de ficción aprovechable sino que, dilemáticamente, ante el “esplendoroso final” del “arte de ficción”, radicalizan la búsqueda (iniciada en 1957, reformulada entre 1966 y 1977) de un “nuevo tipo de arte más documental” que le permita probarse a sí mismo que “la novela no es en el fondo una forma artística superior” (14-15). Por allí pasa para Walsh en 1970 la literatura futura: “gente más joven va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción” (16). El problema de Walsh en el 70 es cómo salir de la institución literaria para renovar la función crítica del escritor en una futura sociedad revolucionaria, y el dilema se expresa desde cierta angustia (de escritor, es decir de lector) por la posibilidad de perderse en el presente, cuando Piglia le pregunta por su ubicación en “la literatura que sale en este momento en la Argentina”: “Yo estoy muy atrasado porque debo confesar que leo muy poco; es decir leo bastante más política que literatura” (20). Ese enfático reparto de lectura (plagado de titubeos y matices, que en Saer y en Piglia se resuelven integrando la política en el lenguaje sin que la literatura pierda especificidad) sería la herramienta para resolver “el dilema”: “volver a convertir la novela en un vehículo subversivo, si es que alguna lo fue” (23).

⁴⁹ Claro que también esa elección del margen tiene a Borges como precursor: precisamente en “Kafka y sus precursores”, Dunsany comparte un párrafo con León Bloy como autores de dos cuentos reversibles que “se parecen a Kafka”, no pudiendo salir de una ciudad en Bloy, no pudiendo llegar en “Carcassonne” de Dunsany (Borges 2005: 133).

Los debates de la década del 30 entre Lukács/Brecht y Adorno/Benjamin, en torno a modernismo/realismo y vanguardia/industria cultural (Lunn 1986), sobre los que Saer parece tomar partido adorniano y ser seguido por la crítica (a veces sin interrogar matices), han resultado más directa y esquemáticamente conectables con Walsh. En el marco de una tesis de licenciatura, en la Universidad Nacional de La Pampa, sobre “el compromiso político y la literatura” entre 1960 y 1977, Nilda Redondo (2001) profundiza el análisis de esa serie donde destaca Walsh junto con Urondo, Conti y Gelman, inscriptos en “una de las corrientes de mayor productividad y creatividad dentro del pensamiento cultural revolucionario del siglo XX”, signada por la confrontación aguda “con las teorías dogmáticas del llamado *Realismo Socialista*”, la encarada por Brecht y Benjamin (18). La perspectiva bajtiniana del lenguaje como ideología, que ubica el compromiso en el propio acto de enunciación que involucra la palabra ajena (29), conforma el otro recurso teórico para interrogar la expresión ideológica en la literatura de un pensamiento político, en esa serie de escritores víctimas de la dictadura que, como vimos en la mención rápida de Saer, se sustenta menos en los problemas específicos de las obras que en el panteón de las muertes. Desde estos protocolos (a diferencia de los que veremos en seguida formulados por Piglia) los textos serían instrumentos ideológicos, y por ejemplo “Esa mujer”, a pesar de su señalado procedimiento dialógico, quedaría, en serie con “Imaginaria”, como introducción de “un análisis de clase en la razón de ser del militarismo” (265).

Por debajo de los debates sobre el compromiso político y el realismo literario que, actualizados hacia fines de los 60 con énfasis latinoamericanista, tienen su marca de origen en la Europa de entreguerras, la política de la literatura que en 2009 Piglia lee en Saer no se contradice con su revaluación de Walsh como escritor argentino actual en el cambio de milenio: a partir de la atención por separado a sus propuestas específicas, en ambos casos destaca la resistencia que los usos privados del lenguaje oponen a la ofensiva cultural mediática y las lenguas estereotipadas y tautológicas del Estado y del mercado. La renovación que Piglia lee en Walsh funciona en los mismos términos para releer a Saer cuatro años después de su muerte: focaliza en lo que éste llama “uso privado de la lengua”, que integra, en las marcas personales que el escritor imprime en la oralidad argentina (rioplatense, tensionada entre campo y ciudad), el goce de las formas populares y la violencia que viene del origen. Recortando su perspectiva difundida, como hemos señalado, en seminarios universitarios de los 90 y 2000 -la que reúne a Walsh, Saer y Puig como “las tres vanguardias” de la literatura argentina posterior a la vanguardia borgeana devenida canónica-, Piglia renueva los modos de ubicar a Saer y a Walsh en la tradición a partir de un eje crítico que privilegia esa privacidad

en el uso de la lengua, el estilo personal de escribir (y leer) en el interior de una literatura nacional. En Saer, el “modelo político del uso del lenguaje” es la poesía, que “resiste la uniformidad generalizada, los usos muertos del lenguaje”: “para Saer, la tradición es la tradición de la lírica”, que usa “como si fuera una lengua extranjera en el interior de la lengua oficial” (2009: 30-31).

En Walsh, para Piglia, el modelo político de uso del lenguaje abreviaría en esa forma mixta entre el cuento y la entrevista, condensada en “Esa mujer”, por la cual redefinía la tradición a partir de Walsh una década antes de la redefinición a partir de Saer (redefiniciones sostenidas en el uso del lenguaje que decide la intervención política, tesis central con que Piglia había leído el XIX argentino a partir del *Facundo* y *El matadero*). En “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, vincula el estado de la literatura argentina en el año 2000 con la elección, en la mencionada encuesta de 1999, de “Esa mujer” como el mejor relato de la historia de la literatura argentina, y con un consenso sobre los valores literarios de la obra de Walsh que era “imposible imaginar hace un tiempo”. Luego de destacar procedimientos narrativos agrupados por la sutileza (elipsis, alusión, condensación y sobreentendido), Piglia ubica “Esa mujer” como inversión de *El matadero* en cuanto a la tensión entre el mundo intelectual del letrado y el mundo popular del otro, condensado éste en la figura de Eva Perón, como secreto y enigma “pero también como un lugar de llegada”, “un universo de compañeros, de aliados”: “cruzar la frontera ya no es encontrar un mundo de terror” (como el de los matarifes donde se perdía el unitario, o el de las tolderías donde murió Cruz y padeció Fierro). El mérito de Echeverría es que “supo captar la voz del otro, el habla popular ligada a la amenaza y el peligro”, logrando un lenguaje muy vivo a partir del universo bajo que quería denunciar; la verdad estaría implícita en el uso y la representación del lenguaje, más allá (como en la política de la literatura de Rancière) de las decisiones políticas del escritor y los contenidos de la narración. Si para un escritor lo social está en el lenguaje, la tradición futura que arma Piglia en torno a Walsh permite la incorporación de Saer una década después: en ambos casos se trata de una respuesta vital que, a la lengua técnica y publicitaria, a la política estatal que despolitiza el lenguaje, contraponen el trabajo mínimo, microscópico de la literatura, ejemplificado en 2000 por el estilo ágil y mixto de Walsh y en 2009 por el estilo lírico de Saer.⁵⁰

⁵⁰ Además de Brecht y Calvino citados por Piglia desde el título, esta revaluación de Walsh como escritor, y sobre todo el énfasis en la sintaxis de la oralidad, recupera el precursor que Walsh recomendaba estudiar a Yates (también apropiado por la lectura de Borges), el que posiciona el proyecto más extremo de ficción autónoma en la tradición del escritor argentino: la novela múltiple e inacabada de Macedonio Fernández. El diccionario dedicado a esa novela, que Piglia edita en 2000 como producto del trabajo del grupo de investigación por él

Acaso Walsh sea un escritor del XX postulable como punto de partida de la tradición (como Hernández, leído en el siglo XX, lo es del XIX), si entendemos que su uso de la lengua, su modo personal, inimitable de leer y escribir, su afán de “dar testimonio en tiempos difíciles” (citando del acervo proverbial de la palabra walshiana), conforma un estilo que permite pensar toda la cultura, en debatida continuidad con la violencia del siglo XIX y con las transformaciones no menos violentas de la segunda mitad del XX. Ese estilo, que es la puesta en acto de la política en la lengua (y no mero transporte de ideología), encuentra la ocasión de un nuevo género en *Operación masacre*, orienta las voces yuxtapuestas en “Cartas”, “Fotos” o la serie de irlandeses, y organiza también las empresas periodísticas sustentadas en la escucha atenta de los otros. Los rasgos del estilo con el cual Walsh renueva la tradición en el cambio de milenio son los que el joven escritor, inserto en esa máquina de lectura paranoica que es el policial, bosquejaba hacia 1953, como veremos, leyendo a otros: seleccionar un léxico propio, pulir el ritmo minuciosamente (hasta donde lo permita la industria editorial o luego la militancia revolucionaria), elaborar con precisión los diálogos y el ambiente, construir las voces narrativas poniéndose en lugares distintos al propio. Ese cruce de frontera, según establece Piglia, emparenta a Walsh con Echeverría, al invertir su aprensión frente al mundo popular; pero sobre todo lanza la tradición hacia el futuro (y la obra de Piglia es prueba de ello), abriendo otras posibilidades para el escritor argentino a comienzos del siglo XXI.⁵¹

dirigido entre 1995 y 1997 (“Poéticas de la novela en América Latina. La tradición argentina”, radicado en el ILH, FFyL, UBA), refiere la inserción de Macedonio “en el debate tradicional de los novelistas sobre la tensión ilusión-realidad (y sus transformaciones: arte-vida, ficción-verdad) como clave de la forma novela” al convertir “esa temática en procedimiento de construcción”, algo que también recupera de modo explícito Saer (Piglia ed. 2000: 70; entrada escrita por Patricia Somoza). El modo personal de escribir que caracteriza un estilo “supone un oyente, un lector presente”, un “otro” cuya comprensión busca la forma del diálogo, que “supone el ideolecto”, explicado por Beatriz Guerra en el diccionario como “una escritura privada, similar a la del diario íntimo donde la lengua social, sustraída de la circulación, es transformada en objeto propio” (41).

⁵¹ Mejor que como *personaje* (según vimos en el capítulo 2, en el *thriller* histórico-imaginario de Drucaroff) para los escritores argentinos de comienzos del XXI Walsh puede funcionar como *escritor*, debido a ese estilo que permite pensar toda la cultura (aunque Saer lo reduzca a la zona masiva de la cultura que queda fuera del espacio literario). Las filiaciones que resultan productivas en la novela argentina contemporánea, también con la intervención principal de Piglia, recuperan a Walsh como escritor y dejan la categoría de personaje para aquellos creados en la ficción walshiana, revaluándola en sí misma. El comisario que deja de serlo y sigue resolviendo el caso desde un manicomio con la ayuda de Emilio Renzi (personaje emblemático del proyecto de Piglia, devenido protagonista más en la línea del Daniel Hernández de Walsh que del Tomatis de Saer) explicita en *Blanco nocturno* la filiación con Laurenzi y el declive que leemos en el próximo capítulo. Antes que citar a Walsh, Borges y Pérez Zelaschi, el narrador -como un lector que ha aceptado la suspensión de incredulidad- agranda el mundo ficcional leído en ellos, e incluye a Croce en la serie de colegas retirados como Leoni y Treviranus, iniciada con “Laurenzi, su viejo amigo, lo habían pasado a retiro y vivía en el sur” (2010: 95). Además de varios guiños a Walsh en el interior del mundo de personajes (y en la sintaxis oral del estilo), el contrapunto final entre el ex comisario Croce y Renzi, al poner en cuestión (conversada) el restablecimiento del orden esperado y la reconstrucción unívoca de una lógica del crimen, puede ser leído como (otro) homenaje literario a Walsh, cifrado y aludido en el espacio de la novela argentina del bicentenario. Como escenifica el juicio del final, detrás de trascendentales abstractos como justicia y verdad se juegan vidas de personas, el futuro de la zona y varias

Walsh y Saer diseñan sus lenguas privadas desde problemas públicos que, en la tradición transformada por y después de Borges, comparten ciertas premisas aunque las desarrollen de diferentes modos, no necesaria ni simplemente opuestos. Si Saer, en el cambio de milenio, dispone explícita y programáticamente la tradición común a partir de la propia poética, y ubica al genérico escritor argentino en el lugar cuya misma obra ha desplegado como fundación original en la literatura, la escritura de Walsh ofrece, desperdigados entre los inicios periodísticos y las recuperaciones póstumas, núcleos que, sin ser programáticos o siéndolo de distintos modos, con diversos fines que exceden la institución literaria sin dejar de incluirla, abren la posibilidad de interrogar su posible lugar en esa tradición conformada por contemporáneos como Saer y Piglia. La eficacia buscada mediante el trabajo detallado con el estilo, asumido en una tradición literaria nacional definida en relación con el reparto de géneros, voces y cuerpos entre oralidad/escritura, y sobre todo la invención de formas literarias resistentes a las cristalizaciones de la lengua social y el consenso cultural, conforman esos problemas comunes que rastreamos en la configuración de los autores como lectores de y en la tradición.

“cuestiones prácticas”: podría ser la moraleja evitada en la novela invisible de Laurenzi que leeremos en el próximo capítulo. La trama de las vidas narradas mediante voces yuxtapuestas, que recrean la oralidad en torno a crímenes privados del pasado reciente que involucran a la comunidad, y las tensiones entre verdad, ley y justicia exploradas en la reformulación local y actual de los restos de géneros como el policial, pueden leerse en *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro (donde acaso esta marca walshiana se diluye ante un montaje polifónico donde prevalece la marca estilística de Puig, tampoco ajena a Piglia), o de otros modos en *Glaxo* (2009) de Hernán Ronsino, con un preciso homenaje, no por político menos literario, a *Operación masacre* desde el epígrafe. Referencias que no apuntan a un panorama innecesario de “herederos”, son algunos hilos sueltos de la red intertextual donde escrituras recientes evidencian la lectura de Walsh en la invención de tradiciones literarias.

A. Walsh en la tradición del escritor argentino

Las autolecturas del clásico frente al problema del siglo

En 1957 Rodolfo Walsh inventó un libro previamente impensable, luego de percibir, junto a la ventana del interior donde jugaba ajedrez en junio de 1956, que el grito de un concripto agonizante no era “Viva la patria” sino, según su relato de 1969 en el prólogo de la tercera edición de *Operación masacre*, repetido en la cuarta y definitivo: “¡No me dejen solo, hijos de puta!”. Las tensiones que recorren la escritura de Walsh, expresadas de distintos modos según las instancias del proyecto, tienen que ver con el propósito de encararse con los conflictos políticos del siglo XX y las relaciones entre el poder soberano y lo que éste designa como su *otro*. Junto con la transformación paulatina del lugar elegido para asumir la primera persona, la investigación del fusilamiento estatal e ilegal de 1956 abre (parafraseando al narrador de “Un oscuro día de justicia”) una “llaga incurable” en el proyecto, no reducible a la categoría coyuntural de compromiso.

Ese libro, un clásico de la literatura y del pensamiento político argentino del siglo XX, canonizado desde el reparto institucional por modificar la dicotomía inestable formulada por Sarmiento en el clásico del XIX, es un pertinente producto del siglo, si éste se entiende como propone Alain Badiou a principios del XXI, cuando el consenso democrático mundial disimula “la barbarie (...) del capital-parlamentarismo que hoy nos determina” (2009b: 15). Más allá de matices coyunturales específicos de cada investigación, y de la política literaria frente a la distinción entre ficción y documental, la línea de denuncia que expande desde *Operación* hasta el final de su producción se realiza en la elaboración discursiva de densas zonas argentinas de lo que Badiou llama el verdadero problema del siglo: “el acoplamiento entre las ‘democracias’ y lo que éstas designan *a posteriori* como su Otro, la barbarie de la cual son inocentes” (17). Siglo del acto, de lo efectivo, el XX afirma que ha llegado la hora de las victorias y promueve una “subjetividad triunfante [que] sobrevive a todas las derrotas aparentes”. *Revolución* sería uno de los nombres de la victoria como “motivo trascendental que organiza el fracaso mismo” (83), algo que resuena en la construcción martirológica de Walsh, y *política* sería la categoría que permite transferir “a los imperativos del arte la tradicional violencia de los conflictos de poder” (189), lo que resuena en el pretendido abandono de la literatura que Walsh afirma con menos convicción que la asignada por esa construcción canonizante. Ante la demanda activa inserta en ambas palabras, incorporando en

el enunciado propio la palabra ajena, Walsh traza un inestable proyecto de autor durante un cuarto de siglo (1951-1977) en que la civilización y la barbarie argentinas se redefinieron en torno al peronismo y reactivaron el reparto dicotómico con nuevas formas de violencia.

Si, como vimos en el capítulo 1, la periodización política de la historia argentina consensuada a comienzos del siglo XXI divide la segunda mitad del XX en dos cuartos pautados por crisis violentas (1955-1976 y 1976-2001), la transición entre ambas etapas podría leerse en los nombres del fracaso que señala Badiou referidos al contexto local: *revolución*, como motivo trascendente que en 1976 revierte el triunfalismo en fracaso (cuando lo matan, Walsh está en plena crítica a la conducción montonera precisamente sobre este punto), y *política*, como lo otro que quiere hacerse lo mismo de su escritura y la marca con la violencia de los conflictos de poder. La muerte de Walsh en 1977, pero también sus papeles personales y escritos clandestinos que lo muestran escribiendo hasta el final, como los textos publicados durante las dos décadas previas, son lugares significativos donde leer la paradoja violenta del siglo XX, la subjetividad triunfante como trascendencia del fracaso, expuesta mejor, en su doblez crítico, por una subjetividad escrita en la tensión irresuelta entre política y literatura, entre el fracaso de la acción revolucionaria y la trascendencia del libro clásico. A la vez, la productividad abierta del proyecto, su inestabilidad genérica y las inscripciones de esa tensión irresuelta, junto con las precisas anticipaciones del futuro neoliberal en sus escritos finales, renuevan la obra y la figura de autor desde la intensa recepción durante la década del 90, promoviendo una inscripción no armónica en el campo literario y cultural argentino del último cuarto del siglo y hasta hoy. La producción de Walsh llega hasta el intenso verano del 77, pero su proyecto está plenamente abierto: las tensiones entre perplejidades personales y violencia pública, la escritura configurada en el cruce peligroso de un sujeto con la revolución y la política, configuran una intervención crítica que no deja de ser contemporánea en el fin de siglo.

La investigación que llevó a Walsh a prestar oído al desatino de que un fusilado viviera, y a creer su inverosímil historia, funda una acción de escritura donde la práctica de leer, escuchar, traducir y escribir organiza un proceso vital encarnado en el sujeto, que explora mecanismos apropiados para narrar las historias de los otros. Por allí pasa la coherencia que permite considerar sus escritos como fragmentos de un proyecto único, más allá de los desplazamientos en las afiliaciones políticas.⁵² Modos dialógicos de la pesquisa, entre el

⁵² Las enmiendas y los paratextos en las reediciones de *Operación masacre* exhiben esos desplazamientos, desde la oposición al primer peronismo hasta su integración crítica en las organizaciones revolucionarias. Amar

periodismo político y la novela policial, y búsqueda de eficacia en la denuncia de injusticias: ambos afanes, inseparables, atraviesan el proyecto literario de Walsh con la marca persistente pero no homogénea de *Operación*. Como vimos en el capítulo 2, hacia comienzos de los 70 esa marca es la que confiere identidad (antiborgeana) al proyecto y, aunque su fijación canónica en los 90 lo homogeneiza pautando estereotipos críticos como la *non fiction* o el abandono de la literatura, es la que Walsh actualiza para lograr que las historias de los otros tengan visibilidad y resonancia pública. Al final de una entrevista realizada en 1970 por una histórica revista universitaria cubana, *Alma Mater*, que impulsaba la renovación del periodismo y la literatura testimonial latinoamericana, interrogado por la “polémica literatura y periodismo” y “el testimonio como género literario”, Walsh repasa lo que considera su esquema mental burgués (señalado por los entrecomillados) y dice haber “sentido los tironeos de esas distintas actitudes”: “yo tuve la triple experiencia: hice periodismo, ‘ascendí’ a escritor y luego ‘descendí’ nuevamente -y voluntariamente- a periodista”. Recuerda que cuando salió *Operación* “la crítica literaria lo dejó pasar en silencio (...) y no obstante el libro se agotó”, debido a la recepción que en 1970 Walsh destaca en la afiliación como periodista a la militancia que entonces podría reunir política y revolución: “y no lo leyeron los literatos ni lo leyeron los escritores, lo leyó la gente del pueblo”.

Esa ampliación utópica del mundo de lectores acaso no haya sido tan popular como la plantea el autor en 1970, sino principalmente política, activada en torno al surgimiento de la resistencia peronista en paralelo a la primera difusión (1957) pero sobre todo reactivada en el campo revolucionario de comienzos de los 70, en cuyo contexto busca intervenir la edición de 1972, que en efecto logra amplia difusión entre la juventud peronista. La verificación sobre la recepción política de *Operación masacre* conecta además con la intensa recepción literaria que habían tenido, a mediados de los 60, *Los oficios terrestres* y las obras teatrales, que ubica al escritor, según su autopercepción en la misma entrevista, como “casi un estribillo de las gacetillas bibliográficas”, y lo lleva a tomar distancia del campo literario y de la ficción, por percibir que quitaban potencia ofensiva a su escritura: “y yo me puse a pensar, ¿qué cosa tan rara esta, pero quién me reclama esto a mí y por qué con lo otro se hizo tanto silencio?”. En el momento de eclosión de las propias contradicciones, en diálogo con el convulsionado campo cultural cubano del 70, Walsh sistematiza los modos en que ha sido leído, reevalúa la recepción popular de *Operación* (la que había buscado el año anterior con *Rosendo* y que buscará renovar con la reedición del clásico dos años después), acusa recibo del reclamo de

Sánchez (1986) ha destacado la “modernidad” de la propuesta de Walsh debida a la relectura marxista del peronismo que la crónica periodística introduciría en la literatura.

novela como prejuicio político de la recepción literaria, y deja pensar que la separación de la literatura con respecto al periodismo y la política es una construcción esquemática de la institución letrada. Contra los reclamos del consenso social y cultural, el escritor planea buscar eso que menciona apenas como “lo otro”, una literatura que no tiene favorables condiciones de escucha, por estar limitadas al campo político y popular, pero puede provocar el disenso necesario.

La línea crítica de difusión dominante no solo en el campo argentino se nutre de la autolectura del mismo Walsh en su etapa de militancia. En la entrevista de 1973 que cierra el libro de Campra mencionado en el capítulo 2, el autor acepta la premisa crítica con que se abre la charla (“Tu producción de cuentista parece haber quedado relegada a favor del periodismo”) aunque matiza con el condicional la parte que, antes que a la recepción, compete a las decisiones autorales: “Si se puede hablar de una elección definitiva (cosa que no sé)”. Otra vez, el reparto en torno a la autonomía traza el doble lugar, interno y externo, de la incertidumbre asumida subjetivamente. Habría “un eje externo” a las dos formas de expresión, “que es un eje político”, cuya irrupción explica para el autor “los cambios que se han operado en mí, en la medida en que son también cambios operados desde afuera” (Campra 1987: 200). El año anterior decía lo mismo en la escritura privada, destacando “el proceso que ha pasado por mí” y conectando los cambios propios con los ajenos y colectivos (ampliamos esta referencia más adelante). De esa instancia exterior al sujeto y a la institución literaria, Walsh elige la ardua fusión de lo personal con lo político, a la vez que revisa el modo en que está siendo leída su producción y deja afuera otro eje, el que incluía oficio literario, imagen de periodista y atención de la crítica especializada. La entrevista a Walsh cierra el libro de Campra con la reversión de lectura que el autor propone para su escritura:

me he tenido que hacer esa lectura al revés que hace todo el mundo aquí cuando lee los diarios, las revistas, o escucha televisión, en la medida en que he sido muy elogiado por la crítica por mi literatura, y en cambio mis libros de denuncia política han sido ignorados por esa misma crítica (204).

Desde allí y hacia el futuro, la crítica especializada -la que Rosa distingue como académica, no la periodística a la que se refería Walsh en 1973- enderezará ese revés invirtiendo los valores y, al confirmar la canonización mediante los “libros de denuncia política”, reforzará un riesgo anunciado desde aquellas preguntas dicotómicas de los 70: escindir el proyecto en categorías previas a una lectura que se propone abierta e infinita, construidas con posterioridad al avance laborioso de esa obra inacabada. En las intervenciones críticas de la década del 90, junto con la declaración necesaria de una mayor atención al

conjunto de la obra, vimos predominar clasificaciones que la escinden para destacar los libros de denuncia y la imagen de autor asociada a ella, construcción que limita la incidencia del proyecto a la década del 70 y aplanan un funcionamiento que, en la literatura argentina del fin de siglo, resulta más complejo y activo. Pasando por alto la demanda de la novela, que como veremos en el capítulo 4 se repetía en reseñas de *Un kilo de oro* en 1967, el escritor considera que los elogios de la crítica “por mi literatura” han ocluido la zona más revulsiva de la obra para 1973 (cuando la cuarta edición de *Operación* actualiza su performatividad en la coyuntura de la vuelta de Perón) y, a diferencia de la recepción posterior a la dictadura, cuando esos textos son recuperados sin riesgo como clásicos de la literatura testimonial, “mis libros de denuncia política han sido ignorados por esa misma crítica”, percepción que impulsa la reasignación autoral de sentidos contra ese consenso cultural que inoculaba la capacidad de ofensa contra el poder: “he creído percibir que donde debía machacar era realmente en lo que la crítica literaria ignoraba” (Campra 1987: 204).

Entre dos series de relatos policiales, *Variaciones en rojo* (1953) y los casos del comisario Laurenzi (1956-1964), Walsh produce el libro que, institucionalizado desde fines de los 80 por el sistema educativo y aprovechado por la industria cultural, parece fagocitar el proyecto y subsumirlo a su influencia, como si toda la obra fuera un componente derivado de la norma general dada por *Operación*.⁵³ Efecto riesgoso del libro clásico, como el *Facundo* para Sarmiento o el *Martín Fierro* para Hernández (que tampoco en sus orígenes fueron libros), *Operación masacre* amenaza con monopolizar la imagen de autor y ocluir otras zonas de producción, silenciando matices, desvíos de la propia norma, reescrituras, correcciones, incluso contradicciones. La presencia del autor en zonas textuales y paratextuales que imaginan cambiantes disposiciones de recepción según los momentos, y a partir de allí pautan la funcionalidad del libro, ofrece una vía de ingreso a su obra abierta como totalidad fragmentaria y coherente. Los paratextos de las tres reediciones en vida de Walsh (1964, 1968, 1972) funcionan como autolecturas parciales de la marca fundante de la figura autoral, escrita en la enunciación de propósitos de la primera edición. En esa serie paratextual puede observarse un quiebre, no tan paulatino y ciertamente pautado por la aceleración política de la segunda mitad de los 60, en la configuración autoral y los modos de imaginar la obra y considerar sus vinculaciones con la sociedad. Desde la segunda edición, pero más claramente en la tercera, como en la “Noticia preliminar” de *¿Quién mató a Rosendo?*, Walsh corrige sus

⁵³ Ese efecto ensombrece la recepción de *Caso Satanowsky*, como si no fuera más que un coletazo del protocolo investigativo de 1956, otra campaña similar desarrollada en 1957 que alcanzará el soporte libro en 1973, cuando *Operación* se edita por cuarta vez y se realiza su versión cinematográfica conectada a la epicidad de la resistencia peronista.

expectativas del prólogo de 1957. La puesta en duda abarca un modo de entender y practicar la escritura de amplia tradición en la literatura argentina desde Sarmiento: la capacidad performativa del discurso escrito para interpelar al poder. La cuarta edición, en tándem con la interpretación cinematográfica política de Jorge Cedrón (con participación de Walsh en el guión), enfatiza la denuncia y, desde la matriz revolucionaria de la izquierda peronista, insiste en la posibilidad de un uso partidario del texto en la compleja coyuntura de los primeros 70.

El libro viene acompañado exteriormente por la autolectura de Walsh desde su aparición en diciembre del 57, cuando el 30 de ese mismo mes agrega un “Obligado apéndice II” a la serie de notas en *Mayoría*, como si el formato libro ya no alcanzara para contener la investigación. Efecto inmediato de esa incontinencia de la búsqueda, aunque lejos aún de las decisiones ideológicas de una década después, el tono es de hartazgo indignado por la injusticia inherente al sistema social. Al intervenir en la campaña de prensa que se había desatado contra “las actividades terroristas” de Julio Troxler, uno de los fusilados sobrevivientes, Walsh toma distancia de la posición de juez (aunque afirma la desaprobación y condena del terrorismo), y sobre todo se diferencia de los “cagatintas” que criminalizaron a Troxler como “un personaje siniestro” (2009: 268). El trabajo periodístico se enmarca en la elección del lugar enunciativo de la víctima; el oficio se autoriza en una demanda ética que, como en esa novela hecha de cuentos que podría titularse *Los casos del comisario Laurenzi*, exige revisar la relación víctima-victimario y anticipa la idea de justicia social que más tarde lo acercará a las prácticas que aquí condena: “no tienen ningún derecho a hablar de figuras siniestras si antes no conocen EL MOTIVO que pudo llevar a un hombre como Troxler a la senda errada y estéril del terrorismo. ¿Hasta cuándo habrá que repetir que el terror de arriba engendra el terror de abajo?” (2009: 268).⁵⁴

⁵⁴ No es casual que sea Troxler el acusado en quien Walsh encuentra la ocasión de legitimar la propia voz. Las víctimas que entrevista en su primera investigación ponen al escritor en contacto con la resistencia peronista, historizada y actualizada épicamente en el film de Cedrón mediante la voz en off de Troxler. El acercamiento a esas voces proveerá, hacia fines de los 60, una aceleración en el pensamiento de quien se declaraba lento para el aprendizaje literario y político. Según la perspectiva populista de Jozami (2006: 231), que destaca la figura de Raimundo Villafior, referente del grupo de sobrevivientes del caso Rosendo, como influencia decisiva en la incorporación de Walsh a las FAP a fines de 1970, el trabajo en el periódico de la CGTA, y sobre todo la investigación del asesinato de Blajaquis, Zalazar y García, habrían llevado a Walsh al descubrimiento de un mundo diferente y a la fascinación por el tipo humano de quienes no son simplemente pobres ni se consideran víctimas sino que son activistas combativos, formados en el peronismo, dice Jozami, como una identidad que les parece natural. Lo que esta perspectiva ideológica y sentimental minimiza es la complejidad de la figura de escritor en cuanto a las decisiones y pulsiones de su escritura. Allí se relativiza ese descubrimiento de un mundo (o su reducción al de la militancia) y la supuesta fascinación ante lo diferente que sentiría el letrado desde su mirada externa; más que naturales, esas identidades podrían resultar para Walsh cultural y políticamente problemáticas, intrigantes incluso en sentido narrativo, ofreciendo el combustible necesario para su máquina ética y estética de escritura.

La violencia política salpica al sujeto que escribe y mancha su escritura, desde que la entrevista con el inverosímil fusilado que vive lo obliga a tomar posición para reconstruir la verdad de los hechos. El anhelo que Walsh anota en su diario en diciembre de 1962 cifra este proceso de construcción de una posición narrativa a la vez ética y estética, que más allá de *Operación* sigue activa, como veremos en este capítulo y el próximo: “Que alguien me desate la lengua. Que yo pueda hablar con la gente, entonces podré hablar de la gente. Que alguien me cauterice esta costra de incomunicación y estupidez” (2007: 64). En pleno “momento de silencio” (según el mismo Walsh en la muy citada “Nota autobiográfica” de 1965, y según la periodización consensuada por la crítica hacia los 90, que reduce la complejidad del proyecto por la circunstancia de que entre 1957 y 1965 no publica libros), el escritor anota en privado líneas futuras de escritura pública, a la vez que tantea la consolidación de ese lugar enunciativo y encara posibles caminos para abrirse paso en la literatura, entendida autoprovocativamente, en el cierre del retrato autoral, como “un avance laborioso a través de la propia estupidez” (2007: 15). A diferencia de los “cagatintas”, este nuevo sujeto de enunciación tiene el derecho de hablar de Troxler por haber antes hablado *con* Troxler, por escuchar y referir la palabra ajena insertándola en la escritura, por compartir el campo enunciativo con los “trabajadores de mi país” a quienes interpelará como lectores activos del semanario *CGT* a fines de los 60. La escritura y su circulación se legitiman en esa atención a los otros, los sujetos que las democracias de fin de siglo, en el deslinde de Badiou, capturan como barbarie de la que serían inocentes. Contra los prejuicios partidistas, el prólogo de la primera edición destaca un rasgo de acción que puede leerse como tono estable de Walsh, más allá de los géneros o campos de actividad en que la recepción compartimenta la obra: “en este momento no reconozco ni acepto jerarquía más alta que la del coraje civil”. Desde esta convicción sobre un libro escrito “para que actúe”, Walsh orienta su posición enunciativa hacia la resonancia difícil de la esfera pública, más específicamente, y sin anclajes partidarios, hacia “la conciencia civil” (2009: 225-226). La interlocución define la autoimaginación y expectativa sobre su libro mayor, y es lo que excede la institución literaria y periodística como espacio previo de legitimación autoral.

El trabajo periodístico según lo encara Walsh desde 1956 sin duda provoca en el escritor transformaciones a partir de una coherencia ética, que se radicalizan a principios de los 70 y que involucran su vida y su trabajo (leer y escribir), de modo más complejo y contradictorio que un acercamiento lineal a un “mundo diferente”. El gesto de ampliación de la capacidad de escucha y pluralización de la palabra propia, que viene orientando el proyecto

literario, daría coherencia a su adscripción al peronismo en 1972.⁵⁵ Mejor que pretender explicar la militancia de Walsh, que no es el problema de esta tesis, retenemos la subjetividad como lugar de toda proclama política, en el sentido en que Badiou (2009a) entiende la política como pensamiento en sí misma, como *metapolítica* antes que filosofía política, que permite abordar los parámetros ontológicos de procesos militantes, y comprender la decisión igualitaria como pronunciamiento en subjetividad más que en comunidad. La política del escritor (que no son sus intenciones) es irreducible a ideología, sentimiento o discursividad panfletaria; antes, sería expresión (como el autor, inexpressada) del doblez del pensamiento que es la lengua de la intimidad. Con lucidez para ver la oscuridad contemporánea, Walsh llega tarde a la política porque su mirada alcanza previamente *lo político* de la vida en comunidad que provoca el pronunciamiento subjetivo. En *la política* partidaria, su independencia intelectual (su autonomía) nunca logra sentirse cómoda ni siquiera para polemizar, como veremos en las argumentaciones dirigidas a la cúpula montonera con el objetivo, fracasado, de que revisara sus decisiones posteriores al golpe (que Jozami reconstruye como “Un diálogo de sordos”).

Ese *llegar tarde* introduce en la política la temporalidad de la literatura, la suspensión abierta en el pensamiento riguroso, asumido por el autor como lentitud de quien dedica lustros en pasar del nacionalismo a la izquierda o en aprender a sentir la respiración de un texto, como dice en la nota autobiográfica de 1965. Son las demoras necesarias de quien escribe y, al escribir (ver, oír, transcribir, editar, formalizar en texto), llega a la política. La relación diferida con las identidades políticas y distante del partidismo constituye un posicionamiento de escritor ante las demandas consideradas heterónomas que, antes que un abandono de la literatura, puede ser un modo de fundar la política en la subjetividad, la escritura y la vida, de acuerdo a Badiou. De modo similar definía Barthes su relación con el marxismo, cuando el periodismo cultural le reclamaba una identidad política (“¿Ha sido alguna vez marxista?”) en una entrevista fechada dos meses antes de que otra imposición de filiación, parecida en los términos, provocara el asesinato de Walsh. Desde *Le Nouvel Observateur* en enero del 77,

⁵⁵ Esa adscripción partidaria, sopesada por Walsh con vigilancia sobre la urgencia impuesta y nunca definida sin atenuantes y remisiones, es explicada por Jozami (2006: 254) a partir de la “identificación con los oprimidos” como marco de la independencia intelectual con respecto a la coyuntura, el partidismo y la ficción electoral. Aunque convenga evitar la vaguedad y homogeneidad de esa categoría de los “oprimidos” (que también ironiza el tono bíblico, con el que veremos jugar al escritor en la serie de irlandeses), no caben dudas sobre el previo pensamiento ético que, en una de sus aristas, condujo la coherencia de Walsh, bien entrado en su adultez, hacia la militancia, más de una década después de la experiencia transformadora de 1956-57. Para 1972, la multicausalidad abarcaba el paso por Cuba en 1959-60, la vanguardia estética al promediar los 60, las excursiones antropológicas de las series periodísticas, el proyecto periodístico-gremial con Raimundo Ongaro en 1968-69... e incluso causas improbables que se han forzado hasta una “herencia traumática de los inmigrantes” (Bertranou 2006).

Barthes se corre del presupuesto implícito en la pregunta y afirma su lentitud y subjetividad: “‘Ser marxista’: ¿qué quiere decir el verbo ‘ser’ en esta expresión? Lo dije una vez: ‘vine’ al marxismo bastante tarde y gracias a un amigo querido (...) llegué sin haber militado jamás y por una línea disidente”. Más adelante generaliza, y la máxima vale para Walsh: “En el nivel del sujeto, una política se funda existencialmente” (1985: 276-277). Aunque en la misma fecha Walsh no contara con el campo enunciativo y receptivo que diera lugar a su pensamiento, no parece impertinente acercar la respuesta de Barthes a este contexto argentino y a la línea disidente que Walsh sostuvo, visible en las tensiones de la política y la vida que atraviesan su escritura personal, ocluida por la canonización que arrasa con la compleja intimidad de la lengua de Walsh y le asigna una identidad (como si la pregunta a resolver fuera “¿Ha sido alguna vez montonero?”).

Los cambios paratextuales de *Operación* en la segunda mitad de los 60 (y las correcciones del texto, principalmente de corte y montaje, en función de actualizar la demanda contra el sistema jurídico-político) van dando forma a un balance negativo y adoptan el tono de la frustración por la caída de expectativas puestas en la acción de la escritura. En 1964, el autor suprime once capítulos con abultada prueba judicial, y agrega un “Epílogo” donde acomete con imparcial lucidez el balance de “lo que he conseguido con este libro, pero principalmente lo que no he conseguido”. En uno de los capítulos suprimidos, “La mentira como profesión”, fundamenta en tres motivos la opción de haberse quedado con muchas cosas por decir. Los dos primeros apuntan a las condiciones materiales y simbólicas del trabajo de escritor-periodista: “no quise abusar del espacio que me concedió *Mayoría*” y, anticipando la recepción de su imagen pública, “para que no se creyera que me causa algún placer denunciar la miseria moral que reina en algunos sectores del país”. El tercero tiene que ver con el quiebre subjetivo que provoca la falta de efecto jurídico-político de la investigación publicada hace ya siete años: “porque esperé que reaccionaran contra esa miseria quienes tienen el deber de hacerlo. Semejante esperanza, tanto tiempo mantenida, revela que soy uno de los hombres más ingenuos que pisan este suelo” (2009: 253-254). La indignación autocrítica anticipa el peso que ganará lo político en el futuro literario y vital de Walsh, habiendo quedado en el pasado, ya claramente hacia 1964-65, el interés narrativo y profesional por el “caso policial”. En este sentido, *¿Quién mató a Rosendo?* será una posibilidad de empezar de nuevo en 1968-69, no solo a pesar sino *a partir* de las consolidaciones logradas y los renovados titubeos.

El epílogo que agrega en 1964 clarifica el desengaño, no como escritor sino en su rol periodístico-performativo, comprobando que los logros se refieren al propio sujeto y a sus

proyecciones futuras, y los fracasos, a los vicios de la política y el sistema jurídico. Destaca haber llegado al “esclarecimiento de unos hechos que inicialmente se presentaban confusos, perturbadores, hasta inverosímiles”, y aquí ingresa la demanda de renovación de los patrones genéricos, la exploración de modos de narrar una verdad que no repara en el verosímil. Para ello, haberse sobrepuesto al miedo y conseguido que también las víctimas se sobrepusieran implica otro triunfo, “aunque ellos tenían una experiencia del miedo que yo nunca podré igualar”, y aquí aparece el límite orientador del lugar enunciativo: la experiencia ajena que modifica la propia, la escenificación discursiva de los otros por delante del yo, como comenzará a practicar por esos años en las notas antropológicas. Pero más allá de los réditos que la astucia de Walsh sabe apreciar, el fracaso se afirma cortante: “En lo demás, perdí”. El Estado no ha reconocido su crimen, no se ha compensado a los familiares de las víctimas, Aramburu ascendió al comisario responsable del fusilamiento y a su vez fue ascendido por Frondizi, que “tuvo en sus manos un ejemplar dedicado de este libro”. La autolectura comprueba el ocultamiento político del crimen estatal, la ineficacia del sistema jurídico y la sordera con que el poder desatiende el aporte de un civil que investiga, escribe y donde puede publicar; sobre todo comprueba el fracaso de ese aporte. Esa frustración al menos doble, sobre la política del presente y sobre la potencia ofensiva de los libros, abrirá una indagación más amplia sobre la justicia en las sociedades humanas, que los textos que leeremos en el próximo capítulo sostienen abierta y sin solución, inemplazable en agrupaciones políticas orientadas, al contrario, por definiciones prefijadas de la política, la revolución y el ser humano.

A ocho años del acontecimiento investigado, *Operación masacre* es otra cosa, distinta de los efectos buscados en su origen, y deberá cumplir de otro modo la indicación performativa autoral. A medida que el libro se vuelve canónico y se dilata su conexión con la coyuntura, la demanda de acción comienza a exigir otro estatuto para el texto, y también para los textos que se proyecten en adelante (aunque, precisamente por esa demanda, cueste escribirlos). Walsh deberá reformular sus armas, revisar su posición enunciativa dejando incluso que penetren en el discurso contradicciones tajantes, tan en bruto como en Sarmiento un siglo atrás.⁵⁶ En 1964, señalado en la nota autobiográfica del 65 como momento de opción por el oficio de escritor, Walsh sin embargo ya formula su renuncia, como si elección y abandono fueran inseparables en cuanto a ese oficio, en un movimiento paradójico que

⁵⁶ Los sucesivos prólogos, supresiones y reposiciones de autor en las ediciones del *Facundo* son, como en Walsh, adaptaciones a la coyuntura política en función de actualizar la capacidad preformativa, política y cultural de los textos. Si acaso en Sarmiento la autolectura y reedición se hace en función de la propia inserción del autor en la política nacional, expandiendo estrategias de *publicidad de sí* (que de otro modo practicaría Mansilla), los paratextos de *Operación masacre* funcionan sobre la inserción del *libro* en la coyuntura política, y desde allí desocultan cambios en la subjetividad autoral en tanto lugar desde donde se piensa la política.

configura un modo de hacerse nuevas preguntas y recomenzar el proyecto apuntando mejor. Ante la autointerrogación sobre el valor de la tarea de escritura suscitada por la frustración performativa, con la duda sobre si la sociedad “necesita enterarse de cosas como éstas”, se mantiene en la incertidumbre y a la vez define sus ilusiones perdidas, lo que, lejos de obturar el proyecto, le imprimirá ritmos diferentes y nuevas búsquedas: “Aún no tengo una respuesta. Se comprenderá, de todas maneras, que haya perdido algunas ilusiones, la ilusión en la justicia, en la reparación, en la democracia, en todas esas palabras, y finalmente en lo que una vez fue mi oficio, y ya no lo es” (2009: 313-314).

Sin embargo, cabe matizar esta pérdida de esperanza (cuyo tono acentuado en la queja es parte de la estrategia narrativa), y su vinculación con las intensidades de la práctica literaria, con la referencia a la edición del 64 en la carta que Walsh escribe a Donald Yates en mayo de ese año (amén del hecho de que habrá otras dos reediciones autorales de *Operación*). Acaso la interlocución de una mirada exterior propicia el entusiasmo no menos que la breve coyuntura democrática previa al golpe de 1966. Entre las noticias sobre una actividad literaria que parece fervorosa y productiva, la mención del libro del 57 que ya es otro incluye en ese optimismo oscilante sus efectos sobre la esfera política, jurídica y cultural:

Acaba de aparecer una segunda edición de *Operación masacre*, con nueva evidencia. Simultáneamente, entró en la Cámara de Diputados un proyecto de ley que dispone una indemnización a los familiares de las víctimas de aquel episodio, usando mi libro como argumento. De manera que mi pequeño caso Dreyfus parece a punto de cerrarse, después de siete años, y ahora hay una posibilidad de que se filme una película con mi libro (2013: 500-501).

En 1969, al regreso de Cuba y con el proyecto en marcha del semanario *CGT*, Walsh enfatiza la conclusión negativa de su experiencia como periodista-denunciante. En la “Noticia preliminar” de *¿Quién mató a Rosendo?*, advierte sobre los culpables señalados: “Mi intención no era llevarlos ante una justicia en la que no creo”, sino darles la oportunidad del descargo en el “periódico de los trabajadores”; tampoco “quise molestarte” en presentar al juez la prueba material, “no era mi función” (1984: 10-11). El autor se ha corrido de la esfera jurídica y declara no compartir la creencia en la instancia estatal; el libro es ahora el espacio discursivo donde radicalizar la denuncia ante una recepción ampliada, y el intento de subsumir lo individual en lo colectivo toma distancia de las creencias que sostienen un poder político y económico que no representa los intereses públicos, precisando a la vez los rasgos materiales de ese colectivo que vendría a legitimar una representación. En el epílogo de la tercera edición, con un arma de ataque predilecta, la anáfora (cuya variación verbal actualiza la demanda insatisfecha, en un uso político del estilo borgeano), insiste en que “era inútil en

1957 pedir justicia” para las víctimas de José León Suárez, “como resultó inútil” en 1958 pedir castigo a los culpables probados del asesinato de Satanowsky, “como es inútil” en 1968 pedir castigo a “los asesinos de Blajaquis y Zalazar” (y no de Rosendo: la omisión marca con rigor el lugar de las víctimas como oprimidos). La conclusión sobre el efecto de los tres libros es tajante: “Dentro del sistema, no hay justicia” (2009: 315). Para seguir siendo coherente, Walsh deberá salirse del sistema, es decir, de la institucionalidad (jurídica, política, literaria); en la fuga no hallará mejores condiciones de justicia.

La escritura de Walsh, y no solo sus textos catalogados como testimoniales o políticos, habilita una reflexión teórica sobre la justicia donde resuena la deconstrucción que, a principios de los 90 y en el contexto de revisión de conceptos como *ley*, *violencia* y *justicia* en la academia norteamericana, Derrida (1992: 5-20) propone retomando ideas de Benjamin sobre la fundación mística de la autoridad. En el momento que instituye la ley ya estaría implícita la violencia performativa e interpretativa que no se define por lo justo o injusto. No hay ley que no implique en sí misma, a priori, la posibilidad de ser aplicada por la fuerza, el problema sería cómo distinguir esa *fuerza de ley* de la violencia que se considera injusta. Como enseñan con impudicia los padres irlandeses a cargo de los oficios divinos en la casi novela de Walsh que leemos en el capítulo 4, la justicia mística es una repetición de lo mismo en la que se legisla en nombre de lo universal, y lo singular tiende a ser aniquilado. Los curas que poseen la verdad de la interpretación tanto de la Biblia como de Darwin se ubican como representantes de la justicia divina entre los terrestres alumnos del colegio, disimulando que (al decir de Derrida) la justicia divina debería suponer el comienzo de otro orden y la inclusión de la diferencia. La deconstrucción correspondería no a una abdicación ante la cuestión ético-político-jurídica de la justicia y el reparto de lo justo e injusto, sino a las dimensiones del sentido de una *responsabilidad* incalculable ante la memoria, y por lo tanto ante el concepto mismo de responsabilidad que regula la justicia y la justeza de nuestras decisiones teóricas, prácticas y ético-políticas. Ampliando el marco conceptual para leer a Walsh más allá del compromiso y la militancia, esta idea de responsabilidad resulta pertinente por su conexión con una red de conceptos que atraviesan, como veremos, las novelas *Laurenzi* e *Irlandeses*: propiedad, voluntad, decisión, libertad, autoconciencia, sujeto, sí mismo, comunidad. En las ficciones de Walsh, la justicia es menos una denuncia (aunque acepta esa línea de lectura, activa en los protocolos autorales) que un espacio de conflictos de vecindad, un lugar exterior al derecho y al cálculo de la restitución, donde irrumpe la economía de la venganza o el castigo como lo que desestabiliza la decisión humana sobre lo justo e injusto, según la extensión de la deconstrucción derrideana en *Espectros de Marx*: el

lugar para la justicia se abre en esa disyunción y en la infinita disimetría de la relación con el otro (2002: 42).

La intensa recepción de *Operación masacre* a principios de los 70 (siete ediciones entre 1972 y 1974), acelerada por la actualización del libro entre la juventud peronista, se eclipsa por diez años de censura, hasta que Ediciones de la Flor lo reedita en 1984, cuando las condiciones del campo cultural habilitan su reaparición con la fuerza paradójica del clásico prohibido y recuperado. Dos textos de la década del 70, que son intensas lecturas políticas del presente, se pliegan en la recepción a *Operación masacre*, y abonan una continuidad entre 1957 y 1977 que a menudo, como vimos, ocluye transformaciones decisivas del proyecto y del sujeto. La *Carta a la Junta* fechada el 24 de marzo de 1977 acopla su fama a la de *Operación*, editándose en tándem desde 1984, propiciando la confusión de unir el final con el recomienzo y homogeneizar las variantes del proyecto. Más significativo resulta el agregado del autor en 1972: “Aramburu y el juicio histórico” quedará como el capítulo final del libro, aunque su motivación diste 15 años de la primera edición.

La adenda del “montonero” capítulo 37 (según calificaciones ideológicas que repercuten en el libro y la obra entera) anticipa la continuidad económica y cultural de la dictadura en las dos décadas siguientes, al remarcar la relevancia de una violencia distinta de la represión antiperonista, “menos espectacular y más perniciosa”, instalada con Aramburu y “los Alsogaray, los Krieger”, cuya política económica “a disposición de la banca internacional” provoca en el presente “una clase obrera sumergida” y su correlato necesario y deseado: “una rebeldía que estalla por todas partes” (2009: 138-139). Es el tono que las perspectivas reductoras de la obra de Walsh convierten en marca autoral apta para celebraciones nostálgicas, cuando se trata de una tonalidad propia de la discursividad revolucionaria de la época: sintagmas como “clase obrera sumergida”, “minoría usurpadora” o “epopeya popular” no dicen la singularidad ética y estética de Walsh. La *Carta a la Junta*, con el apoyo en datos estadísticos seleccionados y formulados con precisión en las dos secciones finales (5 y 6), afina la crítica de la política económica del gobierno dictatorial, que no solo explica sus crímenes sino el rasgo que marca la continuidad con el consenso democrático de los 80 y 90: “una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada”. Involucrada su propia vida en lo que en los 80 será “el horror” (categoría ausente de la *Carta* aunque no falten datos precisos sobre el accionar represivo, fruto del periodismo clandestino que Walsh, acompañado por un pequeño grupo de periodistas afiliados a Montoneros, venía desarrollando desde el año anterior al golpe), el

escritor da espacio a su acidez grotesca (énfasis subjetivo como bajo continuo que acompaña el despliegue objetivo de cifras y datos) y concluye que “no hay congelación ni desocupación en el reino de la tortura y de la muerte, único campo de la actividad argentina donde el producto crece y donde la cotización por guerrillero abatido sube más rápido que el dólar” (2001: 184). Con una potencia de escritura más sensible en la ironía subjetiva que en la denuncia ideológica, Walsh ve en los 70 lo que será un signo de finales del XX: la nueva violencia es económica, y puede ser democrática. Esa intervención también pasó a formar parte del libro que excede el que Walsh publicó en 1957 y reeditó tres veces en los quince años siguientes, un libro abierto a las lecturas de cada presente, clásico no por haber adquirido un sentido acabado sino, al contrario, por contener diversos libros futuros.

El pacto de lectura iniciado en 1956, más allá de variaciones coyunturales, exige al lector asumir el recorrido del saber que la investigación despliega, y que no deja de permanecer inacabado, diferido como la justicia e insuficiente como la razón: dilaciones productivas que exceden el monumento y también el documento, y que en el próximo capítulo exploraremos en *Laurenzi*, *Irlandeses* y la novela geológica futura. La pertinencia de leer *Operación* como originaria campaña periodística y, en las reediciones en vida, como sucesivas actualizaciones de un proyecto autoral en marcha, permite devolver al clásico su valor irreductible a la coyuntura y a la denuncia, y observar su funcionalidad en la construcción de un estilo y una imagen de escritor más acá de lo canónico y de las taxonomías a menudo tajantes que ha tendido a establecer la crítica. Como señala Ferro en su edición de 2009, la transformación que atraviesa Walsh durante la campaña de 1956-57 irá tomando el diseño de un proyecto (aunque no sin rasgos visibles desde principios de los 50, que leeremos a continuación), cuya pauta constructiva central sería el afán de “hacer público el acontecimiento borrado”, desplazar la información “desde la intimidad intersubjetiva hacia la dimensión colectiva y social” (165-166). La recepción canónica descuida los demasiados libros que son *Operación masacre* y el trabajo con el lenguaje implicado en esa construcción; la instancia textual donde publicitar los crímenes de la violencia estatal consiste en una exploración crítica de las voces ocluidas por esa violencia, y su redimensionamiento colectivo mediante la escritura genera resonancias que exceden la denuncia. Menos como documento histórico aliviado de demanda crítica que conjunto infinito de problemas literarios, culturales y políticos, *Operación masacre* es actual por su potente modo de narrar las violencias del siglo, por inventar una textualidad pública que integra las voces de los otros, los desplazados no solo por las dictaduras sino también por las democracias triunfantes en las últimas décadas del XX.

El primer posborgeano

Vimos la insistencia desde la crítica inicial en ubicar *Operación masacre* como emblema del desvío de la filiación borgeana, por transformar las pautas del género policial al conectarlo con un caso político y un soporte textual periodístico, y que esa transformación marca la perspectiva de lectura consensuada en intervenciones disímiles durante los 90, como las de Amar Sánchez y Ferro. Habiendo interrogado los efectos de *Operación* sobre el proyecto y sus posibilidades de vigencia después del siglo XX, ampliamos la pregunta por las relaciones de Walsh con la tradición argentina a otras zonas de su escritura, ocluidas bajo la recepción aglutinante en torno al libro clásico.

Si a fines de 1956 la violencia política, probada en la cara de Livraga, va a transformar la vida de Walsh y desviar la profesionalización que venía consumando en Hachette, abriendo un camino individual distanciado de toda influencia, ese mismo año muestra quizás la mayor cercanía de Walsh con la institución literaria oficial, en la *Antología del cuento extraño* que selecciona y traduce, y que le merecerá reseñas elogiosas como la de Alicia Jurado en *Sur* (cf. Ferro 2010: 46), acorde con la selección de escritores argentinos: además de Borges y Lugones en el primer tomo, los tres restantes incluyen a Adolfo Bioy Casares, José Bianco y Silvina Ocampo, en ese orden, entre la fuerte presencia de autores españoles y latinoamericanos. En la ecuanimidad de la noticia biográfica sobre Borges que precede “El milagro secreto”, Walsh se separa de las lecturas políticas que entonces proponían contornistas como David Viñas y Adolfo Prieto, y toma distancia de la “corriente cada vez más amplia de comentarios, elogios y censuras” que moviliza quien es ya “el autor argentino más apreciado” en el extranjero. En un par de oraciones precisas, elude los dos prejuicios que seguirán limitando los abordajes críticos sobre Borges durante el siglo XX: su erudición mundana (“el saber de Borges” que, dos décadas después, Saer vinculará con el proyecto cultural de la dictadura) y la expectativa sobre la interpretación de lo argentino (demanda que Borges no desatendía y que seguirá tratando hasta sus últimos años, con menos argumentación de ideas que repetición de tópicos). Dice el antologista del cuento extraño al presentar a Borges en 1956:

Se le ha acusado de practicar un juego erudito e intrascendente, olvidando que sus temas son los que atañen en forma permanente al destino humano: el tiempo y la eternidad, Dios, los misterios de la identidad personal, la creación literaria. También se le adjudica la obligación de interpretar el “espíritu nacional” y se le reprocha que no lo haga (1976, tomo I: 109).

A diferencia de Saer, quien durante todo su proyecto explicitará una discusión menos estética que ideológica con Borges (así pautada en el reparto saeriano), a mediados de los 50 Walsh aprecia el valor literario que hace de su obra “una literatura aparte”, a la vez que su distancia evidente una década después no deja de relativizar el factor político. La entonación borgeana seguirá resonando en el manejo de la elipsis, la anáfora y la adjetivación walshiana, entre otras marcas de estilo como su recurrencia al oxímoron y la hipálage, tanto en los cuentos como en la prosa periodística, algunas de cuyas formulaciones veremos en el próximo capítulo. Cuando la distancia no pueda ser mayor, desde el debate latinoamericanista sobre la “radicalización política de los escritores”, en el contexto de una charla sobre la literatura argentina del XX organizada en La Habana por Casa de las Américas en 1969 (donde participan Walsh, Francisco Urondo y Juan Carlos Portantiero, moderada por Mario Benedetti), la crítica a Borges focalizará en lo que Urondo define como “involución” paulatina en sus posiciones políticas, a lo que Walsh aporta la acusación de oficialismo en términos literarios, representado por *La Nación*, “el diario de la oligarquía terrateniente” (en Baschetti 1994: 33, 37, 38). Estas pueden considerarse críticas previsibles y moderadas, sobre todo si se conecta con el humor corrosivo que, desde esos mismos años y hasta sus ensayos de fines de los 90, publicados sin reparos en *La Nación* y otros medios hegemónicos, el Borges anciano y consagrado motiva en Saer.

En Walsh, la figura de Borges no parece provocar la variedad de opiniones airadas que, como veremos, disemina Saer en ensayos y entrevistas, aunque en su diario (en marzo de 1972) anota, entre “las cosas que odio”, “la senilidad de Borges”, en una parrafada donde propone la importancia del “proceso que ha pasado por mí” ante la imaginación de su propia muerte, y se autoasigna la tarea de estudiar esos cambios del país porque “si no es sobre eso no vale la pena escribir sobre nada” (2007: 226-227). La impugnación por anacrónico asumirá un tono contundente, más cercano al de Saer, en la entrevista de Campra y Tarquini en 1973, donde, a diferencia de Viñas en el mismo soporte, relativiza la determinación ideológica: la “posición de olvido” más que de rechazo que percibe entonces con respecto a Borges “no obedece solamente a motivos políticos, sino que obedece a motivos literarios. Aburre Borges. A mí me cansa”. A diferencia de Saer que en general no lo considera necesario, Walsh sigue reconociendo que ningún escritor posterior a 1950 ha escapado al influjo borgeano, aunque, como Saer y otros, no se priva de señalar que ha perdido potencia: la “misma muletilla” que repite “desde hace 30 años”, enuncia Walsh con la misma calificación que Saer aunque sin su virulencia, “en este momento es realmente un poco vieja” (Campra 1987: 202). Jozami (2006: 136-137, 140-141) considera esta impugnación más profunda que el “cuestionamiento un

tanto simplista basado en la falta de marco histórico”, expresado bajo el patrón del realismo y la reivindicación del contexto real, y la entiende en el contexto de un cambio de época, como “drástica visión del agotamiento definitivo de una cultura”.

Escritores críticos con proyectos diversos (Saer, Piglia, Gusmán, Fogwill, Aira, Chejfec, Pauls, etc.) coinciden en definir la propia ubicación en el campo literario a partir de la muerte de Borges (su muerte física en 1986, pero en especial la muerte literaria que esos escritores lectores ubican más o menos a fines de los 50, por los años del parricidio de *Contorno*), y practican relaciones diversas de filiación, marcando resonancias y disonancias con esa figura recientemente canonizada. En esa constelación de solistas, que en las series tramadas por la crítica pueden formar distintos coros, a veces con provechosas disonancias, dialogan escrituras y lecturas personales que resultan finalmente irreductibles a un coro. Al promediar los 50, cuando Borges pasa a configurar menos una transgresión vanguardista que la sanción valorativa de un juez conservador, Walsh funciona como su primer lector que, no sin marcar lo anacrónico de una propuesta cuya novedad va quedando en el pasado, reconoce el valor estilístico de su prosa y lo aprovecha en la construcción de un proyecto que anticipa recorridos posibles en el fin de siglo. Entre la variedad de escritores que se inician bajo la sombra de Borges, Walsh agrega el plus de un estilo demasiado parecido al del precursor, por lo que sus desvíos resultan sutiles y significativos en el rearmado posborgeano de la tradición, y no meramente por la diferencia ideológica.

Al abordar la figura de “Walsh, escritor”, Gamerro (2006: 50-54) propone el problema del parecido con Borges y despeja el equívoco de “situar a Walsh en esa línea populista o social de la literatura argentina: Eduardo Gutiérrez, ‘los de Boedo’, Arlt”. La estética de Walsh (que, como Piglia, Gamerro ejemplifica con “esas obras maestras de la condensación, la elipsis y el sobreentendido que son sus cuentos ‘Fotos’ o ‘Cartas’”) exige un lector culto y entrenado, y para Gamerro, que estrecha la mirada sobre cierto momento del proyecto, esa oposición con una estética popular “atormentaba” a Walsh en términos que hacían equivalente la novela con “el proyecto burgués”, según “repetía el dogma de su época”. La contradicción se complejiza desde que el gran precursor -en los términos de Bloom aprovechados por Gamerro- que acosa a Walsh no es Arlt sino “la sombra terrible de Borges” (frase adjudicada a Tomás Eloy Martínez). Dado que “su fuerte era el cuento corto, su unidad estilística la frase breve (...), sus lenguas y literaturas de referencia la inglesa y norteamericana” y frecuentaba recursos como “la condensación y el símbolo”, Walsh habría estado atrapado ante “la pregunta primera” que debieron responder los escritores de su generación: cómo escribir después de Borges. La proyectada novela es cruzada con el peronismo en la provocación de

Gamerro: si ambos escribían “cuentos que superaban e incluían al género novela”, acosado por el gran precursor Walsh no se habría dado ese permiso que veía claramente en el otro (“a Borges, por ejemplo, nadie le pide una novela”, dice en la entrevista de Piglia en 1970), y por eso persiguió, en sus últimos meses, lo que Gamerro exagera como “el Santo Grial de la literatura argentina: la novela peronista de Borges”. Traspasando al oficio literario la carga de militante heroico, Walsh habría acometido la abrumadora tarea de “cerrar la línea de fractura que atraviesa la literatura argentina, reescribir las novelas de Arlt en el estilo de Borges”.

En los papeles personales, además de la opción por “un Arlt y no un Cortázar” valorizando en el primero la fuerza, la capacidad dramática y “su decisión de enfrentar a los personajes”, se lee la autopregunta “¿Me gustaría escribir como Arlt?” y una respuesta que ubica al escritor ante el problema Borges: “no me gustaría escribir una sola de sus frases”, porque “ese odio rabioso” (que Saer en el prólogo de su primer libro, como veremos, rescata como “prepotencia de trabajo”) en los 70 exige “formas (...) mucho más cautelosas, inexpugnables, cerradas, que las de Arlt”, las formas que Piglia (2001) destacaría en el estilo de Walsh como tradición para el nuevo milenio. En la órbita de las “tres vanguardias” de Piglia, Gamerro en el ensayo citado marca la diferencia de Walsh con Puig, que “se inclinó hacia las formas de arte de masas que Borges despreciaba”, y con Saer, que “se inclinó a la lengua y la cultura francesas y hacia una literatura de la percepción minuciosa (...) opuesta a la ‘escritura de la memoria’ que Borges practicaba”. Acaso motivada por su “Borges francófono”, la supuesta inclinación francófila de Saer puede matizarse, en tanto cierta tradición inglesa y norteamericana es tan cercana a su proyecto como el *nouveau roman*, y su lengua literaria y vital sostuvo una vigilancia intensa contra los galicismos y buscó una sonoridad privativa en el habla rioplatense.

Lo que convierte a Walsh en escritor, para el presente de comienzos del XXI, sería la salida de la trampa borgeana, que propicia un modo personal de leer, menor y desviado, que imprime a la tradición del escritor argentino la potencia que podía restarle la canonización de Borges. Amén de la pertinencia de matizar el adjetivo sentimental vagamente referido a géneros e identidades, que Gamerro aplica a la novela de Walsh, y de la necesidad de examinar el peronismo, de acuerdo a la perspectiva de su propia escritura, menos como una definición que como un problema (de conciencia subjetiva antes que de identidad partidaria), podemos aprovechar en nuestra indagación esa ubicación de Walsh entre Arlt y Borges (que expande otras de Piglia, y en la que veremos intervenir a Saer). En el capítulo 4 analizamos partes de la novela no escrita de Walsh pero leída por críticos que revisan la doxa señalada por Pesce en 1987, aunque sin limitarnos a verificar líneas de fractura en un panorama de

dicotomías fechadas en la década del 50. El proyecto de Walsh brinda formulaciones precisas de una acción lectora sobre Borges, que vale ahora interrogar en sus pasados presentes.

A comienzos de la década del 50, el joven y ya experimentado empleado de la editorial Hachette comienza a escribir, y lo hace leyendo a otros. Aprendiz en apariencia obediente, arranca su producción como editor antes que autor, con la práctica de una lectura selectiva, utilitaria, enmarcada en las necesidades y saberes del oficio editorial, en un proceso autoconsciente de aprendizaje del que comenzará a desprenderse tras publicar su primer libro en 1953. Ese desprendimiento implicará una toma de distancia crítica en la atención que el joven dedicaba al maestro (Borges), aspecto privilegiado en los primeros estudios sobre su obra, apoyados en la categoría de géneros populares y en el carácter periodístico masivo del soporte de difusión, proclives a subestimar el valor del primer libro (*Variaciones en rojo*) bajo la proyección del segundo (*Operación masacre*). Vimos en el capítulo anterior que los inicios de Walsh en la industria editorial de los años del primer peronismo, y las filiaciones de estilo con Borges, son objeto de atención central en las primeras lecturas, parciales y rigurosas, realizadas por críticos universitarios emergentes entre las dictaduras latinoamericanas de los 60 y 70, como Rama, Ford y Romano, cuyas intervenciones abren otra acción lectora potente que surge en torno a la que moviliza la escritura walshiana. Como impulsa Link (2003: 273), también buscando desde el espacio académico conexiones con debates culturales y políticos, la obra de Walsh está en la articulación problemática de las dos instancias de subjetividad que otorgan sentidos a la práctica, la progresiva del escritor y la retrospectiva de los críticos (2003: 273). Enfocar ahora aspectos de la primera instancia permitirá indagar cierta progresión en el modo de leer de quien quiere escribir y busca su estilo en la lectura de lo disponible. Algunos textos sueltos que Walsh produce durante 1953, al costado del libro que estipula esa fecha como inicio de obra, muestren acaso algo más de lo que la progresión del proyecto y las lecturas retrospectivas convertirán en respetuosos tanteos juveniles previos al “salto al vacío” de Walsh -como se refiere Link (111) a *Operación masacre*.

El joven que se imagina como escritor aprovecha una experiencia editorial que hacia 1953 lleva nueve años (trabaja en Hachette desde los 17) y ha abarcado los oficios de auxiliar de ediciones, corrector de pruebas, traductor, editor de antologías y autor recientemente premiado. En abril del 53, Hachette publica, como vigésimo noveno título de la serie Evasión, la primera antología de escritores argentinos entre bestsellers estadounidenses (varios traducidos por Walsh) estampados en seudónimos como Ellery Queen y William Irish. Con selección y noticia previa de Walsh, *Diez cuentos policiales argentinos* ubica primero “El jardín de senderos que se bifurcan”, cuyo autor, según la presentación bio-bibliográfica, “es,

notoriamente, el mejor cuentista argentino” (lo cual entonces no era una obviedad: el adverbio arremetía por lo bajo contra la cultura oficial del peronismo). La veintena de renglones dedicados a Borges contrastan con los cuatro que presentan al autor del último cuento (titulado a partir de destinatarios externos al ámbito letrado: “Cuento para tahúres”), de quien leemos que nació en 1927, que colabora en revistas de Buenos Aires, y que “esta editorial publicará próximamente en una de sus colecciones policiales, la serie de relatos titulada *Variaciones en Rojo*” (Walsh 1953: 10, 184).

La compilación se abre con el (notoriamente) mejor y se cierra con el nuevo (o el próximo), articulando el género como espacio abierto a la intervención actual, gesto anticipado en la contratapa: en los “diez años de existencia” del cuento policial en Argentina, el género ya tiene una tradición apoyada en escritores “consagrados y vastamente conocidos, como Borges, Bioy y Peyrou”, que está en vías de ser superada por los jóvenes escritores, esos “otros que hacen sus primeras armas en la literatura policial y que tratan de cumplir un ambicioso programa de superación”. Que ese intento expresado en tercera plural es el del joven Walsh (el yo no dicho del paratexto que produce el libro como compilador y prologuista, además de meterse como autor en el último lugar) lo confirma el final del primer párrafo de la “Noticia” que sirve de umbral entre libro y lectores: luego de trazar el comienzo del cuento policial en castellano, fechado en 1942 con *Seis problemas para don Isidro Parodi* y “La muerte y la brújula”, definido como “el ideal del género”, junto con obras de Peyrou y Castellani, Walsh remarca que el posterior crecimiento en cantidad, es decir la ubicación del yo integrada a un nosotros generacional (expresado sin embargo en tercera singular, sin formar grupo), “quiere estar al nivel de la excelente calidad técnica de los iniciadores” (7). El yo paratextual del autor escondido tras el joven editor se coloca en relación discipular con respecto a los precursores, y desoculta el propio deseo de superación: hay un proyecto autoral en marcha, el afán de ubicar un yo entre los otros, aunque todavía ceñido a la legitimación de la institución literaria y la inserción en la industria editorial, no sin tensiones entre ambas.

La acción lectora de Walsh es intensa, y se irá ampliando a zonas no institucionalizadas, más allá del jurado reconocido en torno a Borges. En mayo del 53, en *Leoplán*, donde ha comenzado una colaboración sistemática con un artículo que interviene sobre el canon revaluando la figura de Ambrose Bierce, publica lo que Rivera (en 1987, al recuperar ése y otros cuentos policiales dispersos) llama “ensayo periodístico que reflexiona sobre las peripecias y avatares de las llamadas ‘literaturas marginales’” (10). Con un título acorde al gancho necesario en el medio, “¡Vuelve Sherlock Holmes! (La resurrección literaria más sensacional del siglo)”, la nota acompaña el primer cuento de “Las hazañas de Sherlock

Holmes”, revival del personaje de Arthur Conan Doyle perpetrado por su hijo Adrian junto a John Dickson Carr, destacado fabricante norteamericano de “evasiones” de misterio policial en su época de esplendor. Para valorar esa vuelta legalmente apócrifa del famoso detective, Walsh traza la biografía de su creador, Conan Doyle, con especial atención al nacimiento de la criatura ficcional, los desencuentros del autor con la especulación financiera de la industria editorial, y el fenómeno de público en la forma de “fulguración” y “fascinación” (porque “hablar de éxito es poco”, enfatiza coloquialmente siguiendo el tono exclamativo del título). A la perfección formal de Borges y el reconocimiento temprano de su valor en el ámbito local, Walsh agrega el éxito masivo de un clásico universal adaptado a la industria cultural del presente en el contexto porteño.

Además de los propios intereses tras esos objetos de atención, la semblanza de Conan Doyle estampa algunas imágenes del biografiado en diálogo con el biógrafo. Le adjudica una indecisión sobre el oficio, con palabras que la crítica aplicará a Walsh: “vacilaba entre la ardua práctica de la medicina y el problemático ejercicio de la literatura” (Walsh 1987: 173).⁵⁷ Las vacilaciones de Conan Doyle señaladas por Walsh se resignifican a partir del modo en que lee Piglia (2005) la figura de Ernesto Guevara en Bolivia, que permite pensar cierta continuidad entre la medicina y la militancia, esa otra ardua práctica que hará vacilar el ejercicio de la literatura en Walsh. El lector-biógrafo de 1953 marca la vacilación ante una profesionalización incierta, como queriendo confirmar su propia posibilidad de vida: “Abandonó la medicina y se lanzó por ese camino incierto de los que pretenden vivir de lo que escriben” (179). Con el tono coloquial de un buen lector de la tradición (auto)biográfica entre Sarmiento y Borges, Walsh detiene la narración de la vida del otro en el mismo momento en que está él, acaso también pensándose a punto de encarar su gran obra, acaso intuyendo para sí un porvenir inverosímil: “Imaginémoslo en este momento. Tiene veintiséis años (...). De tanto en tanto escribe algún cuento, y ha empezado una novela que no le inspira mucho entusiasmo. Pero habría que ser brujo para pronosticar su fabuloso porvenir” (174).

Es el porvenir del escritor que no puede sustraer su oficio de la industria editorial y las llamadas determinaciones heterónomas (funcionales sin embargo en los procesos de autonomización), fabuloso como el del biógrafo cuando, quince años después, se niegue a sustraer su oficio de la acción política, otra elección que lo convertirá en “figura” ampliamente biografiada (y personaje ajeno a su producción). En el 53, Walsh se regodea, sin

⁵⁷ “Rodolfo Jorge Walsh, el problemático ejercicio de la literatura” es el título del estudio posliminar de Pesce en la edición de Rivera, donde recupera la perspectiva de Rama sobre el trabajo inicial “en los márgenes (...) del sistema de consagración académico”, y como vimos advierte sobre “la necesidad de hacer hincapié” en la “dinámica complejidad” de la obra (1987: 210, 213).

perder equilibrio y mesura, en los vericuetos en torno a la muerte de Holmes y la avidez del público y los editores para que Doyle lo resucite, un proceso que el articulista no se priva de fundamentar en cifras extraordinarias, con sarmientina contundencia probatoria (182). El joven empleado editorial a comienzos de los 50 lee los inicios del proceso en cuya modernización argentina está participando, el variado romance de la industria cultural con las masas. Y esto incluye la demanda de la realidad sobre el escritor: “En ningún momento Doyle había dejado de recibir cartas solicitando sus servicios para investigar casos de la vida real” (183). El Conan Doyle trazado por Walsh anticipa también el modo en que, hacia 1957, el periodista aprovecha las técnicas del policial para acometer una investigación que se convertirá en el libro definitorio del autor; la demanda entonces no será una carta, sino el grito de un colimba moribundo y los agujeros de bala en la cara de un fusilado que vive (y eso será para Walsh, desde entonces, “la vida real”).

La nota termina cumpliendo la promesa del título, destacando “la vitalidad del personaje” y la capacidad de Dickson Carr para promover por segunda vez el milagro de que Holmes vuelva (milagro *menardiano* donde es el lector quien produce el texto aunque, o porque, el escritor ha muerto). En momentos decisivos de su formación inicial, Walsh explicita un deseo referido al estilo literario. Las pautas de trabajo de “Carr y su colaborador” (según destaca quien en la campaña de *Operación* tendrá una colaboradora oportuna aunque relegada de la instancia autoral, Enriqueta Muñiz) valen como esbozo autorreferencial de una poética en gestación, puesta en práctica en los cuentos largos del primer libro recientemente premiado: ellos han tratado de ponerse en el lugar de Doyle, “de pensar como él, empleando las mismas palabras, los mismos giros característicos”, funciones discursivas que Walsh explorará con creciente interés y, desde 1957 según el consenso crítico, de manera original, diferenciada de las influencias. Pero esa “reorientación”, al decir de Rama, ese nuevo comienzo convertido en núcleo central por la asignación retrospectiva de sentidos, ensombrece la escritura previa, descuidando los iniciales modos de leer, desde los cuales se traza un proyecto literario siempre disponible para nuevos re-comienzos (como el de 1968, con la dirección del *Semanario* de la CGTA, donde estrecha la relación entre soporte periodístico y acción política en la invención de un público). En un producto masivo de la expansiva industria del género policial, el joven Walsh, imaginando su futuro, lee el requerimiento de minuciosidad para estudiar (y copiar) un estilo, borgeanamente concebido desde la sintaxis de oralidad y la construcción de la trama: además de un léxico propio, “el ritmo de las frases, su empleo de la puntuación, el número medio de palabras de cada párrafo,

los diálogos y el ambiente”, lo cual conforma una “maquinaria” servida por la “capacidad de argumentista” de Carr (1987: 186).

En esa vuelta del detective tipificado por la tradición, Walsh encuentra la maquinaria discursiva de un género popular, triunfante en los centros mercantiles de la cultura occidental aunque incipiente en el campo literario argentino, un género menor digno de las batallas culturales del Borges de la década del 40. El joven Walsh es el lector que piden “La muerte y la brújula” y los cuentos de Isidro Parodi, a su modo un pionero en la ecuánime recepción borgeana más allá del grupo *Sur*. Lector que quiere escribir, destaca el funcionamiento de esa “geometría perfecta” que puede hacer concesiones a la falibilidad humana, como en “el ideal del género” que, en la antología, vuelve notoria la preeminencia de Borges. Sin embargo, la recuperación del detective clásico a partir de un trabajo autoral, que Walsh acomete en *Leoplán* contra prejuicios culturales, marca el desvío de Borges, que será evidente hacia la década del 60 cuando tome distancia de lo que considera un estancamiento estético del maestro de juventud; en esos años el mismo Borges deja leer la diferencia, cuando reniega del policial clásico y, en su *Introducción a la literatura inglesa* (1965), anota a Conan Doyle como “un escritor de segundo orden a quien el mundo debe un personaje inmortal” (1998: 91). Según Fernández Vega (2011: 149-150), Walsh resolvería la separación del que fue su modelo literario inicial completando un proceso calificado, con resonancias de Bloom, como angustioso; en 1974, como miembro del jurado del Premio Casa de las Américas, reprochará a Borges “la indiferencia hacia lo que interpreta como el proceso central de la literatura argentina: la radicalización política de los escritores”. Sin embargo, esa resolución del proceso no puede cortarse de los puntos de partida, dados por el recomienzo de *Operación* tan leído por la crítica, la experiencia de escritura que expande en *Caso Satanowsky*, el paso por Prensa Latina, y la reclusión en el intento por disciplinar su oficio literario. Antes que una radicalización política como proceso colectivo (al que, en efecto, Walsh se integra en la primera mitad de los 70), la experimentación con registros orales y técnicas mixtas, en los dos libros de cuentos y los dos guiones teatrales de mediados de los 60, había marcado el distanciamiento de Borges con una radicalización íntima menos coyuntural, vinculada de otro modo con la institución literaria: la de la propia escritura.

La distancia entre Walsh y Borges es política, claro, pero no meramente por adscripciones partidarias o determinaciones ideológicas, sino en el sentido de una *política de la literatura*, una manera de posicionarse en el campo cultural que involucra ante todo modos de leer, y por la cual encuentra particular vigencia el influjo borgeano en la literatura argentina de finales del XX. En una atípica colaboración en *La Nación* en 1954, que muestra

la consolidación del autor en su profesionalización mediante la prensa (respaldada por el premio municipal en 1953), Walsh remonta el género policial a dos mil quinientos años atrás, según promete el título, desde una perspectiva cosmopolita que, a la manera del Borges de los 30, ensaya cortes específicos para encontrar lo universal en lo particular. Desde el Libro de Daniel y en varios textos de distintas épocas que Walsh focaliza con precisión demostrativa, ve establecidos “tres elementos muy importantes de la novela policial: la confrontación de testigos, la clásica trampa para descubrir al delincuente y la interpretación de indicios materiales” (1987: 164). Lector astuto a la manera de Borges, los tópicos genéricos se enumeran para volver a leer el género de modo atópico, fuera de lugar, corrido del contexto espacio-temporal. Si en su conferencia de 1978 en la Universidad de Belgrano, dedicada a “El cuento policial”, Borges (1980: 72-73) jugará a suponer un lector a quien le dicen que el *Quijote* es una novela policial y que encontraría suspicacias desde la primera frase, más de dos décadas antes, habiendo precisado los rasgos narrativos estructurales del género, Walsh aprovecha el anacronismo y la instancia activa de la lectura al descubrir un fragmento policial en “la aventura del viejo del báculo” del capítulo XLV de la segunda parte del *Quijote*, anticipando una conexión más rigurosa y no menos decisiva en la idea de la lectura como producción textual y transformación de contextos. Atento a detalles narrativos de Cervantes, Walsh observa en la gestualidad reflexiva de Sancho “un instante casi mágico en la historia de la novela policial” porque “está anunciando con tres siglos de anticipación al más grande de los ‘detectives’”, para probar lo cual inserta sendas citas precisas del fragmento cervantino y de los gestos de Holmes narrados por Conan Doyle (1987: 166-167).

Entre los pliegues de las lecturas estabilizadas, partes menores de una amplia producción exterior al libro dejan leer otros problemas en el proyecto abierto. No es solo que Walsh se distancie de Borges a partir de la irrupción del crimen político; desde sus inicios es un lector tan sutil y anticanónico como había sido Borges en las dos décadas previas, un escritor que se define como lector activo porque la lectura suspicaz y desviada es el impulso de la escritura. La acción lectora sustenta un estilo que, más acá de probables abandonos y compromisos, será la marca personal hasta sus últimos textos. En torno al primer libro, la primera compilación de policiales argentinos y la publicación sistemática de notas y cuentos en *Leoplán*, en 1953 se condensan líneas germinales del trabajo de Walsh con la literatura y el lenguaje, y resulta una fecha emblemática en el proyecto como inicio de visibilidad del autor en el campo. Diseminada en textos desgajados del centro que irá construyendo la crítica (los tres libros catalogados como no-ficción, algunos cuentos de mediados de los 60, la *Carta a la Junta* editada junto con *Operación* desde 1984), la escritura de Walsh desarrolla, en sus

comienzos, las convicciones de un lector que amplía su espectro profesional con el afán de convertirse en autor (firmar la propia escritura). Las opciones narrativas que irá desplegando pueden anticiparse en la acción lectora que, hacia 1953, confiere la seguridad necesaria para hacerse un lugar en la literatura, mejor que los titubeos de una escritura que debe enfrentarse a problemas de representación y de género ya resueltos por Borges, dilemas incrementados desde mediados de los 60 por la demanda económica y política. La lectura crítica, precisa y distante, no literal, es la clave de un desciframiento que excede la literatura y realiza una intervención cultural y política, a la vez que implica, para el campo literario futuro, un posicionamiento en la tradición.

Walsh y el XIX

En 1995, en el primer número de la revista *Tramas para leer la literatura argentina*, Hernán Vaca Narvaja reseña algunas de las tradiciones literarias que confluyen en *Operación masacre*. Su punto de partida es la filiación “bastarda” con Borges que, como vimos, críticos pioneros en la recepción walshiana habían destacado como oposición e inversión; el paso que se agrega en los 90 es ligar el libro clásico con “la fuerza que la política tuvo en nuestros primeros narradores”, marcando en la mezcla genérica la filiación de Walsh con el canon literario nacional del XIX: también Echeverría, Sarmiento y Hernández “mezclaron el ensayo con la investigación periodística, la crónica con la polémica, la descripción con el razonamiento” (69).

En efecto, ciertos parentescos formales con la tradición de letrados políticos anteriores a 1880 resultan visibles en la escritura de Walsh, así como la literatura pedagógica del 80, condensada en la alegorización escolar de la historia nacional en *Juvenilia*, pierde inocencia y sufre torsiones violentas en los cuentos de internado colegial de la serie de irlandeses. El tono indignado de denuncia contra el poder, en las campañas periodísticas y en los tres libros de investigación, actualizan vituperios y modos de titular de la *Vida del Chacho*, considerada el inicio del “curso trágico del intelectual heterodoxo” que, como vimos, Viñas (2005: 249) traza entre el Hernández de 1863 y el Walsh de 1957 para concluir su *Literatura argentina y política* versión 1996. La famosa invocación a la sombra en el arranque del *Facundo* es más explícitamente homenajeada por Walsh -“¡Siniestro basural de José León Suárez (...), mira la carga que te traen!” (2009: 311)- en un capítulo de *Operación* omitido a partir de la tercera edición (1969), editado en bastardilla y entre paréntesis, en un recurso a Sarmiento menos

convencido que el postulado por Viñas con respecto a Hernández. La reedición de 1984, luego de una década de censura, propicia “la necesaria tarea de esa puesta al día” presentada como la reposición de “la viva figura de su autor”, según el copete de la nota contemporánea de Horacio Verbitsky, esquemáticamente titulada “El ‘Facundo’ de Rodolfo J. Walsh”. Apenas terminada la dictadura, *Operación* retorna en función de una lectura democrática ante las demandas de justicia, y en ese número de *El periodista de Buenos Aires* (cuya tapa dibuja el semblante dubitativo de Alfonsín sobre la nota principal “Desaparecidos: la hora de la verdad”), el clásico de Walsh es monumentalizado como “marca de su destino” y elevado a “la cumbre que solo habitan los libros nacionales” como *Martín Fierro* y *Facundo*: condensación en 1984 de la homogeneización que, apelando a los clásicos de la cultura argentina del XIX, convierte la variedad inemplazable de Walsh en estatua para la posteridad.

Hasta aquí, Walsh vendría a señalar un movimiento de inversión con relación al reparto que Borges, leyendo ideológica y moralmente la literatura, de modo parcial y obstinado hacia 1973, cerraba con la dicotomía sarmientina para preferir el *Facundo* al *Martín Fierro*. Sin embargo, más allá de la polarización reformulada en cada época, no solo el libro clásico de Walsh ni la llamada no-ficción abren relaciones con la tradición de potencia política e hibridez genérica del siglo XIX, ni la inversión revisionista de la historia liberal condensa la movilidad rigurosa y autorreflexiva de su pensamiento escrito. Aquello que desde hace poco más de una década (a partir de intervenciones críticas diversas como las de Piglia y Jozami) se ha valorizado como un estilo único y vigente en el cambio de milenio, ese corpus fragmentario y fragmentado que excede la institución literaria y contiene una política de la escritura y de la vida, eso que llamamos el proyecto de Walsh ofrece, diseminada en textos escritos entre la intimidad y la intervención pública, una propuesta de relectura de algunas tensiones que en el presente de escritura empezaban a percibirse en la literatura argentina del XIX. Esta acción lectora no sistemática, ni limitada a invertir la historiografía liberal y rescatar rasgos de oralidad plebeya, conforma una tradición apta para ser renovada en cada presente.

Más allá de vinculaciones posibles, seguramente provechosas, entre figuras de autor y funcionamiento de textos (como la posición autoral en las reediciones en vida del *Facundo* y de *Operación*, “sombras terribles” que opacan la heterogeneidad de ambas posiciones), la cuestión que preferimos leer hoy en Walsh es cómo leyó Walsh (en) sus presentes. En la acción lectora (formada en la hermenéutica de enigma e intriga del policial, entre la industria editorial y la institución periodística), la literatura argentina del XIX tiene un lugar menor y desviado de la línea central (trazada por las sanciones y perversiones de Borges), productivo

como lectura de un escritor crítico y en crisis con la tradición letrada. En cartas a la vez personales y políticas, zona fértil de escritura marginal a los soportes editoriales, funciona una lectura asistemática de la tradición, amateur (no especializada ni inserta en marcos institucionales), que sería un modo de ubicarse en la cultura de su tiempo, a la vez que un posicionamiento futuro en la tradición de fines del siglo XX. Pese a reiteradas operaciones críticas que normalizan la obra en torno al libro clásico y la última y arriesgada “Carta”, y más acá de la variada canonización cultural y política con visos heroicos de un destino de intelectual heterodoxo, la marca de la violencia social recorre con variaciones distintos núcleos productivos del proyecto, doblemente apoyada en el pasado y el presente.

El mismo año que aparece el libro que monopolizará imagen, obra y destino del autor (1957), una carta a Donald Yates muestra que la ruptura atribuida a *Operación* constituye un eje persistente del proyecto tras su instancia inicial, un núcleo productivo que se irá expandiendo en cuentos, crónicas y borradores durante los 60, orientado por la exploración en la lengua de la violencia que altera la vida en común de los argentinos. Sobre esa línea planeaba volver Walsh, documentándose sobre el siglo XIX para el cuento o germen de novela “Juan se iba por el río”, cuando lo mató una patota de marinos de la Escuela de Mecánica. La política que arrasa la vida de los sujetos no designa solo la muerte de Walsh: el foco que, desde 1957, orienta su escritura en función de las violencias del presente que marcan las vidas de los individuos, deviene, hacia el 2000, consensuado eje de continuidad histórica y de lecturas críticas. El proyecto interrumpido, que supera la forma libro y se desencuentra del género novela, moviliza una fuga de la tradición literaria no solo por la militancia sino antes hacia la campaña periodística, los géneros bajos de la industria cultural, lo político, la historia, la exploración de la vida en común.

En el marco de la revisión historiográfica del peronismo que emprende *Contorno* hacia 1956, Halperin Donghi traza conexiones y diferencias entre fascismo y peronismo y, no sin cierta ironía marcada en la sintaxis y la adjetivación, define a Perón en términos similares a los que usará Walsh pocos meses después, aplicando el mismo adjetivo superlativo a la figura del líder derrocado: “habilísimo político, el jefe del peronismo no era en absoluto, como se dice, un estadista” (2006: 43). Las conexiones que el historiador crítico realiza, entre su presente de mediados del XX y la historia nacional del XIX, también coinciden en resaltar la marca de barbarie exhibida por los autoproclamados libertadores civilizados; en la mencionada “Crónica de treinta años” que Halperin Donghi prepara para el número de *Sur* dedicado a celebrar sus tres décadas, no obstante el señalamiento de la violencia y corrupción que caracteriza esa etapa desde 1930, son los fusilamientos de 1956 (investigados por Walsh,

no mencionado en la crónica histórica) los que, debido a su violencia excepcional, conforman el acontecimiento que retrotrae la vida política argentina al siglo XIX: “en junio un alzamiento peronista era reprimido con inusitada dureza: después de un siglo, volvía a pagarse la insurrección con la vida”. Tampoco deja de señalar allí el inicio del proceso vertiginoso de transformación en que Walsh perdería la vida: los fusilamientos de junio (como los llama el historiador-cronista a un lustro de distancia) habrían acelerado “el reingreso clandestino del peronismo a la vida política al revelar con brutal claridad los riesgos del camino revolucionario” (156).

Tomando distancia de los debates culturales orientados por *Contorno*, la carta a Yates de 1957 comienza por detectar un déficit de lectura, aquella referida al “fenómeno peronista”, que “no ha sido en general correctamente interpretado, ni siquiera en nuestro país” (2007: 32). Corrigiendo la mirada exterior, desmiente “la imagen que el europeo y el norteamericano medio tienen de Perón”, la del “típico militar afortunado sudamericano”: Perón es para Walsh “un político. Mejor: un demagogo. Habilísimo”, y eso marca la diferencia con “el régimen actual”, dado que “Aramburu sí es un típico militar sudamericano” (32, 34), es decir alguien que no duda en ejecutar a los opositores -según demostraba la investigación que poco después publicaría Ediciones Sigla como *Operación masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*. Si “Esa mujer”, en la lectura de Piglia (2001), invierte la violencia de *El matadero*, esta carta pone en escena, mucho antes del acercamiento del escritor al peronismo, la violencia histórica que no tuvo en cuenta Borges en su conferencia de 1951 al prescribir una tradición cosmopolita para el escritor argentino, a la vez que invierte el sentido borgeano, canónico y oficial, de la dupla clásica de la argentinidad: la violencia que el escritor denuncia no es el íntimo cuchillo en la garganta de Laprida cuando vencen los bárbaros y el letrado encuentra su destino sudamericano, en el “Poema conjetural”, sino más bien -cambiando de signo el mismo gentilicio- la violencia que monopoliza el Estado, capturado por típicos militares sudamericanos que la descargan contra el pueblo. Estas formulaciones han impulsado menos un diálogo con la tradición literaria del XIX que la línea de lectura populista que vimos en Romano (2000: 94).

Aramburu en el 56 actualiza esa violencia ocluida por la historiografía dominante, y la excepcionalidad de su represión conecta para Walsh con la historia del XIX, conexión remarcada por la concisión y el arranque coloquial que atempera el tono conclusivo en la oralidad de la carta: “Bueno, desde el siglo pasado no había aquí fusilamientos” (33). El gobierno al que ha denunciado en su primera campaña periodística “es el jacobinismo que viene en línea recta de la revolución francesa y pasa en nuestro país por la revolución de mayo

de 1810”, cuando Mariano Moreno “fusila sin piedad” a Liniers. La perspectiva coloquial para sintetizar la historia argentina, desde el presente y a un extranjero, remarca las continuidades que enlazan 1957 con 1810, con el régimen rosista y con el liberalismo triunfante en la segunda mitad del XIX, verificables “cuando Lavalle fusila a Dorrego, o cuando Urquiza, Sarmiento, Mitre ejecutan por centenares a sus enemigos en las guerras civiles, sin mencionar a Rosas, que también es un sanguinario”. Esa “historia permanentemente manchada de sangre”, afirma el descendiente de irlandeses, se modera hacia 1890 por la inmigración, “que es una callada y pacífica revolución”. El compendio histórico se hace desde los debates culturales de la época, sin escrúpulos académicos sobre pruebas historiográficas: se lee el pasado como parte de un presente oprobioso, en un gesto decidido a rescribir la tradición para comprender la violencia actual con la distancia crítica no de un especialista sino de un ciudadano que lee y escribe, abierto a la interpelación de la violencia histórica y actual desde antes de la determinación de la militancia. Esta carta es una lectura, fragmentaria y coyuntural, de la tradición política que el peronismo había puesto bajo revisión; desde esa ubicación ecuaníme ante la resistencia y la proscripción, anticipa decisiones ideológicas que integrarán los cambios sin perder coherencia. La literatura -o eso que no se define por la ficción ni los géneros sino por la práctica de una lectura no literal ni institucional que empuja la escritura como un trabajo analítico sobre las limitaciones personales, o en sus palabras de la nota autobiográfica, “un avance laborioso a través de la propia estupidez”- conforma el espacio subjetivo que propicia una acción política, y sustenta la ubicación solitaria de Walsh entre los grupos de su tiempo, desplazada con respecto al revisionismo peronista y a *Contorno* en los 50, a los movimientos de vanguardia en los 60, y a las agrupaciones militantes en las que participa en los 70.

En la transformación vital de *Operación*, al integrar el amenazante mundo exterior entre los intereses personales, estaba anunciada la coherencia de pensamiento que, en el primer lustro de los 70, sostiene la participación de Walsh, no por generosa menos crítica, en grupos de la izquierda peronista, en plena ampliación hacia una juventud que incluía a sus hijas. Aunque hoy se difundan en el marco de la construcción canónica y épica que reacciona contra el borramiento de su participación en Montoneros, los cinco documentos de análisis crítico enviados a la conducción del grupo armado entre noviembre del 76 y enero del 77, cartas clandestinas desde el retiro en San Vicente, contemporáneas de la escritura en torno a las muertes de la hija y de Paco Urondo, y de la *Carta a la Junta* cuya distribución le costará la vida, son ante todo escritura, y *escritura de lecturas*. Con el estilo ágil y conciso, que elude clichés del discurso revolucionario anteponiendo la oralidad del letrado que se acepta como

tal, sustentado en la sensatez y la autocrítica tanto como en la observación precisa de la realidad, los documentos ponen en acción la densidad argumentativa y la fina veta polemista que han orientado los modos de leer de Walsh desde dos décadas atrás.

Partiendo de sus propias observaciones al documento del Consejo Ejecutivo Nacional de Montoneros de noviembre del 76, este pensador solitario interpela dialógicamente a quienes no parecen dispuestos a escuchar ni aptos para responder, realiza su aporte concreto a la discusión entre la oficialidad, corrige la “hipótesis de resistencia” con un pragmatismo aplastante y, pudiendo ubicarse momentáneamente en el lugar del otro, porque ha sabido escucharlo y leerlo, sintetiza la hipótesis enemiga sobre el “curso de la guerra” para la primera mitad del 77. Walsh tiene claro que para escribir, y para vivir, hay que saber leer: allí no hay escisión entre oficio literario y acción política. La serie de cartas críticas termina estampando la principal falencia del “pensamiento montonero” (comillas de Walsh), que pasa por una mala lectura, “un déficit de historicidad”: los documentos que expresan la línea de la agrupación desde mediados del 75 revelan, para este inquieto lector, una fuerte influencia de Mao y de Clausewitz en el aspecto político y el militar, pero “apenas figuran referencias de historia argentina anteriores a 1945, ni siquiera a los propios caudillos montoneros” (1994: 239-240). No sin la ambigua provocación de poner en evidencia la ignorancia del interlocutor -y sin por eso exhibir saberes, porque a Walsh la urgencia le condensa el estilo, invirtiendo a Sarmiento con un rasgo borgeano-, con la ironía del polemista letrado que maneja la palabra escrita con la fuerza impactante de la oralidad, el escritor remata este diálogo con sordos apelando a la lectura, a la necesidad de estudiar la historia argentina antes que repetir discursos canónicos de la izquierda: “Un oficial montonero conoce, en general, cómo Lenin y Trotsky se adueñan de San Petersburgo en 1917, pero ignora cómo Martín Rodríguez y Rosas se apoderan de Buenos Aires en 1821”. No sin paralelismos abruptos -motivados acaso por el tono revisionista, más contenido que en el último capítulo de *Operación*, al que apela en beneficio de compartir el campo tópico de interlocución, pero sobre todo necesarios a la urgente eficacia que orienta el ritmo oral de la escritura- una coherencia personal recorre el modo de leer: las injusticias contra las que trabaja ponen en continuidad el presente (la lucha solitaria como miembro de una organización desmembrada) con el pasado de luchas colectivas por la organización nacional.⁵⁸ Como el proceso jurídico que sostiene abierto el

⁵⁸ “Con el significativo aporte de la ‘izquierda nacional’, el revisionismo histórico se convertiría, a juicio de Halperin Donghi, en el ‘sentido común’ de los argentinos”. Jozami se refiere a “Liberalismo argentino y liberalismo mexicano”, un texto de comienzos de los 70 incluido en *El espejo de la historia* (1987), y destaca el lamento del historiador por el fortalecimiento, con la caída de la dictadura y el regreso de Perón en 1973, de la reivindicación de Rosas y los caudillos federales (montoneros) en lugar de la tradición liberal democrática. La

subtítulo de la primera edición de *Operación masacre* (y como en la idea de contemporaneidad de Agamben vista en el capítulo 1), el pasado sigue presente, hace el presente, y acaso su lectura crítica puede responder a las tinieblas de 1976 que, como las de 1956, no cesan de interpelar a Walsh.

La mirada atenta a las conexiones entre historia y política también sustenta, en esa zona de escritura parcialmente recuperada del saqueo de su última casa, un afán que, a pesar de renunciamientos sopesados desde fines de los 60, no ha desaparecido de la imaginación autoral de Walsh: la novela, probablemente hecha de cuentos, acorde a una obra hecha de ciclos. La publicación de notas y borradores rescatados, en el libro editado por Link en 1995, invita a releer los meses finales de Walsh más allá de la muerte violenta y la *Carta a la Junta*, que era hasta mediados de los 90, además de la serie de artículos sobre la revolución palestina en la revista *Noticias* en el 74 y de los poco difundidos documentos a Montoneros, el único texto publicado de los escritos por Walsh luego de 1973. Impensado libro de Walsh que aparece sólidamente en el campo crítico del fin de siglo, *Ese hombre* propicia la revaluación del lugar que la lectura ha tenido en una escritura que quiso incluir la acción política.

Como evidencia la recepción el proyecto no tiene final, pero el libro ofrece dos posibles finales de la acción lectora del escritor. “Ese hombre”, el relato que titula y cierra la edición, reconstruido a partir de seis versiones incompletas escritas entre el 68 y el 72, registra las dudas irresueltas de una lectura tensa del peronismo y su líder exiliado. Y antes de “Ese hombre” leemos otro final, el del cuaderno de bitácora fragmentario como lo llama Link al presentar el libro en 1995 (2007: 9), que en rigor, por fragmentario, no puede ser sino un final que abre: lo que recomienza, y quedará recomenzando entre papeles privados, memoria oral y lecturas futuras, es el intento de escribir la novela. El ordenamiento cronológico del libro, con muy variables grados de intensidad (muy escasa luego del 72), se desgaja en 1976, ocupado por las cartas íntimas-políticas suscitadas por la muerte de la hija, y se corta luego de contar el 29 de diciembre la muerte de Urondo. A continuación aparece un título sin fecha, “Juan se iba...”, que remite al texto sobre el cual Walsh anotaba esporádicamente desde 1970 y que habría alcanzado una versión terminada como cuento, que acabó en la ESMA (en el próximo capítulo exploramos esta parte de la novela invisible de Walsh).

dictadura de 1976 y la derrota electoral en 1983 planteó una profunda crisis en el peronismo, que afectó ese consenso social sobre el revisionismo histórico y puso en cuestión la idea de una tradición nacional popular (Jozami 2011: 15). Inmersa en la época hasta detectar su oscuridad, la escritura de Walsh no se agota en aquel supuesto sentido común de los 70, como tampoco se inscribe en una totalidad (“peronismo”, “montoneros” o “literatura”) sino en la propia y fragmentaria coherencia subjetiva: no corre el riesgo de las ideologías políticas que limitan su vigencia a la coyuntura.

Del proceso de escritura de ese cuento que nació pensado como novela, que Walsh escribió pero pocos leyeron y a escondidas, se han salvado tres páginas de breves apuntes tomados de un libro de historia política (*Alem: informe sobre la frustración argentina* de César Augusto Cabral, aparecido en 1967): al modo autodidacta de Sarmiento, Walsh saquea bibliografía contingente en busca de datos útiles para su propia escritura. El lector que anota en privado focaliza en lugares urbanos afectados por el paso del tiempo y definidos a partir de las personas que habitan; como en el presente referido en las crónicas de *Panorama* en 1966-67, detecta modulaciones del lenguaje hablado donde lo social cruza lo individual, y recorta aspectos políticos, culturales y económicos que afectan la vida común: la “orilla de la ciudad” donde nació Alem, “cerca de los corrales de Miserere”, como un “conglomerado de mestizos, vascos, italianos y criollos”; la escasísima cantidad de “habitantes en Baires” que votan, y cómo se votaba; la vinculación entre la fiebre amarilla y “los infernales mataderos” (sitios fronterizos de interés recurrente para Walsh); los castigos a opositores como el cepo (y el escritor anota la voz epocal, *crujía*, como residuo rescatado en su lectura arqueológica); el arrastre de la masa que el comisario logra inspirando miedo; la adopción del fusil Remington por el ejército en 1874, decisiva en la campaña civilizatoria; algún dato sobre exportación de lanas cuya fuente es Sarmiento, citada en segundo grado a la manera desviada del mismo Sarmiento (2007: 273-276).

Envío fragmentario y final hacia la novela geológica, el espacio íntimo y escueto de la notación de lectura tiene la potencia inestable de imaginar un futuro anulado en la producción pero activo en la recepción: si el cuento que en parte salió de las notas ha desaparecido como producto terminado, en cambio su escasa y clandestina difusión, estas notas recuperadas, la voz de Walsh escrita en algunas entrevistas, mantienen abierta la imaginación de una novela futura. En sus borradores personales el escritor recupera aquello que le interesa de la tradición en función del proyecto: los modos en que, desde el siglo XIX y hasta el presente, la organización económica nacional excluye y marca con la violencia legal del Estado las vidas de las personas, sus posibilidades de hablar, de hacer y de ser. Los hablantes walshianos que escucharemos por escrito en el capítulo próximo realizan una indagación propiamente literaria, imaginaria y novelesca que a la vez se opone a la novela y la ficción, del reparto de esas posibilidades en la sociedad argentina entre la crisis del 30 y el presente de la década del 60. En los sujetos a los que se detiene a escuchar un yo construido en la escritura, como instancia enunciativa ética y estética (trabajadores del matadero, ciertos luchadores gremiales de la resistencia peronista, un excomisario decepcionado de la justicia y buen narrador oral, un colectivo de niños sometido a la autoridad divina de un internado escolar, o un nadie

llamado Juan que hace mucho cruzó el río a caballo), encuentra las marcas de la violencia estatal que impulsan una acción contra su borramiento, y es una acción de lectura y escritura.

La inconformidad con la institución literaria y la historia oficial se sustenta en la exploración de las relaciones de los sujetos del ámbito proletario con el medio en que habitan y sus condiciones de trabajo y de vida, que desde el periodismo se irá expandiendo a la política, la cultura, la historia, la antropología, la sociología, en *Rosendo* o en las series de notas a fines de los 60 que veremos en el próximo capítulo. Ese libro, fechado en el año emblemático, según Dalmaroni (2005), de emergencia de la tradición posborgeana, comienza por la presentación de “Raimundo”, como titula el primer capítulo, para luego hacer la crónica histórica política del lugar geográfico y cultural que es escenario del conflicto (“2. Avellaneda”), realizando un movimiento de lectura similar al que vimos en las notas tomadas del libro de Cabral, que en *Rosendo* condensa con precisión en cuatro páginas las transformaciones urbanas entre el cierre de saladeros “cuando la fiebre amarilla” (1870) y el ascenso de “los nuevos caudillos con sus favores y matones” desde 1945 al presente (2003: 25, 29). Aún tras el declarado abandono de su oficio de escritor, Walsh acciona hasta el final la misma herramienta literaria y política: el lenguaje, cuyo uso personal con vistas a la intervención pública, orientado por la acción lectora, dialoga con el pasado de la historia nacional y el futuro cultural de finales del siglo XX. Como en la revista citada al comienzo de este apartado, Walsh estaría en el inicio de las tramas para leer la literatura argentina rearticuladas en las últimas dos décadas. Incluyendo partes problemáticas de la historia del XIX en sus lecturas políticas del presente entre el posperonismo y la última dictadura, el proyecto inacabable propicia una imaginación crítica del futuro apoyada en la oscuridad de aquellos presentes.

Una tradición futura

El proyecto (no solo) literario de Walsh -su escritura abierta sustentada en la acción lectora, y los modos en que ha sido leída- se relaciona productivamente con la tradición, entendiendo ésta como material blando que, en términos de Williams (2001: 263), organiza selectivamente el pasado desde un presente históricamente determinado, y en disputa con los intereses dominantes que tienden a gobernar esa selección. Los titubeos alrededor de la tradición (literaria, cultural, histórica, política) para modificarla en función del presente, y su proyecto parcialmente realizado de denunciar esos intereses dominantes a través de un uso específico

del lenguaje, hacen de Walsh un precursor pertinente de los escritores argentinos que, a fines del XX, volverán a renovar la tradición oponiendo un uso personal, basado en la oralidad comunitaria, a las lenguas homogéneas del Estado y del mercado. Con la temprana conciencia de tener que escribir a partir de Borges y la necesidad de no repetirlo, para Walsh (no menos que para Piglia y Saer, aunque aquél no lo sistematice con la potencia letrada de éstos), la tradición es un problema *formal*, referido a convenciones de lenguaje y modos de leer, y por eso a la vez un problema político, que implica una ética en la construcción de posiciones. Los modos de leer y los usos del lenguaje que Walsh puede desplegar, en el escaso cuarto de siglo en que desarrolla su proyecto tensionado entre el mercado, la política, la literatura y la vida, conforman para nuestro presente una vía de continuidad con el pasado, plausible de monumentalización pero tan ficticia como la materia con la que los escritores elaboran afinidades electivas y, desde la exigencia de lectura actual, pueden hacer de la tradición algo singular y modificable.

En nota al pie referida a la idea de la literatura argentina como una tradición de lectura, Libertella observa que en *La ciudad ausente* (1992) de Piglia la tradición local y universal activa “una máquina de contar historias”: “Son entidades que se internan en su propio pasado -en la Biblioteca Argentina- para reaparecer, otra y otra vez, con una novela futura bajo el brazo” (2003: 31). Acaso sea por detrás de la novela que escribe Piglia y de su centralidad en esa Biblioteca donde asoma la novela que Walsh tenía bajo el brazo pero nunca escribió, una novela para siempre futura, que emerge fragmentaria en los ciclos narrativos escritos y en los papeles personales que, a tientas, buscaban la posibilidad de reunir las partes en un todo que fuera una novela argentina. Esa novela existe, aunque no tenga la visibilidad de Piglia y Saer, ni la que ellos, Borges y otros han conferido a Macedonio Fernández, aquel que borrando el yo escribe la novela futura; lectores previstos por Walsh pueden reconstruirla retrospectivamente, eludiendo la unción hacia los antepasados al considerar la literatura argentina como una conflictiva tradición de lectura.

El lugar de Walsh en la tradición ha motivado lecturas diversas que, pese a la confirmación de un estado crítico que parece suficientemente formulado, a su vez producen nuevos lugares para escritores-críticos que leen a Walsh (Piglia, Link, Drucaroff) y lo reinscriben en una tradición dinámica. Una parte fundamental de la herencia actual de Walsh (como de la de Borges) pasa menos por su escritura que por su lectura, por cómo se ha leído su escritura y cómo esa escritura ha leído. En los inicios no lee la tradición nacional, sino lo que la industria editorial de la década del 50 ofrecía como aprovechamiento de la moda internacional, y su reelaboración local en el marco de una cultura literaria dominada por el

cosmopolitismo espiritual de *Sur*; la lee profesional y utilitariamente, para traducir, editar, difundir. Amén de la atención (parcial, no especializada) al estado de la literatura en la sociedad de su tiempo, en esos trabajos va surgiendo un gesto que será sostenido a lo largo del proyecto: para empezar a escribir no se lee el pasado sino el presente. Cuando lea, después, el pasado, será para mejorar la lectura del presente, y entonces la diferenciación con respecto a las influencias será radical. La identificación con las víctimas desde la interpelación que Walsh lee en la cara agujereada de Livraga en 1956, la fusión enunciativa del yo con otros para dar espacio a la palabra, va recorriendo los cambios en su proyecto vital de escritura, propiciando una relectura política de la historia argentina que diera a los ciclos narrativos cierta unidad aunque no fuera la de una novela. Así como en los comienzos (leer, traducir, compilar, editar) y los recomienzos (rastrear, grabar y editar las voces de testigos ocluidos) fue la palabra ajena lo que impulsó la escritura y la conformación original del sujeto de esa escritura, en su novela futura -demandada por los reseñistas de sus libros de cuentos y teatro, charlada en entrevistas y anotada en papeles personales, en un contrapunto de deseo y frustración entre el yo que escribe y los otros que leen- serán las capas geológicas visibles en el uso privado de una lengua pública lo que se busque en una escritura ya arrasada por la violencia.

Lector heterodoxo constante, Walsh inscribe su palabra en la heterogeneidad, en un espacio más amplio que el de la institución literaria, una extraterritorialidad que abarca los modos en que quiere ser leído, inscriptos en los modos personales de leer, en la acción lectora que lo hace escribir. Ese dialogismo entre escritura y lectura, el uso personal de la lengua practicado en *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*, consolidándose como cuentista a la vez que como objeto de demanda de la institución literaria (probarse como novelista), esa construcción tensa de una obra y de sí mismo como escritor entrará en crisis cuando, en noviembre de 1969, Walsh preste oídos al modo de leer de un crítico inopinado, externo a la legitimación del campo literario. Se trata de la opinión ocasional que, según la anécdota oral, estampa el dirigente principal de la CGT de los Argentinos, Raimundo Ongaro, luego de leer un escrito suyo: “No entiendo nada: ¿escribe para los burgueses?”. En un artículo aislado en *Punto de Vista* (aunque no discordante con los protocolos teóricos de la publicación), Gonzalo Aguilar parte de esa pregunta y rastrea las razones por las que Walsh, entre 1970 y 1975, se iría deshaciendo de su figura de escritor para adoptar alternativamente, las de militante y periodista (2000: 11). En ese período Walsh aspira a construir, “desde la clandestinidad, una literatura antiburguesa”; y si bien el haber sido “arrastrado por la militancia” impidió que esa literatura tuviera lugar, los escritos finales recuperados muestran que la construcción se estaba

realizando, aunque a la vez comprobara la imposibilidad de hacer lo que denominaba una literatura revolucionaria. Sobre todo luego del fracaso de la militancia política, tras haber intentado en vano accionar el diálogo interno en Montoneros, Walsh vuelve a reconocer el carácter dinámico que podía darle a ciertas posiciones en la tradición letrada (12).

Contra la reducción que fija a Walsh en el limbo martirizante del escritor que abandonó la pluma por el fusil, Aguilar advierte que en el abandono de la ficción estaba pesando un componente populista que constituye otra tradición de larga data, la de “pasarse al pueblo”, alentada desde 1959 por influyentes discursos y escritos de Ernesto Guevara, la que resuena en las imágenes de procerato forjadas por Viñas, Bayer, Galeano o Jozami. Walsh lee también dentro del afecto de la izquierda populista, por ejemplo cuando escribe, en marzo de 1969, el prólogo a *Los que luchan y los que lloran* de Jorge Masetti (periodista próximo al Che, desaparecido a los 35 años intentando instalar un foco guerrillero en Salta), una figura que para Walsh da un sentido preciso a esa tradición, no limitada a la acción revolucionaria sino expandida a la vida, al abandono del individualismo y la inmersión en un anonimato antiinstitucional que desestabiliza el espacio enunciativo específico del escritor. El esquema militante, menos partidista que fundado en la subjetividad, orienta el modo en que Walsh lee a Masetti como “un rebelde integral” (2007: 127), y persiste como eco residual en el modo en que la cultura lee a Walsh para integrarlo al canon, enfatizando ese abandono que implicaba el de la ficción y la imagen de escritor asociada a ella. Sin embargo Walsh nunca abandona la escritura; según Lilia Ferreyra (citada por Aguilar), en sus últimos meses escribía constantemente, con el afán de retomar su trayectoria personal y hacerla valer como arma, así como recuperaría su nombre de escritor para firmar y difundir clandestinamente su última carta.

Las inflexiones decisivas que la acción lectora imprime en la escritura desbaratan las divisiones tajantes entre literatura y política que recorren el campo crítico y cultural durante los 80 y 90, permitiendo plantear preguntas necesarias para seguir leyendo a Walsh. ¿Cómo leyó, en sus inicios y después, el pasado a partir de su presente? ¿Qué tradiciones literarias y no literarias llevaron de la lectura a la escritura? ¿Cómo imaginó que podía ser leído, cómo fue leído y cómo podría seguir siendo leído? Parcialmente, este recorrido por los modos de leer en torno a Walsh puede fundamentar la propuesta de *leer al revés* que practicamos a partir del proyecto de Saer: hacia atrás (desde hoy, y desde los finales no cerrados de ambas producciones), y también desacomodando los protocolos autorales. La fórmula de este matiz en nuestra dirección de lectura la da Walsh, como vimos. En 1972, la revista *Primera Plana* edita cuatro párrafos con sus opiniones sobre la libertad de prensa, y la nota cierra con la

verificación de que, por “la manera de informar -o deformar- de las agencias y los medios”, ya “ni los periodistas ni los lectores” creen nada: “se ha creado una forma de leer al revés” (Baschetti 1994: 178-179). Cruzando fronteras, el proyecto hace circular esa forma tanto por los medios como por la literatura, y hoy vale también para su recepción.

Como hemos visto, Walsh interviene sobre la tradición y propone nuevos comienzos después de Borges. A la manera de la primera persona de oralidad plebeya que en 1872 da voz a todos los gauchos en *El gaucho Martín Fierro*, aunque radicalmente instalada en el presente de 1957 a 1977, la escritura de Walsh, la materia textual elaborada sobre múltiples discursos, apoyada por una experiencia periodística rigurosa y riesgosa desde 1956, realiza un movimiento concreto: la ubicación del yo autoral, en transición desde la firma literaria hacia el alias militante, entre otros que, en la esfera pública arrasada por la violencia represiva del Estado, son invisibles e inaudibles. Como muestra el fracaso de Laurenzi en “Trasposición de jugadas” (1961) que veremos en el capítulo 4, la lectura literal es incompleta, pobre y peligrosa, y el afán de Walsh consistirá en revertir, indagar el envés de los discursos, ser infiel a la letra. Si “un heredero es alguien que escoge, y que se pone a prueba decidiendo”, la acción de Walsh amplía esa prueba más allá de la literatura, y de paso trastoca la herencia oficial del escritor argentino; como reflexionan en diálogo Derrida y Roudinesco, refiriéndose a la herencia intelectual europea de los 70, “la mejor manera de ser fiel a una herencia es serle infiel, es decir, no recibirla literalmente, como una totalidad, sino más bien pescarla en falta, captar su ‘momento dogmático’” (2009: 10, 16; la primera cita, emitida por Derrida; la segunda, por Roudinesco). Heredero heterodoxo (de Sarmiento, Hernández, Borges como de Marx, Guevara, Masetti), Walsh enriquece nuestra herencia actual, y sería una fidelidad inoperante recibirla literalmente. En cambio, podemos leer a Walsh menos como legado que como tradición abierta, incluida la zona borroneada del proyecto que intenta colocarse afuera de la institución literaria. La acción lectora de Walsh, y no solo su libro clásico, ocupa un lugar productivo en la tradición del escritor argentino. Su proyecto interpela el pensamiento nacional acostumbrado a dicotomías ordenadoras, que el autor, llevado por los tiempos, justifica como deuda de un sujeto atento a su coyuntura. El mismo proyecto brinda materiales para ser leído contra esa interpretación dicotómica, incluso contra la autolectura del escritor.

B. El escritor argentino en la tradición de Saer

El viejo Borges

Al año siguiente de publicar su primer libro, cuyo último cuento afirmaba abiertamente la decisión de un ciclo en marcha (“Algo se aproxima”), Saer traza la posibilidad de ampliar eso previo, aunque todavía sea poco, con una vuelta panorámica sobre el grupo de amigos presentado en aquel cuento. En “Por la vuelta” (1961), de la conversación en voz baja entre Tomatis y Barra en el bar Copacabana, cierre melancólico de la salida de amigos alrededor de Pancho, que está de regreso en la ciudad tras su temporada en un sanatorio mental de Buenos Aires, “...el viejo Borges” es la primera de las frases que Barco, el personaje narrador, alcanza a oír fragmentariamente, seguida de “...fantasía...” y “...mayor oposición” (2001: 328). Partes de conversación oídas entre los ruidos de una noche de amigos en la zona, fragmentos significativos que no alcanzan a formar discurso, no están lejos, sin embargo, de condensar el problema de la filiación borgeana abierto entre los jóvenes escritores que se presentaban al campo a comienzos de los 60. A esas porciones de oralidad tan breves como contundentes puede sumarse un atisbo de la gestualidad de Tomatis, el inevitable emisor de los fragmentos (porque en el cabaret tampoco para de hablar de literatura) percibido por Barco: “se acomodaba sobre la silla, como invadido por una súbita energía”, hablaba “sacudiendo el índice en un ademán vagamente didáctico” y “con un tono casi despectivo”. Estas frases y gestos de Tomatis permiten leer una formulación, en pleno arranque del ciclo narrativo, de la manera en que Saer, de modo más agonal que Walsh y desde la zona ficcional autogenerada, se posiciona inicialmente ante la figura de Borges: entre la oposición enérgica, el tono despectivo y el necesario recambio generacional.

Aunque ajeno a esa conversación en el cabaret, más atento a su decepción por la ausencia de la pelirroja deseada, Pancho va a extremar la oposición contra Borges, y será a la manera del Gutiérrez de “Tango del viudo” cuando quema sus papeles, libros y cuadros para “terminar con aquellos borradores que ahora no servían para nada” (494). En el caso de Pancho se trata de terminar con Borges, como le cuenta Tomatis a Barco pocas páginas después, en un día posterior a esa noche señalado como “hoy”, el tiempo del lugar saeriano: “‘Ha hecho una fogata con todos los libros del viejo Borges’. ‘¿El viejo Borges?’ -digo yo-. ‘Eso no lo sabía. Sabía que había quemado una serie de libros pero no sabía que eran los del viejo Borges.’ ‘No tiene ninguna importancia’, dice Tomatis. ‘Sí que la tiene’, digo yo” (333).

El esbozado contrapunto quedará sin resolución, disponible a la pregunta sobre qué importancia tendría que sean de Borges los libros quemados por Pancho en su recaída. Junto con la intriga referida a la probable necesidad de “matar a Borges”, algo es seguro en los comienzos narrativos de Saer: el grupo de amigos veinteañeros no puede nombrar a Borges sin agregarle el atributo de vejez, que a su vez queda indeciso entre la simpatía, la condescendencia y el parricidio.

A partir del viaje a Francia en 1969, y sobre todo desde mediados de los 80 y hasta el fin de su vida (cuando deja preparado y prologado el volumen *Trabajos*, amén de borradores inéditos que completarán otro volumen según el plan de la publicación iniciada en 2012 por Premat y equipo), la forma (moral) del ensayo servirá al autor para asumir y exponer públicamente esa oposición con “el viejo Borges” en el contexto de una reformulación mayor de la tradición literaria y cultural argentina. El mismo año en que Walsh afirma (en la entrevista de Campra) que Borges aburre y cansa, Saer escribe un ensayo dedicado a *La invención de Morel* donde reevalúa la novela de Bioy Casares de modo irónicamente opuesto al canónico “Prólogo” de Borges de 1940 que, al prescribir la lectura de la “trama perfecta” elaborada por su amigo discipular, “preconiza una teoría de la novela que es exactamente lo contrario de *La invención de Morel*”, subraya Saer: “Destinado a exaltar la novela de aventuras en detrimento de la novela psicológica, el prólogo de Borges está puesto, evidentemente, en mal lugar” (1997: 168). Si Borges leía a Bioy desde su propia teoría antirreferencial, Saer replica el gesto borgeano para leerlo desde su propia poética en momentos de recomienzo; a diferencia de Walsh, a Saer parece no aburrirlo Borges, si la posibilidad de leer en su contra propicia el avance de la obra personal. Al resignificar lo que Borges condenaba y apartaba, Saer fundamenta su lectura correctiva de Borges en “las características psicológicas” del narrador de Bioy, al que considera un burgués en situación incómoda debido a la ambición política: el personaje sería “lo contrario del héroe tradicional de la novela de aventuras”. A tono con la poética practicada en *El limonero real*, *La mayor y Nadie nada nunca*, en 1973 Saer ve la nada como acontecimiento de la novela de Bioy Casares, y le asigna la potencia narrativa de dos rasgos reconociblemente propios: “la percepción continua” y “la insignificancia de la peripecia” (169). En el próximo capítulo veremos que *La grande* torsiona lo reconocible de ambos rasgos.

En su reproche contra la novela psicológica, dice Saer, “Borges confunde, groseramente, lo real con lo verosímil” y juzga la literatura con criterios de realidad objetiva y universal: justo allí, en el concepto de ficción que la literatura puede sostener contra las pretensiones realistas (y antirrealistas), es donde Saer está generando un espacio narrativo

posible a pesar del influjo de Borges (no del Borges actual de 1973, inexistente para Saer como para Walsh, sino el de 1940). La corrección tajante del viejo Borges también considera absurda “la distinción entre géneros tales como novela de aventuras o novela psicológica” en función de la pretensión de realidad de la segunda; dejando de lado “el concepto de realidad” como “mediación artificial”, esta lectura contra Borges acaba en la expresión de la poética autoral del lector, como versión ensayística de las epifanías que en las novelas pautan la coincidencia entre lo interior y lo exterior, y con la respiración sintáctica de “La mayor”: “No hay más que cierto flujo, continuo, confuso, indefinido, neutro, que produce, por momentos, nudos fugaces, aglomeraciones, cuya significación depende en gran medida de la contingencia que es la materia misma de la conciencia que observa y clasifica” (171-172). Contra la demanda argumental y los parámetros valorativos de Borges, Saer relee al otro desde los protocolos poéticos personalmente sustentados, en una acción lectora que a comienzos de los 70 ya tiene expansiones en su escritura (por entonces extremas), y que desde *El entenado* abarcarán triunfalmente ambos polos del reparto borgeano, la percepción y la trama. Luego de imprimir con la propia manera desvíos específicos a la novela de aventuras en *Las nubes* y al policial psicológico en *La pesquisa*, *La grande* expandirá al máximo la posibilidad de una novela de género propio (“novela saeriana”), para contar otra semana “perfectamente anodina”, como la leída en *La invención de Morel* tres décadas atrás.

Al reprologar contra Borges *La invención de Morel* o al detectar en 1990 un “Borges francófono”, Saer lanza una polémica sorda que *El concepto de ficción* viene a sistematizar, incluyendo la declaración de ancianidad de Borges escrita en 1971: tras limitar el valor de Borges a “hace algunas décadas” con “cuatro o cinco libros”, “*El hacedor*” termina afirmando que “el tartamudeo político y literario es uno de los derechos, o de los inevitables estragos, que debemos reconocerle a la ancianidad” (1997: 193). Además de dedicarle un “Borges como problema” en 1999, donde dictamina, como dijimos, que su obra “es la refutación colorida y rugosa de la exangüe teoría que pretende sustentarla”, y da ejemplos precisos de esa “contradicción permanente entre su teoría y su práctica literaria” como la “posición ingenua en lo relativo al referente”, para distinguir de textos posteriores los de *Historia universal de la infamia* por tener “personajes que existieron realmente” (1999: 128, 130), *La narración-objeto* hace pública una zona del laboratorio de notaciones personales, y entre los “Apuntes” incluye uno, fechado en 1979, “Sobre el saber de Borges” como “herencia problemática”. Un Saer virulento apunta contra la opulencia de ese saber concebido por la “visión pequeñoburguesa (...) como una adquisición y como un poder”, una “sapiencia explícita [que] paraliza a sus críticos” y a la “horda de profesores” para la que “Borges

representa no solamente la literatura, sino el horizonte cultural entero” (181). Notablemente, la crítica contra los modos institucionales de leer de y a Borges se convierte en denuncia contra la última dictadura, atípica por lo contemporánea y explícita: Saer compara el “respeto temeroso” que se pretende tener ante Borges con el que “los verdugos transformados en gobernantes nos quieren inculcar respecto de la propiedad privada y de los dividendos de sociedades anónimas que reposan sobre el cimiento de treinta mil muertos” (183).

Los desvíos de Borges en Saer trabajan, de otro modo que Walsh, inicialmente sobre la categoría de universalidad en tensión con lo regional, lo latinoamericano; después de la dictadura, y desde *El entenado* (que es la exploración narrativa de esas y otras tensiones), comenzará a indagar las marcas presentes de la violencia histórica en el contexto argentino, en tensión con la contemporaneidad de la violencia reciente. En los comienzos de la recepción consagradoria en Argentina, aparecen ciertas variaciones en la imagen de escritor y en su política de la literatura, con respecto a *Una literatura sin atributos*, donde el escritor era biográficamente nadie y todo atributo nacional (literatura argentina, pero sobre todo ese casillero del mercado global llenado como literatura latinoamericana) comportaba una determinación ajena a la poética y la propia manera de escribir y de leer. Hacia el fin de siglo, en confrontación con el presente sociocultural, y en *Trabajos* tomando como quiebre la crisis de 2001, Saer seguirá sosteniendo la especificidad poética contra determinaciones externas, pero su separación de lo argentino para reflexionar sobre la literatura será desplazada en beneficio de una mejor localización del problema global de la violencia del capitalismo. Inclusive reincidirá, como Borges a principios de los 70 aunque sin sus aprensiones, en la reutilización explicativa de la dicotomía sarmientina para indagar, programáticamente en *El río sin orillas*, la singularidad de los habitantes del Río de la Plata en el cruce entre lo local y lo universal.

Si en su conferencia de 1951 Borges se limitaba al contrapunto impensado entre el *Martín Fierro* y *La urna* de Enrique Banchs (este poema tan argentino como aquél, por “condiciones argentinas” que no dependen del referente sino de la entonación), y solo mencionaba *Don Segundo Sombra* como libro argentino que aceptó influencias cosmopolitas, medio siglo después Saer reformula la valoración borgeana a partir de la historia reciente. “El escritor argentino en su tradición”⁵⁹ recorta la subjetiva lista ejemplificadora de “nuestros

⁵⁹ Texto encargado, como vimos, por el suplemento cultural de la *Folha de São Paulo* a partir del “penoso incidente del corralito”, según explica el “Prólogo” de *Trabajos* al reevaluar esos encargos de medios periodísticos de gran difusión (*El País* de Madrid, *La Nación* de Buenos Aires) como “ocasión de expresar con entera libertad algunas ideas sobre el arte, la política o la cultura”, que constituiría “una experiencia nueva en mi oficio de escritor”, y notoramente un nuevo lugar en la industria cultural y ante la opinión pública.

clásicos”, comenzando por Sarmiento y Hernández, que salieron de guerras civiles nutridas “de conflictos muy semejantes a los que nos desquician hoy en día”, marcando la continuidad histórica que también exploraba Walsh. Tras ese primer párrafo del canon personal recortado del oficial, luego de mencionar los cambios textuales provocados por la carrera política de Lugones, Saer destaca que “las novelas de Roberto Arlt están sacudidas por las grandes mitologías del siglo, el fascismo, la revolución social, la angustia de los individuos asfixiados en las grandes ciudades por la alienación capitalista, la amenaza de la guerra total” (64). Si a estos rasgos mayores de la novelística arltiana les sigue, en el mismo párrafo, la mención exaltada de Juan L. Ortiz, en cambio Borges quedará en un párrafo posterior compartido con Cortázar, donde Saer provoca con la idea de que la “conversión” de éste a “la causa latinoamericana” a comienzos de los 60 es más conocida que la “constante militancia” de Borges, cuya ficción y poesía “se nutren (...) particularmente de la violencia que engendran las luchas políticas”. Recuperado el núcleo político que Borges reprimía en su moral de lectura, la tradición del escritor argentino puede incluir algo más que a Güiraldes, Banchs y la indefinida cultura occidental, y trazar una ascendencia precursora desviada de Borges mediante figuras resistentes al canon como Arlt, Ortiz o Gombrowicz.

El único ensayo de Saer dedicado a Arlt, escrito en 1985, comienza matando a Borges, con la variante de celebrar la “muerte bien colocada” de Arlt, que llega a tener “como él decía, la eficacia de un cross a la mandíbula”, sobre todo comparada con “la persistencia borgiana, que se disemina en banalidades” (1997: 94). Saer reevalúa a Arlt focalizando en la eficacia violenta reprimida por Borges, lo lee como resultaba imposible leer a un Borges sobrevaluado: en coherencia retrospectiva con el umbral de su primer libro, *En la zona* (que veremos en seguida), en momentos de afirmación del proyecto novelístico (mientras escribe *Glosa*), encuentra en Arlt a un novelista plausible de autofiliación, sobre todo porque su obra presenta, contra la novela histórica de moda en los 80, “una verdadera antropología” atravesada por el mal y la imposibilidad (96, 98). En 1985, Borges “no es más que un anciano que hace chistes en los diarios, en tanto que Arlt es estrictamente contemporáneo de su propia obra” (94). En la tradición literaria posterior a la última dictadura, a diferencia del viejo Borges (que, en la concisión de Walsh, ya aburre a comienzos de los 70), Arlt puede funcionar como nuestro contemporáneo, precursor de la transgresión que renueva la retórica argentina y de la desmesura que hace de la novela una indagación antropológica.

En otro ensayo de principios del 2000 titulado “Libros argentinos” (encargado por *La Nación* para la Feria del Libro de Buenos Aires), Saer sincroniza en el año bisagra de la política argentina del XX dos episodios claves de su formación literaria, su primera biblioteca

y el ingreso de Arlt y Borges en su vida, formulando el espacio autobiográfico como figura de entendimiento más que género o contrato, referida a las pulsiones de lectura y escritura:

A partir de 1955, Arlt y Borges entraron en mi vida, como en la de tantos lectores de mi generación, a la que le tocó hacer la síntesis de esos dos grandes escritores, considerados hasta ese entonces por buena parte de la crítica como irreconciliables: se estaba por uno o por el otro (2006: 191).

La síntesis parece superada, o relegada, con el doble encuentro decisivo contado en el mismo párrafo: “También en esos años conocí personalmente, en 1956, a Juan L. Ortiz (...), el mismo día que compré (...) *Los adioses* de Onetti”. Retrospectivo para pensar el presente, Saer quiere superar aquella empresa generacional, no limitarse a “hacer la síntesis” y, ante Borges, sostener la antítesis como posición del yo en la tradición literaria, a la vez que otros (Ortiz, Onetti, Di Benedetto) multiplican el mapa de precursores más allá de oposiciones binarias. Al afirmar que “esa trinidad de autores argentinos [Arlt, Borges, Ortiz] fue a partir de entonces, y hasta el día de hoy, la referencia constante de mi trabajo literario” (192), Saer toma partido y también reactiva dicotomías que parecían irreconciliables, las recoloca en diálogo abierto con la imaginación del futuro (de su propia novela). Si Borges propiciaba en Walsh el ingreso y luego la fuga de la institución literaria, su lugar inarmónico en la tradición del escritor argentino, a Saer le ofrece un contendiente que puede dejarse en el pasado al establecer otros antecedentes literarios inmunes al borgismo. Pero también es contra Borges, volviendo incansablemente a él, que Saer actualiza la antítesis como producción de un pensamiento menos teórico que pulsional, como posición obstinada del yo ante lo exterior, entre los otros que escribieron antes, en la tradición que debe apropiarse y modificarse, disponiendo lo que llama (borgeanamente) *el universo* como lugar más grande donde hacer resonar la palabra propia. En los próximos apartados indagamos esta invención de una tradición posborgeana (tardía y no primera como la de Walsh en los 50) que en el cambio de milenio estipula y prescribe (también borgeanamente) el ensayismo saeriano, con la potencia monológica que hace equivaler la tradición del escritor argentino con la propia y el universo con una manera personalísima de percibir y narrar.

Una manera de tratar el universo

En 1960, al prologar su primer libro, el joven veinteañero ya deja en claro que da comienzo a una obra de autor con premisas contundentes, que a diferencia de Walsh no transita los

peldaños de la industria editorial ni los lugares considerados subsidiarios del paratexto para llegar a estampar su nombre en un libro. Con tono juvenil que irá perdiendo ansiedad pero no obstinación, Saer arranca su proyecto con algunas ideas que serán fijas aunque vayan puliéndose con el avance. Las “Dos palabras” que prologan *En la zona* (2001: 421-422) exponen bastante en bruto muchas vértebras de la columna poética que hacia la década del 80, afinando algunos detalles, quedará consolidada. No sin cierta altanería, el joven prologuista de sí mismo expone una concepción estética normativa y jerárquica, localizando en la forma el valor específico, al procurar que los cuentos tengan “un mínimo nivel rítmico y verbal admisible como literatura”. Esa búsqueda de “consumación del arte”, ya entonces anacrónica, estaría en tensión con la precariedad y el riesgo de la creación que también destaca, que va a ganar terreno en la propia teoría a partir de la praxis; el rigor y la lucidez ya orientan la búsqueda del escritor, con el deseo sustentado en sus “preferencias como lector”. Semejante (auto)afirmación de perfección no deja de toparse con la necesidad de publicar, apremiante “en nuestro país y dadas las condiciones de nuestra cultura”.

En ese punto, al entrometerse la cultura nacional en el credo literario, la voz autoral se abre a lo público, ampliándose a una primera plural que engloba a los argentinos, definidos como realistas e incrédulos, a quienes exhorta a poner en práctica la tozudez laboriosa bajo la cual, recuperando la prepotencia arltiana, se amparan estos primeros cuentos: “Nuestra ambigüedad y nuestro desorden adolescente existen, y nuestra condición posible no es más que la posible transformación de ese desorden por medio de una fuerte conciencia práctica y de una invencible ‘prepotencia de trabajo’” (2001: 422). Desde el umbral de un proyecto que será grande hasta lo inacabable y así se plantea de entrada, Saer elige la zona que entonces, según el reparto dicotómico del campo literario, era la opuesta a Borges, y pone su laboriosa prepotencia en función de lo que puede leerse como programa germinal de una política de la literatura, que acometerá contra el realismo y la incredulidad que adjudica a las condiciones de recepción en su país, ambiguas y desordenadas, inmaduras y adolescentes. Esos rasgos anticipan de paso la filiación con Gombrowicz que explicitará en 1990, en el segundo ensayo incluido en *El concepto de ficción*, sobre “la perspectiva exterior” y la “incertidumbre programática” que rescata “la inmadurez, lo inacabado” (1997: 18-21), de las que sus mismos ensayos comenzarán a distanciarlo (sobre todo después de que en *El río sin orillas* condensa esas pautas de interpretación de lo argentino). Con la falsa modestia de quien define cómo debe ser la literatura dejando afuera el propio libro (cuyo “nivel rítmico y verbal”, sin embargo, sería “admisible como literatura”, a diferencia de los cuentos walshianos menospreciados desde la distancia en la entrevista de Pron), el ambicioso escritor de 23 años

envía su ópera prima con perspectivas más altas, y abre una zona de diálogo, paradójicamente establecida como monólogo autoral y persistente en el proyecto, entre el uso privado de la lengua y la violencia mayúscula de la historia: “Desechado como literatura, baste decir que como ética no es más que el enfrentamiento personal con la parte que me corresponde en este Gran Desorden”.

Contra ese impreciso desorden que podría referir a las crisis políticas y económicas occidentales de posguerra, Saer traza una zona autónoma que le permite seguir creando ficciones, aceptando que la falsedad no aplica a la ficción sino a la pretensión autoritaria de verdad, y que el tono posible ante el quiebre de la modernidad es la incertidumbre, paradójicamente afirmada en convicciones contundentes. Las notas para “El concepto de ficción”, registradas en lo que el equipo dirigido por Premat llama “Cuaderno núcleo II” de los borradores inéditos, condensan el reparto valorativo entre el personal concepto de ficción, escrito desde la lectura de Samuel Beckett o Thomas Bernhard, y “la pretensión de verdad” que, como ejemplifica con el “non-fiction anglosajón” o las novelas de “entretenimiento” de Umberto Eco, “puede contener más falsedad que la ficción” (Saer 2013: 187). Contra los encasillamientos menos sustentados en la teoría literaria que en la valoración mediática (“non-fiction”, “entretenimiento”), la invención de una tradición en Walsh no se contradice con ese uso de la ficción que revela una verdad falsificada por el Estado y los medios hegemónicos. Mejor que una presunta no-ficción de novelas que se desentienden de la verdad, el proyecto de Walsh usa el lenguaje para atacar la pretensión de verdad construida en las ficciones del poder. Como vimos, su tradición remite a la exploración rigurosa, por medio de las hablas sociales, de injusticias y violencias estatales, que están del todo ausentes, por ejemplo, de *A sangre fría* de Truman Capote, que no cuestiona el orden social sino aspectos parciales de la ley (como la pena de muerte), y que en tanto bestseller norteamericano merecía la diatriba de Saer y su expulsión al exterior de la esfera literaria.

Contra la hegemonía del consumo y el espectáculo visible en esos géneros consagrados por la cultura industrial, el discurso estético de Saer, cada vez más vinculado con la crítica política y cultural (aunque la relación ya estaba en el primer prólogo), recupera el valor específico del proceso creador, sosteniendo la forma literaria (*mi manera, el arte de narrar*) como imperativo privado del escritor, reponiendo a pesar de su época la experiencia artística subjetiva.⁶⁰ La defensa de la labor autónoma del escritor (afirmación insistente de lo

⁶⁰ Según comprueba hacia la década del 80 la crítica cultural antropológica en el campo teórico latinoamericano, esa experiencia estética subjetiva habría sido arrasada por las falsas garantías del capitalismo global: “el discurso estético ha dejado de ser la representación del proceso creador para convertirse en un recurso complementario

único que se afirma) es el bajo continuo de las reflexiones de Saer en ensayos y entrevistas, sustentadas en la privacidad de lector formado como sujeto de su propia creación; pero el mismo desarrollo autoral y editorial de su obra ubican esas reflexiones como garantía de la experiencia artística en la instancia de recepción o consumo. Contra la visualidad posmoderna que escenifica la doble pérdida del libreto y del autor, el proyecto saeriano recupera ese paradigmático intento moderno de refundar la historia, al decir de García Canclini (1990: 307), la subjetividad del autor, fundada en aquello que lo define como tal: la lectura y la escritura. Saer desoye las declaraciones de muerte (del autor, del arte autónomo, del estilo personal) que resuenan por los años en que prueba y afirma una manera que, precisamente, se afianza en un concepto de ficción y una figura de autor contruidos con el afán personal y polémico de establecer las distinciones apropiadas entre lo interior y lo exterior, lo importante y lo accesorio. Cada vez más afirmado en una praxis narrativa coherente con esas construcciones, sostiene las instancias de autor, obra y estilo como dispositivos de reaseguro del proyecto, para el cual reclama una especificidad no negociable con otros discursos sociales; el ensayo, acoplado a las pautas de la propia poética en relación con esos discursos exteriores a la especificidad, es afirmación y consolidación de sí, en tanto autor poseedor de una obra mayor de estilo reconocible.

En 1997, en plena etapa afirmativa de esa marca registrada que es el *arte de narrar* (sintagma compartido por las lecturas críticas, como vimos en el capítulo 2, insistentemente consonantes con los protocolos del autor), Saer reúne ensayos escritos desde 1965, incluyendo los que habían aparecido diez años antes en esa integración teórica inaugural que fue *Una literatura sin atributos* a fines de los 80. La preocupación primera del espacio ensayístico es fundamentar su concepción de la ficción, y a eso dedica el texto que da título al libro: escrito en 1989, “El concepto de ficción” postula que “la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción”, consistente “en un tratamiento específico del mundo”, es decir, citando literalmente a Goethe, “una epopeya subjetiva en la que el autor pide permiso para tratar el universo a su manera” (1997: 12-13).⁶¹ En el demasiado citado “La selva espesa

destinado a ‘garantizar’ la verosimilitud de la experiencia artística en el momento del consumo” (García Canclini 1990: 62). Esta discursividad crítica de la teoría, que en el campo argentino es legitimada por *Punto de Vista*, resuena en el tono afirmativo de los ensayos saerianos.

⁶¹ En el mencionado “Cuaderno núcleo II” de los borradores publicados, que abarca las décadas del 80 y 90, entre notas, definiciones, aforismos e ideas para narraciones que germinarán en *Glosa*, *Lo imborrable* y *La grande* (por entonces *El intrigante*), Saer transcribe la frase de Goethe sobre “le roman” como “une épopée subjective dans laquelle l’auteur demande la permission de traiter l’univers à sa manière” (2013: 186). En su instancia póstuma, el proyecto brinda la escritura original (que solo muestra que nunca se llega al original: Goethe citado en francés) de la traducción que Saer ha apropiado, a tal punto que condensa su propia definición de la novela y el desvío que le imprime al modernismo a través de la narración y el concepto de ficción.

de lo real”, polemizando con las resonancias vitalistas y voluntaristas del *boom* y con una concepción de realismo agotada en la historicidad, construyendo como precursores a Joyce, Kafka, Pavese, Mann, y (reordenando los linajes en el campo argentino) Macedonio Fernández “y su discípulo Jorge Luis Borges”, Saer explica su método (que, como se ve, no deja de ser teoría): “Al comienzo, el narrador no posee más que una teoría negativa. Lo que ya ha sido formulado no le es de ninguna utilidad. La narración es una praxis que, al desarrollarse, segrega su propia teoría”. Y ésta ya es la poética del arte de narrar como antropología especulativa, la posibilidad aislada de hacer novelas más allá de la crisis de la forma novela, saltando las mediaciones extraliterarias para generar con la escritura una relación con el mundo: “La novela es sólo un género literario; la narración, un modo de relación del hombre con el mundo” (267-268, 270-271). Estos ensayos acompañan la inserción del autor ante el público de su país, y entre ellos, visible y programáticamente, “El concepto de ficción” clarifica la paradoja, de amplia tradición moderna, que atraviesa todo el proyecto: “la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad” (16). La doble instancia de significación, entre lo subjetivo y lo objetivo, asume en Saer el diseño de una consistente posición autoral, como un programa que, ante la crisis cultural que hacia los 80 y 90 se debate en términos de posmodernidad, unifica ética y estéticamente sus novelas, cuentos y ensayos, refuncionalizando en su provecho la partición típicamente moderna entre interior y exterior. Entre los imperativos objetivos y las pulsiones subjetivas, el autor asume la singularidad que define su estilo, acomodando el imperativo y el saber a las pulsiones de un yo que escribe.

A principios de los 80 Saer sistematiza el recorte subjetivo de un lugar posible para narrar, y antes que en el concepto de ficción se apoya en la desestabilización de “La novela”, como titula en 1981 una defensa del *nouveau roman* que deviene ataque contra la forma establecida y auspicio de la propia poética en firme desarrollo. Como en Walsh, las afirmaciones parten de una detección minuciosa de falencias en lecturas ajenas consensuadas en el campo, cuyo señalamiento impulsa la propia acción lectora que hace avanzar la escritura. Debido a “los malos hábitos de una crítica perezosa”, muchos malentendidos pesan sobre la novela, “género ligado históricamente al ascenso de la burguesía”, que Saer (1997: 128) caracteriza por tres rasgos formales que en sus propias novelas aparecen desviados, sometidos a torsiones diversas: uso de la prosa, causalidad lineal e hiperhistoricidad. Señala que el primer malentendido es el nombre, dado que “se sigue llamando novela a un trabajo que, desde Flaubert, se ha transformado ya en otra cosa”. Similares dificultades contra las que había trabajado Walsh son señaladas por Saer, no tanto con la coloquialidad franca de aquél

sino con el sofisticado despliegue conceptual de esa teoría privativa que se presenta desgajada de la praxis narrativa.

Dos problemas de la novela destacados por Saer resultan comunes a Walsh: “la clasificación por géneros”, y el “carácter mundano de la novela o, mejor dicho, de los restos de novela” que llama “reliquias de la inteligibilidad absoluta a que aspiraba la época burguesa”. Pero el acento en la dificultad que Saer destaca al final lo distingue de Walsh, y muestra el énfasis más adorniano que benjaminiano advertido por Contreras como contraste inicial entre Saer y Piglia. Para Saer, debido a lo que considera su capacidad de transmisión ideológica, la novela es “el único género que alcanza, en la era de la industria cultural, el estatuto de mercancía”, por lo cual (y aquí toca el núcleo irreductiblemente dicotómico que exploramos) las “determinaciones extraartísticas” en la novela han pasado a importar más “que los imperativos internos de la invención artística” (129). La oposición intransigente de Saer a la sensibilidad posmoderna, entendida como distensión de las formas y optimismo superficial, según propone Contreras (2002: 27-28) en la introducción de su estudio sobre Aira, permitiría en principio situar al programa de Piglia por contraste con el de Saer, dados los signos de una “estética posmoderna” en el primero, centrada en las posibilidades de los géneros (novela, relato policial, cuento), la atracción por materiales y formas de la cultura masiva, la mezcla y los estilos híbridos, el procedimiento de las citas y el entrecruzamiento entre crítica y ficción (aspecto que vimos puesto en común entre Piglia y Saer por Speranza en 2001). La diferencia se resumiría esquemáticamente con la apelación de Contreras a los antecedentes teóricos, en efecto apropiados por ambos escritores-críticos en sus diseños estéticos: “la distancia que hay entre Saer y Piglia podría corresponderse con la que va de Adorno a Benjamin”. El de Piglia sería un “posmodernismo de resistencia” (tomado de la distinción con el de “reacción” que propone Hal Foster en la introducción de su compilación clásica de los 80 sobre *La posmodernidad*), categoría que pronto permite restablecer los vínculos con Saer (y distinguir a Aira de ambos): “la literatura de Piglia también -aunque de un modo diverso que el de Saer- sitúa el impulso negativo en primer plano y hace de la negatividad la ética de la praxis narrativa”.

El canon selectivo de escritores que, como el mismo Saer quiere para sí, merecen definirse como narradores y no meramente novelistas, aquellos “hombres aislados” que se atrevieron a arrancar la novela de las determinaciones heterónomas, no es por ahora (1981) argentino sino europeo (más Faulkner) y recortado sobre la alta tradición del modernismo de entreguerras, lo previo a la posmodernidad y la contemporaneidad de Saer: Proust, Joyce, Kafka, Musil, Svevo, Gadda, Virginia Woolf, Pavese, Beckett. Ese linaje mayor de escritores

sin misión histórica (como la adjudicada a Walsh), que trabajan la lengua con incertidumbre y rigor logrando que el sentido sea la forma misma (como Saer desde *La mayor*), condensa la poética propia y privativa, repartida en fragmentos novelescos planteados, en autodefinición, como “metáfora, singularizada una y otra vez por la individualidad de cada escritor, del conjunto de lo existente” (130-131). La filiación del proyecto narrativo con la cancelación de la novela realista que opera Flaubert especialmente en su última novela, inacabada y póstuma como *La grande*, es un tópico transmitido del autor a la crítica, aceptado como pauta de lectura en momentos de inserción de Saer en el campo literario argentino a través de las cátedras universitarias. En 1986, al exponer sus “Razones” a instancias de Gramuglio, el escritor que metaforiza el conjunto de lo universal retoma lo dicho en “La selva espesa de lo real” (a la vez que dialoga con la teoría que expone Tomatis en *Cicatrices*): “Ya lo dije muchas veces: la novela es un simple género literario que, en líneas generales, empieza con *Don Quijote* y termina con *Bouvard y Pécuchet*. La narración es un modo de relación del hombre con el mundo”. Agrega que “la novela clásica ronronea entre estereotipos y dividendos”, y su apoteosis sería “el comentario televisivo y la adaptación cinematográfica” (1986: 18-19). La imagen de escritor jerarquizado como artesano abona la filiación (anti)novelística de Saer con Flaubert, impulsada además por Tomatis, que en *La grande* se burlará con histrionismo de esta ascendencia clásica. Desde las postulaciones pioneras de Gramuglio se genera un tópico recurrente en algunas lecturas propiciadas por la muerte, transfiriendo al autor la seriedad que falta de sus personajes irónicos, la solemnidad que en efecto abunda en los ensayos y contra la que parecen formuladas las mejores páginas de *Glosa* o de *La grande*.⁶²

Atenta a los residuos de la modernidad, formados en el pasado pero efectivos elementos del presente -en el cual, según Williams (1980: 145-146), lo residual o alguna versión de él puede ser incorporado a la cultura dominante a través de la tradición selectiva-, la literatura distintiva de Saer, silenciosa durante tres décadas y amparada en un aparato de lectura autoral que selecciona y personaliza la tradición, será recibida, en el marco de la apropiación teórica local de los estudios culturales, como una obra que crea nuevos significados y permite lecturas políticas de oposición a los elementos dominantes, tal como el autor la sistematiza en su ensayística. El tono programático de quien se ubica en posición de

⁶² “Vale decir que Saer era a su modo, como Flaubert, un artesano (en el sentido más elevado del término), no sólo por esa costumbre que hoy parece anticuada de escribir a mano, sino también -y es sólo un ejemplo- porque en esos cuadernos que utilizaba incluía ‘documentos’ para la escritura, desde una definición de diccionario hasta el menú de alguna fonda” (Abbate 2005: 9). El veloz desarrollo de la crítica genética saeriana luego de 2005, y en especial las lecturas de Premat que vimos en el capítulo 2, profundizan las tensiones productivas entre anotación en vivo y expansión narrativa que, más allá de la imagen de elevado artesano dedicado anacrónicamente al oficio, exhiben un rasgo constante de Saer que resplandece en *La grande* (y en *Bouvard y Pécuchet*): el humor irónico y corrosivo, la mirada lúdica y distante sobre la desdicha humana.

escritor de ficciones y “reflexiona explícitamente sobre su oficio” (Saer 2006a: 26-27) insiste, sobre todo en las intervenciones del cambio de milenio, en esa oposición a lo dominante ubicado, a la manera de Jameson, en el posmodernismo como lógica cultural del orden neoliberal, con reflexiones políticas que exceden la adscripción al oficio literario, conformando un discurso crítico apoyado menos en la intimidad de la lengua natal y la literatura (lugar ético-estético de la unidad del proyecto) que en la monológica identidad de un autor con estilo. Más interesante que esa coherencia (remisa en la recepción walshiana y en la de Saer probada insistentemente como negatividad adorniana), la palabra ensayística de Saer agrega al proyecto, más que unidad (que obtiene del tratamiento ficcional de la categoría de lugar), una modulación muy distinta de la narración, que al ubicarse en la instancia de autor (en el ensayo como plataforma donde “hablar a título personal”) se aleja de las productivas tensiones que la incertidumbre aporta a las voces de la novela, con lo que desagrega coherencia y permite leer pliegues y fallas en la lisura espesa del sistema. En consonancia con las premisas teóricas difundidas por Gramuglio y Sarlo en el espacio público reabierto en 1984, el proyecto de Saer haría visible el diálogo entre teoría y praxis que integra en la obra la producción y reflexión sobre su valor y sus posibles sentidos: “el discurso sobre la obra no es un mero aditivo, destinado a favorecer su aprehensión y su valoración, sino un momento de la producción de la obra, de su sentido y de su valor” (Bourdieu 1995: 258). La posición de autor, para definir sentido y valor de la propia obra, redefine los parámetros de la biblioteca argentina en función de la resonancia de su palabra entre las ajenas, y en provecho de su estética reactiva pesadas dicotomías modernas como interioridad/ exterioridad y tradición/cambio, que veremos a continuación.

Literatura argentina entre interior y exterior, tradición y cambio

Lector constante y (como muestran los incansables borradores en actual proceso de publicación) anotador placentero de su intimidad lectora, Saer conforma su tradición en torno a la crisis de la experiencia que atraviesa el arte y la cultura del siglo XX. En el amplio contexto de la cultura occidental posterior a las guerras mundiales, en diálogo a menudo explícito con teóricos como Benjamin, Adorno o Barthes, se inserta el interrogante que moviliza su explícita política de la literatura: ¿Cómo lograr, en una sociedad invadida por la cultura de masas y con el arte clasificado en géneros y reproducido técnicamente, que la literatura permanezca en la esfera artística para realizar desde allí su intervención sobre el

presente? La negatividad se opone al fracasado intento de las vanguardias históricas de fusionar arte y vida, y Saer no deja de criticar irónicamente el ingreso al mercado que las condujo al fracaso, paradójicamente por haber tenido éxito (y no se priva de publicar, en los “Apuntes” de *La narración-objeto*, una ácida semblanza de Salvador Dalí bajo el anagrama “ÁVIDA DOLLARS”, fechada en 1978; cf. 1999: 176-181). Ni vanguardista en el sentido de Bürger ni menor en sentido deleuziano, Saer defiende el estilo como marca original de la narración, alternativa a la pobreza de la experiencia que Benjamin constataba a comienzos de la década del 30, que en los últimos lustros del XX y el primero del XXI explicitará en ensayos y entrevistas, con tono de cruzada personal contra el larvado autoritarismo de un *ellos* despreciable agrupado como “posmodernos y afines”. La perspectiva global se localiza en la zona, a la manera del ciclo narrativo o de la primera persona de *El río sin orillas*, y en ese vaivén entre zona y universo focaliza la lectura de la cultura y la tradición del escritor argentino.

Anticipando la debacle que disimula el neoliberalismo en alza, en 1982 Saer afianza su colocación de autor ante la cultura y el mercado. En “Literatura y crisis argentina” apela a la distinción interior/exterior que remeda esa singular posición de una subjetividad ante lo real, y denuncia, totalizante, las “dos determinaciones fundamentales que, en el siglo XX, contribuyen a configurar toda literatura”: en el ámbito local, la determinación interna constituida por elementos lingüísticos e históricos que son actualizados por “el elemento imaginario que es su razón de ser fundamental”, y, saliendo al mundo, la determinación externa con su doble aspecto, el positivo “rico fondo de la creación planetaria” y el negativo e insistente de “la implantación multinacional de la industria cultural que substituye la creación artística por una mercancía indiferenciada y opone al impulso antropológico del arte las leyes económicas de la oferta y la demanda” (1997: 99-100). Como el Tomatis de *Lo imborrable*, enfrentado a un exterior turbio plagado de reptiles en la Santa Fe del 80 (así alegorizada por el personaje-voz), quiebra atípicamente el tono de incertidumbre que atraviesa las ficciones anteriores (en particular el de la voz narradora de *Glosa*, que desde el incipit prefiere la conjetura a la certeza), la voz ensayística del autor tampoco se permite vacilar cuando debe referirse a problemáticas públicas que, mercantilizando la creación artística bajo la falacia democrática de la cultura y el realismo estético, inciden en el proyecto creador de un escritor argentino dispuesto a reactualizar imaginariamente la lengua y la historia de su región.

La respuesta a la crisis es la defensa incorruptible de un espacio para la tarea estética, un lugar propio/apropiado en el que pueda ensayarse la individualidad del escritor, la plena subjetividad sin representatividad que fundamenta su colocación como ensayista: “el ensayo,

en tanto que forma literaria, es, antes que nada, la consideración fragmentaria e individual de un tema dado, y la actitud previa del ensayista es justamente la de hablar a título personal y no adjudicarse ninguna representatividad” (124). La escritura, modulada en ficciones, ensayos y poemas con las mismas obsesiones, reintegra aspectos caros a “la gran temática del alto modernismo, que se centraba en el tiempo y la temporalidad”, que para Fredric Jameson (1986: 87), en su clásica lectura del posmodernismo como lógica cultural del modelo económico triunfante en los 80 y 90, serían desintegrados junto con el afecto. Saer repone el afecto, las pulsiones individuales que orientan la percepción de lo objetivo, y soberanamente ignora el decreto de muerte del estilo como algo único y personal. Ante la moda difusa de lo posmoderno en los años en que el escritor publicita su palabra ensayística, recupera estrategias modernas, apropiadas distinciones anacrónicas que permitan sostener la autonomía literaria para que la literatura siga siendo una indagación crítica de lo real. Al aprovechar para la propia escritura el diseño personal de un canon y, ejemplarmente en *La grande*, reformulando materiales de la novela tradicional e incluso diseminando datos autobiográficos y plenamente referenciales, las fuertes marcas de estilo e individualidad no eluden las tensiones con el impulso hacia la objetividad imposible y la totalidad siempre partitiva. La furia que modulan los ensayos aparece dirigida cada vez más decididamente contra lo que en 1994 Sarlo llamaba “nuevo paradigma de libertades múltiples: el mercado”, que operando como “consulado del gusto” erosiona “los fundamentos del valor” y “trabaja para sí y no para una utopía de igualitarismo estético”: “El absolutismo implantado por el relativismo estético es una de las paradojas, quizás la última, de la modernidad” (161, 167, 170). Eludiendo el autoritarismo de la doxa posmoderna con una negatividad fiel a Adorno, Saer afirma únicamente la propia voz, mayor en la sonoridad y minoritaria en la escucha, como una posición que construye el valor de modo anacrónico, fundamentado en la propia manera de leer, afirmado en las modulaciones personales de esa paradoja postrera de la modernidad.⁶³

⁶³ En consonancia con los protocolos saerianos de la autonomía que no quiere adjudicarse representatividad (aunque genera una hermenéutica argentina de la representación), la crítica ha destacado la estética de la negatividad, encontrando desarrollos pertinentes en la confrontación con Aira que vimos en Contreras (2002). Al introducir a Aira en su historia de la literatura argentina, Martín Prieto (2006) destaca, de las reseñas publicadas en *Punto de Vista* por Gramuglio en 1982 y por Catelli en 1984, el “prejuicio de la modernidad” que valora negativamente el “prejuicio posmoderno” como “lo que sustenta la obra de Aira” (443). Al valor que construye Aira como “autor de una obra en superficie inconsecuente con una única verdad de artista”, Prieto opone los proyectos de Saer y Piglia, en otra lectura paradigmática como la de Contreras, también producida en la Universidad de Rosario, de la reformulación del canon posterior a la década del 90: “Juan José Saer y Ricardo Piglia, los autores emblemáticos de *Punto de Vista*, son, en ese sentido, autores modernos en cuanto a la relación que sus respectivas obras mantienen con su verdad de artistas, y por eso son entonces autores consecuentes con esa verdad, manifestada en sus temas, sus personajes, su estilo” (443-444). En la primera década del XXI, la marca de Saer es lo conocido, regulado como “las narraciones de la percepción”, según reitera el subtítulo del párrafo dedicado a Saer en el capítulo anterior de la historia de Prieto (415). Como muestra el último capítulo,

En 1999 Saer y Seix Barral afianzan la visibilidad de ese tono fundamentado en sí mismo, con otra compilación de ensayos producidos mayormente en la segunda mitad de los 90, actualizando un texto y algunos “Apuntes” de fines de los 70, siempre escribiendo a partir de lo escrito, integrando las notas en la sinfonía de la propia manera, como en la potencia germinal del ciclo narrativo. Autoconsciente del movimiento decidido hacia la ensayística por parte de un autor consagrado por sus ficciones, en el “Prólogo” de *La narración-objeto* ampara su concepción de la crítica en el cruce entre objetividad y subjetividad, para optar una vez más por la segunda. De ahí surge la petición de principio que ampara estas reflexiones de escritor: los hábitos y prejuicios del autor conforman, “cuando los pasa en limpio, las premisas del arte” (11). Saer prestigia su voz crítica como “forma superior de lectura, más alerta y más activa” (12-13), en la necesidad autoimpuesta de reforzar las convicciones, y la distinción con respecto al *ellos* contra el cual se escribe, esbozadas desde tres décadas atrás. Su propuesta teórica resulta menos consistente que la crítica filosófica y cultural que se puede leer y se ha leído en sus ficciones; si en éstas explora cruces conflictivos entre intimidad y política que, como veremos en el próximo capítulo, sostienen abierta la turbulencia cultural hacia el futuro, sus intervenciones ensayísticas, sobre todo cuando abandonan la perspectiva de escritor para priorizar la crítica cultural apocalíptica, intentan cerrar esos conflictos públicos del presente con afirmaciones tajantes y reiterativas, que se mantienen en la dicotomía negativa que adopta ribetes eufóricos de cruzada autonomista, por ejemplo contra “los vándalos que, al final del segundo milenio de nuestra era, pretenden reducir el arte a su valor comercial” (12).

La crispación contra el capitalismo tardío tiene otra formulación clave en “Tradición y cambio en el Río de la Plata” de 1996, donde el blanco de ataque es “esta época de relativismo de la que en arte la algarada posmoderna sería el síntoma más evidente” (1999: 97-98). La problemática planetaria adquiere inflexiones zonales; retomando los análisis de *El río sin orillas* observa, en ese universo particular que es la cultura rioplatense, “un gusto por lo lejano” que, con ecos de Martínez Estrada, rastrea hasta el aislamiento y papel secundario en la América colonial, que le permite exagerar la angustiosa sensación de abandono, destino no cumplido y espera inútil (101), rasgos que, de modo menos arbitrario e impresionista, encontraba en *Zama*, novela de Di Benedetto promovida por Saer en esos años (101). En su explicación de estos sentimientos contradictorios, el último moderno de la literatura argentina vuelve sobre la dupla basal de sus distinciones: “De modo que el sentimiento de postergación

ese centro del canon establecido en las dos décadas anteriores, desde esos mismos años ha tenido reformulaciones de valor como las de Aira, Ricardo Zelarayán, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher.

provendría de una divergencia entre la estimación que hacemos de nosotros mismos y la que hace de nosotros lo que nos es exterior” (104). El relativismo y tradicionalismo, la genérica “superstición posmoderna de que todo equidista y equivale”, signarían la época actual con lo que Saer percibe como irrupción violenta del exterior sobre la esfera íntima: “Lo lejano irrumpe brutalmente en todo momento en la intimidad” (109). Permittedose la crítica directa a la coyuntura política, que en las ficciones circunscribe a lo particular y lo doméstico (como veremos en *Lo imborrable*), dedica una parrafada contra “la era del parecer”, la banalidad y la política vuelta espectáculo (110). Contra lo que sarmientinamente considera la barbarie del nuevo milenio, Saer opone, desde una primera plural algo cargosa en su manifiesto y que en *El río sin orillas* estará más retaceada, “nuestra tarea de artistas y de intelectuales”, recuperando (con ecos del Benjamin cercano a Adorno) los términos del debate cultural de la fundación de la nación en el siglo XIX: “La cultura no se declara, se hace. Y casi siempre en un paisaje de barbarie” (112).

Los *Trabajos*, en especial los del comienzo, se ubican definitivamente en la pregunta que, variada a lo largo de toda la obra, se crispa y expande a lo cultural en los años finales del escritor, beneficiada por la mirada exterior sobre los avatares de la economía nacional (la de cómo sostener la especificidad de la forma estética contra la lógica industrial). En el choque entre mercado y cultura, y particularizando desde lo global la mirada sobre la zona, se mueven estas reflexiones narrativas que redondean el proyecto, como lo hacen, también con la carga retrospectiva de lo póstumo, las inflexiones novelescas de *La grande*. Ampliando la apuesta explícita de decir *las cosas como son*, el tema más general que abre el póstumo libro de ensayos es el de los “Posmodernos y afines”, con un impulso polémico por desarmar falacias y evidenciar la falta de rigor estético que abunda entre los defensores de la posmodernidad. El escritor pone al día la convicción valorativa que ya sonaba en el prólogo del primer libro, y deshace el “argumento cuantitativo aplicado a la difusión y a la recepción de una obra artística” (9). De lo general a lo particular, la crítica a la “algarada posmoderna” apunta a sus diversos aspectos, desde lo económico ligado a lo político y atravesando la esfera cultural y artística, donde trastoca valores estéticos e incide en las condiciones de producción y recepción de la literatura. Al condenar el tratamiento del lector como público devenido cliente y “juez supremo de la pertinencia artística” (11), el novelista argentino consagrado reevalúa indirectamente la demora que marca la difusión de su obra, colocándose a sí mismo, desde la libertad autoconferida por su condición de escritor, en ese lugar de juez artístico y cultural.

Como si respondiera a su responsabilidad pública de escritor faro, en todo caso muy cercano al modo de intervención de un intelectual como el que rabiosamente se negaba a ser,

Saer apunta contra los “afines” al vincular la tentativa de *normalización* posmoderna con otras nefastas condenas a las vanguardias que, en el siglo XX, “pretendieron encarnar el gusto de una mayoría”: el estalinismo, el capitalismo y el nazismo (13), cuyos “actos terroristas disfrazados de teorías estéticas también eran *posmodernos*” (14). Estos nuevos problemas del presente se agregan a los protocolos ensayísticos afirmados desde cuatro décadas atrás, que serían la expresión autoral de la praxis desarrollada antes en la ficción. La obra narrativa encuentra, en la indagación minuciosa y minoritaria de la percepción, en el gusto de las lecturas personales, un contrario posible para esa normalización; el ensayo lo conceptualiza, una vez más, trazando la esfera del arte contra las determinaciones que, por haberse adaptado al presente, no son menos autoritarias que las que violentaron la supuesta civilización occidental. Haciendo política en el ensayo (y no en tanto literatura, en el sentido rancieriano), el escritor consagrado denuncia el intento de trasladar al plano artístico la pretensión de que es inútil “establecer las distinciones apropiadas” (15), que revelaría (apelando a una tercera plural semejante a la ficcionalizada en las invectivas de Gutiérrez en *La grande*) “la ausencia de los conceptos necesarios para permitirles aprehender las evidentes diferencias” (16). Este tono docente, de conversación unidireccional y siempre en vena polemista, de un lector atento a los problemas culturales y políticos de la época, no conforma una política de la literatura sino un conjunto de opiniones sobre algunos temas de actualidad. En el capítulo 4 buscamos sitios posibles de la política de la literatura realizada en el uso de la lengua, en ciertas escenas dialogadas de la ficción, en el contexto mayor de reutilización de la tradición en la invención de nuevas formas.

Al avanzar en la lectura de *Trabajos*, la reflexión se particulariza sobre el oficio del escritor y su inserción en la zona, dibujando desde lo teórico el movimiento que realiza Gutiérrez en la última novela: la vuelta de un grande (entrando en la vejez) a su lugar natal, o de un autor consagrado a las marcas entrañables, obstinadas, de su propia escritura y de la obra realizada. De ahí que las últimas cincuenta páginas del póstumo ensayístico se aboquen al escritor que desde los inicios (acorde con la búsqueda de márgenes al realismo y el *boom* latinoamericano) Saer considera emblemático de esa modulación zonal: en el final, Onetti le permite afianzar ideas que, con la excusa de hablar de otro, refieren a la obra propia y refuerzan la imagen de escritor con el potente agregado de lo póstumo. Ese movimiento, que así se corona en las páginas finales, esclarece las reflexiones sobre lengua privada y violencia pública en la literatura rioplatense, con las que Saer parece llenar aquella falta de atributos que proponía en su primer libro de ensayos. Desde ese reparto presenta su propuesta de entroncar la tradición común de la literatura argentina en la privacidad de la lengua. Como

ocurre en la novela, la zona ensayística del proyecto termina sin cerrar, volviendo a los orígenes; a partir del “estreno” en literatura de la lengua rioplatense realizado por Bartolomé Hidalgo, de ese uso fundacional y políticamente personal de la lengua, Saer actualiza su poética en el encuentro entre “Lengua privada y literatura”, afirmando “la imperiosa tendencia de la lengua en lo que tiene de más íntimo y privado a nutrir sin cesar la literatura y a producir a partir de una estricta y subjetiva privacidad del uso lingüístico, figuras universales” (37). Este “impulso inicial de la poesía gauchesca” dispone “una atmósfera constante de desafío y violencia”, recreando “el mero goce verbal de las formas populares”, que matiza entre guiones, contra toda presunción de populismo, como “en cierto sentido, *privadas*, no consagradas literariamente”. A principios del nuevo milenio, abonando en parte las líneas que releen la literatura argentina en las últimas décadas, Saer afinca la lengua literaria rioplatense en la doble vertiente de lo privado y lo violento, condensando su programa estético en relación con los orígenes agonales de nuestra literatura y con sus recreaciones de “la privacidad en sentido estricto”, “esa intimidad con las palabras” que “solamente es posible en el ámbito de la lengua materna” (38).

Saer da cauce coherente a su praxis, y de ella segrega un programa teórico consistente no solo en el contexto de la literatura argentina, moviéndose en esa inestabilidad entre lo íntimo y lo exterior que atraviesa su zona como sinécdoque del país y del mundo. En momentos de autorrevisión consagratoria el proyecto es afirmado, y puede ser releído a la luz programática de los tres libros de ensayos y del melancólico recorrido que, como veremos, trae de vuelta a Gutiérrez en la última novela. El ritmo saeriano concluye como fue iniciado, afirmándose contra el enemigo exterior, el Gran Desorden, ahora como Obra mayúscula, retrospectivamente coherente como lo fue en su progresión. La tan mentada negatividad asume un acento afirmativo en el ensayista rabioso, el autor que recrea un uso privado del rioplatense desde una mirada tensionada entre las memorias de la zona de la infancia y la vida en el extranjero, entre la intimidad necesaria a la literatura y las catástrofes públicas que han violentado la vida en el lugar natal. Esta manera contundente y explícita de intervenir en la tradición del escritor argentino no es tan distinta, en cuanto a su funcionalidad posible a finales del XX y más allá de los tonos, del modo en que la escritura de Walsh permite situarlo en la tradición futura, desde que en esa contemporaneidad ambos organizan selectivamente el pasado, en términos de Williams, en disputa con los intereses dominantes que intentan fijar esa selección e instituir un canon. La palabra performativa de Walsh, a menudo adjetivada como *política* aunque la política resida en el uso de la lengua y no se reduzca a los efectos buscados, suena más provechosamente dialógica que la voz autoral de Saer, cuya disputa con

el canon es más compleja de lo que muestra el ensayismo monológico de un autor posicionado negativamente ante la cultura y afirmativamente ante su estilo, que es su manera de leer.

Posición de autor (y de lector)

Como vemos, recién a fines de los 80 y programáticamente desde los 90, Saer hace pública la modulación ensayística, arbitraria y agonal, de largas argumentaciones personales, afirmaciones contundentes, elogios canonizadores y sarcásticas diatribas, que marcará un contraste en el proyecto con respecto a la incertidumbre de lo real que acompaña la progresión del ciclo narrativo, donde lo esencial, aunque se intente en cada nuevo libro, no se deja decir (y así dice y hace la política en la literatura, como veremos en el próximo capítulo). En 1991, *El río sin orillas* explora, entre otros, ese contraste entre certeza autoral e incertidumbre narrativa, con la explícita presencia del autor para referirse a variados aspectos de la argentinidad. En esa perspectiva interior y exterior sobre la cultura argentina se destacan, al abordar la historia reciente, los conflictos que trazan la voz de Tomatis al año siguiente en *Lo imborrable*, liberando en su obstinación monocorde el tono autoral que se intentó legitimar con ciertos matices dialógicos en el libro sin género de 1991. Texto tensionado y atípico (por el cruce genérico, la indagación de lo privado y lo público, la explicitación del conflicto entre realidad y ficción, y la presencia potente de una primera persona que desoculta al autor), desde esa nitidez de la marca registrada que va siendo la escritura de Saer a principios de los 90, ofrece la delicia primaveral como conclusión, planteando y respondiendo con Adorno la pregunta clave de la cultura mundial en la segunda mitad del siglo XX. El “Invierno”, atravesado por la violencia política desde 1955, año inaugural de “las sucesivas catástrofes políticas, económicas, sociales y morales que han asolado a la Argentina” (2003b: 16), concluye melancólicamente con la exhortación a admitir que “ninguna identidad afirmativa ya es posible” (206). De la incertidumbre extrae Saer la potencia para agrandar su literatura, y tras la oscuridad invernal convoca el placer estético de la “Primavera”, afirmando la posibilidad de narrar pese a las catástrofes modernas.⁶⁴

⁶⁴ “Después de los horrores sin fondo que he relatado, más de un lector fruncirá el entrecejo ante esta invitación al goce y a la irresponsabilidad, y objetará probablemente el derecho a abandonarse a ellos, reproduciendo, aún sin saberlo, la pregunta capital de este siglo: ¿es posible escribir poesía, es decir, aceptar la vida, después de Auschwitz? Sin la menor duda, la respuesta es mil veces sí” (207). La reflexión concluye siguiendo a Adorno la pie de la letra: “porque la misma persona que había formulado la pregunta, Theodor W. Adorno, ya la había

Enfatizando (y a la vez atenuando, a medio borrar)⁶⁵ una posición ante lo que comenzaba a plantearse como problema de la memoria de la dictadura, la voz de autor que abre el capítulo final (esa primera plural subjuntiva también audible en varios poemas) se obstina en la afirmación de las posibilidades del arte después del fracaso de la modernidad y de las reiteradas muertes conceptuadas por los estudios culturales y la teoría literaria: “Pero dejemos muerte y reliquias reposar y accedamos, si es todavía posible, a la delicia” (207). La mañana de primavera permite el éxtasis en que se regodea la voz narradora, momento privilegiado que se reitera en las ficciones como epifanías de coincidencia material entre lo interno y lo externo, instantes fulgurantes que conforman el objeto preciado del deseo narrativo saeriano, el simple y a la vez complejo presente, el “estar estando” de Tomatis en *La mayor*, la “coincidencia óptima (...) entre lo interno y lo exterior” que ubica al sujeto plural “durante unos instantes, fuera del vaivén de la oferta y la demanda, (...), formando un cuerpo único con el mundo” (208). Aquí también *El río sin orillas* mezcla los tonos reconocibles de la narrativa ficcional con las presuntas epifanías definitivas de la ensayística (hasta entonces no sistematizada más allá de *Una literatura sin atributos*), y coloca en la misma persona autoral la experiencia anteriormente narrada en personajes como el Tomatis de “La mayor” o el bañero de *Nadie nada nunca*. En el marco posicional del ensayo, exclusivamente definido por la subjetividad autoral en primera persona, lo epifánico cubre esos “prejuicios” de lectura que (como inicia el “Prólogo” visto de *La narración-objeto*) son el germen de los textos críticos de un autor de ficciones, hábitos personales que la hibridez del género ampara. Veremos que, atípicamente, el tratado saeriano de 1991 destaca como epifanía autoral la irrupción de esa numerosa “raza aparte” de “los *negros*”, en una reflexión sobre la mismidad como un cuerpo único con los otros.

Las epifanías que produce la ficción (que duran un instante pero reaparecen a cada tramo del proyecto) resultarían irrealizables en el espacio que Saer distingue como exterior y posterior a la praxis poética, el híbrido del ensayo que integra las opiniones sin filtro del autor en tensión directa con las condiciones institucionales de la literatura contemporánea. El yo que se mueve ante y sobre el río intensifica la tensión irreductible entre autonomía literaria y exterioridad social que, durante cuatro décadas, atraviesa los fundamentos de esta zona estética privada, en lo que puede leerse como desvío de la opción que, en otros términos,

contestado por la afirmativa en *Minima moralia*”. Esta consonancia con la crítica temprana y permanente, que el autor afirma a comienzos de los 90, será borrada en la ensayística posterior y reformulada en las tensiones entre la expectativa crítica y la vuelta a la novela en *La grande*, que veremos en el próximo capítulo.

⁶⁵ Delgado (2002: 177) encuentra en el prólogo a *La narración-objeto* (en la justificación de que “un autor de ficciones escriba textos críticos”) “cierta astucia textual, una práctica teórica que en Argentina suele llamarse *viveza criolla*, que consiste en decir sin solución de continuidad ‘no’ y ‘sí’ al mismo tiempo”.

planteó Sarmiento mirando los mismos ríos al salir rumbo a Europa en 1846.⁶⁶ Parte que define al todo en una literatura que se arma como partes de un todo inabarcable, Saer define su zona como punto neurálgico, elaborado con la materia de la infancia y la intimidad, de horrores y placeres argentinos, de la cual el río sinecdoquiza el *lugar* hecho de espacio y tiempo, inasible aunque la percepción se detenga morosamente en un presente que, cargado de ominoso pasado, no deja nombrarse de manera afirmativa. Ensayismo de un autor de obras de imaginación, dispuesto entre crítica, autobiografía y ficción, el tratado sobre el lugar que protagoniza la obra se declara imaginario, autosustentado en la experiencia del yo conformada en viajes, lecturas y amistades. En momentos de incipiente consagración ante el público de su país, Saer desde Europa sobrevuela el Río de la Plata para afirmar su concepción de la cultura nacional y afianzar un programa estético ya consolidado en la novela. A comienzos de la década en que incrementa la producción ensayística al tiempo que sus ficciones se asientan en una forma reconocible (o fórmula repetida con variaciones, por ejemplo en *Las nubes*), *El río sin orillas* logra mantener la indecisión entre ficción y verdad en la manera narrativa, conformando un tono híbrido entre testimonio y novela (en el linaje del *Facundo*, claro, y por qué no de *Operación masacre*), apuntando su potencia estética contra la distinción de géneros y a favor de una combinación de dos tipos de lectores pedidos por un narrador dispuesto a “conformar a *idiotas* y *no-idiotas* a la vez” (123)⁶⁷ y que, identificado con el autor, pone en entredicho el estatuto de verdad cuando debe referirse a la realidad y las fantasías del país natal.

⁶⁶ “¡Yo os disculpo, poetas argentinos! Vuestras endechas protestarán por mucho tiempo contra la suerte de vuestra patria. Haced versos y poblad el río de seres fantásticos, ya que las naves no vienen a turbar el terso espejo de sus aguas” (Sarmiento 1993: 50). Inserta en el espíritu liberal progresista de mediados del XIX, la queja sarcástica contra los poetas sustrae el río a la literatura para volverlo urgente y materialmente productivo: en 1845 el país no necesita que se pinten sus bellezas sino que se lo navegue; en los ríos está el progreso, la comunicación con Europa, las vías propicias a la industria y el comercio, la civilización fluvial contra la barbarie del desierto. Al contraponer las naves industriales a los seres fantásticos de la poesía, Sarmiento da cauce a un problema que será central en la cultura argentina y sobre el que discurre buena parte del proyecto de Saer: la tensión perenne y renovada entre realidad y fantasía, entre política práctica y utopía artística, entre historia y literatura. Ya el determinismo geográfico del *Facundo* encuentra en las condiciones físicas de la zona rioplatense (sin el apoyo empírico que será imprescindible y autoironizado en Saer) una explicación a la desbordante fantasía argentina, a su improvisación y altanería, cargando aquí simbólicamente al río sin orillas: “¿Cómo ponerle rienda al vuelo de la fantasía del habitante de una llanura sin límites, dando frente a un río sin ribera opuesta, a un paso de la Europa, sin conciencia de sus propias tradiciones, sin tenerlas en realidad; pueblo nuevo, improvisado, y que desde la cuna se oye saludar pueblo grande? ‘¡Al gran pueblo argentino, salud!’” (1962: 108-109).

⁶⁷ Desde el comienzo (en especial en la introducción pautada por las vueltas a la zona), aprovechando el carácter fronterizo de un texto encargado en Francia y referido al país natal, de un escritor de ficciones y poesías que acepta abordar ese referente histórico, Saer dice dirigirse a los dos tipos de lectores distinguidos por la frontera entre el país y el extranjero, dando cuenta de las tensiones que constituyen no sólo el tono narrativo de este libro sino de todo el ciclo, entre el habla argentina y la vida europea, entre el dialogismo novelesco y la monológica oralidad académica: “aparte de su prescindencia de todo elemento de ficción voluntaria, me gustaría que este libro no se distinga en nada de los que ya he escrito, de narrativa o de poesía, sobre todo porque, al igual que ellos, no se dirige a ningún lector en particular, ni especialista ni lego, ni argentino ni europeo” (20).

Como muestran la tenue intimidad (auto)biográfica de la dedicatoria (en el recorrido vital de los padres, entre Damasco y Santa Fe) y el lugar enunciativo del autor como primera persona pautada, desde la introducción, por las vueltas a Argentina y las inclinaciones artísticas y afectivas que organizan el orden del libro desde la intimidad, *El río sin orillas* confirma la posición autoral implícita en el proyecto: la que reconoce y exalta la hibridez del lugar (entre la zona y el extranjero, lo propio y lo ajeno, lo familiar y lo desconocido) y la inserta en esa “tradicción constante en la literatura argentina -o en mi modo de interpretarla” que realiza géneros indefinidos, replicada en la posición autoral de quien sustenta jocosamente la “credibilidad” de las afirmaciones enérgicas y solemnes en su condición de “autor de obras de imaginación” (17, 35). Monológica y poderosamente, también en esto a la manera de Sarmiento, y situándose como lector con borgeana falsa humildad, Saer afirma ante su auditorio las pautas de lectura que invita a seguir, como en la “Explicación” de *El concepto de ficción*, al dejar sentado que estamos por leer “una serie de normas personales para ayudarme a escribir”, “simples notas de lectura” que define como monólogo, “pretextos para discutir conmigo mismo ciertos aspectos de un oficio de lo más solitario” (1997: 7-8). La unidad entre el perceptor subjetivo y la realidad supuestamente objetiva pero mediada por las impresiones del yo, su narración fragmentaria, digresiva, pulsional, que busca puntos de encuentro con lo mismo más que con lo otro, da la forma de la mezcla que funda la cultura en la barbarie: la “intimidad de lo imaginario” está integrada por “esas bestias multitudinarias” (animales salvajes de la pampa) que “fundaron, prescindiendo en un primer tiempo del hombre, nuestra cultura” (78). El autor se lee a sí mismo en ese exterior turbulento de la llanura, sinécdoque del país y a la vez, como cada texto de Saer, fragmento del mundo, versión personal del conjunto de lo existente, cuyo mayor misterio es la existencia del sí mismo, expresada con viso pedagógico: “estudiando con deleite la llanura, tengo la impresión no solamente de aprender cosas ciertas sobre ella sino también sobre mí mismo” (117).

La tensión entre subjetividad y objetividad se resuelve en la invención de una original posición narrativa y de un género personal, que el autor se resiste a considerar un género y autofilia en la tradición entendida como construcción de lectura. Como vimos, Saer se apresura en distinguirse de categorías fijadas, de las que ha costado especialmente distinguir a Walsh: “El género, tan en boga entre los anglosajones, llamado *non-fiction*, podría corresponder a este libro, si ese género no me inspirara tantas reticencias” (17). El *ellos* agonal, insistente en la ensayística, se modula desde los reparos ante la industria cultural y su difusión de “biografías, memorias o reportajes que comercian con lo narrativo”. Por eso ya puede adelantarse que el encargo será insatisfecho, y compartir el “escepticismo razonable” del

lector ante este pacto de lectura, por dos razones pulsionales, íntimamente opuestas con la coherencia de la negatividad ante determinaciones externas: “mi modestia, que me hacía sentir incapaz de abordar un género nuevo, algunas de cuyas leyes me eran impuestas del exterior”, y “mi soberbia, ya que, concibiéndome a mí mismo como artista libre, podía parecerme insultante tener que plegarse a los designios de un editor” (18). Más que un género nuevo, el libro busca la hibridez en antecedentes culturales y letrados, cuya variedad u originalidad (de las que no presume el autor) es aparente si advertimos la coincidencia entre la biblioteca que recorre *El río sin orillas* y los programas universitarios de literatura y de historia argentina emergentes desde mediados de los 80. De ese canon apropiado Saer hace una lectura íntima, de escritor, amparando en la propia voz la construcción de la zona como parte del mundo. Así, en el *Viaje* de Darwin lee “no las leyes que rigen el mundo” sino, en un sintagma privativo de la mismidad del proyecto, formulado con variaciones en reiterados momentos de la ficción y el ensayo, las “sensaciones íntimas que parecían inseparables del propio ser y que van desplegándose en lo exterior, al mismo tiempo autónomas y familiares” (101).

La posibilidad de aprendizaje de cosas ciertas sobre la zona y sobre el yo (aquella surgida de este, inseparables) remite a la lectura y la escritura, desde que la biblioteca argentina y las notas en vivo son el germen del libro, como muestran las tres libretas de viaje, llevadas por Saer desde 1982 hasta el final de su vida, publicadas en 2013 en el segundo volumen de los borradores inéditos: “mi libreta de apuntes de varios años antes de haber concebido este libro” (39), según menciona al pasar. Las permanentes *rough-notes* de sus vueltas al país natal, en la tradición de viajeros europeos como Francis Bond Head (quien acompaña las capas geológicas de la zona en el “Verano”), son la acción lectora, escrita como notas potencialmente integrables a la sinfonía, que impulsa *El río sin orillas*. En tanto vida y literatura no son separables, la propia escritura en borrador, movilizadora por la lectura y la escucha (de textos, paisajes, voces oídas), conforma la materia autobiográfica de un libro pensado en torno a un objeto (el Río de la Plata) que entrecruza realidad y ficción, y realizado desde un sujeto que sustenta en su punto de vista el tratamiento de esa materia pública. Frases como “Yo me dejaba estar en mi asiento, observando” (en el avión sobre el Río de la Plata, 13-14) marcan el tono mayor, afinado de otro modo que en las ficciones, que se permite “afirmar de modo categórico” (117) su visión del lugar, sostenida en las propias *impresiones*, palabra muy repetida en el texto, como la modulación *me parece*, con un sentido donde resuenan las *impresiones* del gaucho que ha visto la ópera en el subtítulo del *Fausto* de Del Campo.

La apoyatura en la letra también discurre entre lo común y lo íntimo, sustentando las propias impresiones menos en la observación directa destacada que en la biblioteca argentina frecuentada. Si el yo autoral y el lector neutro (20) son los protagonistas del contrapunto que orienta el monólogo saeriano, un *ellos* que evita toda nostalgia y engloba a “los habitantes del Río de la Plata” (evitando también “los argentinos”) completaría la nómina de subjetividades de *El río sin orillas*. Los rioplatenses (o viajeros a la zona) que tienen nombre y se distinguen del vago plural son todos escritores, e ingresan en el tratado a través de la lectura del autor. Además de los viajeros cuyos textos Saer saquea, de modo sarmientino, en busca de datos que convierte en parte de su texto, los escritores rioplatenses son pocos, selectos en desvío del canon: más que un Borges infaltable, citado en breves menciones tanto como Barthes, se destaca Gombrowicz, en la relación de desvío que hemos mencionado, como autor visible de la ristra de escritores que “se propusieron encarnar, con desmesura, lo extranjero”. Son los “libros argentinos” de la intimidad de Saer, que reaparecerán en los tres libros de ensayo: Arlt, Martínez Estrada, Macedonio, Di Benedetto, Onetti y Felisberto Hernández (159). Y en la poesía que la “Primavera” brinda después de la catástrofe, agrega una decena de páginas admiradas sobre la figura y la poesía de Juan L. Ortiz que, cifrando en la lectura de otro el afán propio, transformó el lugar “en paisaje y en entrecruzamiento cósmico” (224).

Acaso *El río sin orillas* sea el libro que con menos fluidez integra la coherencia del proyecto (otro sería *Lo imborrable*), y podemos dudar del propósito (declarado por considerarlo necesario, no evidente) de que el libro “no se distinga en nada” de los anteriores. A diferencia del narrador de poesías, cuentos y novelas, que elige y exhibe el lugar enunciativo de la incertidumbre y la repetición, aquí la voz del texto se asume como autor del libro, e incluso remarca el exterior de donde el libro surge, el encargo que, al ingresar en el sistema autocumplido del proyecto, deviene nuevo desafío, de otro tipo que el de la novela: “me obliga a intentar la elaboración de un texto narrativo en el que, faltando el elemento ficticio que a menudo preside su organización, estoy obligado a replantearme mi estrategia de narrador” (18). Este narrador-autor insufla mayor aliento, no sin matices irónicos, a los tonos profesoriales que tendrán sus ensayos posteriores, manteniendo el plural mayestático y renovando la convicción de ser escuchado por pares; sustenta y amplifica, por ejemplo, el autoconvinciente comienzo de “*Santuario*, 31”, dando por supuesta una afinidad valorativa con sus lectores que deja entrever una preocupación por la coherencia aplicable a la propia obra: “De los escritores que nos gusta releer, tenemos la costumbre de volver siempre a los mismos textos. (...) despiertan en nosotros las mismas imágenes y las mismas emociones” (1997: 41).

Por debajo de la invitación a “ningún lector en particular” está el diseño programático de un tipo de recepción, la construcción de un específico *lector saeriano* que aprecie y comparta sus modulaciones y sus cánones, que acepte la complicidad propuesta y se deje guiar a lo largo del texto y a lo ancho del río, cuya infinitud es enmarcada por la voz autoral, geometrizando en cuatro estaciones el caos febril de la zona, como el amable narrador de *Glosa* distribuye en tres partes las veintiuna cuerdas atravesadas de turbulencias subjetivas pasadas y futuras. Virtualmente existente tras las declaraciones de muerte desoídas por Saer, a través del espacio autobiográfico como imaginario en el sentido de Barthes (1978), es el autor quien establece las pautas de lectura que permiten orbitar en su universo, e invita a compartir el espacio que el yo da a su deseo. A diferencia de Walsh (y de Puig), que a sus modos integran otras voces para constituir sendos espacios literarios reutilizando materiales extraliterarios, Saer da espacio a su deseo -leer, escribir, estar imaginariamente en la zona- y hace oír su respiración interior, de la que surgen las voces que pueblan su zona.

Esa manera se afianza como tal en la tensión entre repetición y variación explicitada en “Dos razones”, el texto que apoya con la propia teoría dos novelas (*La pesquisa* y *Las nubes*) en las que parece ineludible el riesgo de que esa forma reconocible se abaje a fórmula repetida: “Sin darme cuenta, había cambiado caballos por viejecitas, y estaba escribiendo otra vez la misma novela de siempre” (1999: 158). Escribir la misma novela de siempre es lo que en 1991 formulaba como su deseo, y las dos novelas que requieren estas razones acaso precisaban, en la perspectiva del autor, una confirmación externa de su relación con la sinfonía del proyecto; estas explicaciones y razones resultarán innecesarias en *La grande*, cómodamente superadas por la realización de la misma novela de siempre con el plus de ser la más grande y, entre el programa y el azar, la última. A fines de los 90, un Saer consciente de los riesgos de su canonización en ciernes, astuto al modo de Sarmiento, hace del defecto virtud planteando en tono confesional la adaptación a “un sistema narrativo personal” como problema clave en ese momento del proyecto: “Una de las primeras dificultades que se me presentan cuando estoy preparándome a escribir algo, es saber si ese nuevo texto podrá o no adaptarse a mi ‘manera’” (157). La autoafirmación del estilo, en un momento en que la praxis ya ha segregado su teoría y parece estrecharse el campo de variaciones formales, implica una relación de amable dominancia sobre la recepción que, en *El río sin orillas*, puede pautarse en las reiteradas acotaciones coloquiales dirigidas al lector, monológicamente en tercera persona, dedicadas a reunir ambos tipos de lectores y a sustentar los saberes empíricos del yo, al modo de “espero que esto no haga enarcar las cejas de mis lectores” (53), “no sé si el lector recordará mi punto de partida” (88), “el lector puede pensar que finjo” (123) o, con irónica

atención al lector extranjero (ya no necesariamente más civilizado que el argentino), “no quisiera que, horrorizándose por nuestra barbarie, algún lector europeo se complazca en su propia civilización” (161). Hay un énfasis en la efectividad didáctica al exigir el fiel seguimiento del lector en la exposición de los saberes sobre la zona y la construcción del objeto: “El lector que ha venido siguiendo mi relato ya sabe, a grandes rasgos (en todo caso así lo espero) cómo se fue formando esa región que llamamos *el Río de la Plata*” (98).

En el tratado imaginario el lector es necesario como instancia perlocutiva que orienta el relato, sustentado en el diseño de la certera voz autoral y la autorreferencialidad en tanto lectura de sí. La capacidad de afirmación personal, apoyada en la libertad que implica hablar de cosas conocidas, apela a un tono asertivo no exento de humor, que permite fundamentar nimias referencias empíricas, como la falta de nubes en el cielo, en su condición de autor de obras de imaginación (35). La primera persona exhibe la experiencia del nativo, con una certeza oral reforzada por el personal y rioplatense *me parece*, anticipándose a “más de un lector [que] se estará preguntando a qué viene, en pleno relato histórico, esta digresión autobiográfica” (57): “Habiendo nacido en la región (...) puedo agregar los argumentos empíricos que son, me parece, irrefutables” (58). Se trata de una voz enérgica, segura en la administración parsimoniosa de una puntuación que exige al lector seguirla atento y suspendido, una voz personal, irrefutable por empírica, sin pretensión realista porque, habiendo visto que la identidad no es plausible de afirmación, habla exclusivamente desde la intimidad de lo imaginario. Desde ese interior sólido observa el entorno para decir su percepción sensitiva: el cielo soleado o pronto nublado, los bordes entre llanura y litoral, el agua del verano, el vino del otoño, las muertes del invierno, las delicias de la primavera. La propia poética se condensa en la narración de un yo frente al río que, enfrentando ese desorden donde choca la palabra con lo que nombra, construye un lugar específico en que se pueda gozar narrando las impresiones que lo exterior provoca en el yo.

Un recuerdo íntimo, de lectura, que repone la cita flaubertiana sobre el acto de escribir como “diseminación del propio ser en las cosas que se describen”, hace germinar el desarrollo narrativo de las ocho páginas del autor frente al río. El yo se ubica bajo un sauce, cuya “fronda tupida” encabeza la primavera y motiva una digresión dentro de la digresión que, pasando de la naturaleza a la literatura (y trastocando las valoraciones sarmientinas), termina coronando a Juan L. Ortiz como “el poeta por excelencia de estos ríos desmesurados y salvajes y al mismo tiempo no exentos de dulzura” (211). El autor da espacio a su deseo y diseña formas de leer, lanzando una convicción estética en la que singulariza al poeta predilecto. La playa motiva la siguiente metadigresión, promoviendo lo específico que se

distingue de lo genérico al avisar que “el lector no debe imaginar una larguísima extensión de arena amarilla” sino “un reducido semicírculo arenoso”, escasamente formado “no por los vericuetos del Río de la Plata (...) sino por el recodo perdido del afluente de algún afluente” (211). Con ecos de las versiones de versiones que circulan por *Glosa*, o de los muy distintos recomienzos y ampliaciones de *El limonero real*, el sistema capilar inclasificable, alimentado por cursos de agua “arcaicos y flamantes a la vez”, condensa la forma del ciclo narrativo, hecho de partes que conforman no una totalidad sino un fragmento del universo, donde lo exterior es tan inasible como la intimidad de la lengua, remota, también arcaica y flamante a la vez, también formada de recodos casi invisibles de afluentes de otros afluentes sin origen preciso. Observador quieto de esa playa en la siesta de octubre, el autor comparte su deleite: procura fundir lo visto y lo no dicho, apropiándose de lo exterior mediante el triple tamiz de la percepción, la memoria y la palabra, queriendo provocar extrañeza en la mirada acostumbrada: “El deleite venía (...) de un consentimiento de lo exterior a los sentidos que (...) percibían esa exterioridad más ricamente y más nítidamente que de costumbre” (212).

El ensueño es privativo del yo y, como tal, se corta cuando irrumpen los otros, bajo la forma de una mujer madura y dos niños que ingresan cinematográficamente en la playa y en el encuadre subjetivo. La entrada de los lugareños a caballo motiva la apelación del narrador a un campo semántico coloquialmente antropológico-sociológico, que lo coloca fuera de “esa clase social que es tan numerosa en la Argentina, la de los pobres”, “más que una clase, casi una raza aparte” que recibe el mote de *negros*. En línea desviada de la tendencia del pensamiento francés que por esos años, junto con la apropiación de Bajtin, ha comenzado a replantear la otredad, será la visión de esa presencia familiar en el paisaje, aunque distante del observador aterrizado de Francia, la que promueva una epifanía atípica. El encuentro del cuerpo de la mujer con el agua, al ingresar los pies en la orilla, suscita la magia que, una vez más, hace coincidir lo externo con lo interno, mimetizando las sensaciones ajenas con la propia percepción (217). El yo receptor de la zona, recreado por el autor de ficciones metido a tratadista imaginario, es el encuadre que promueve la epifanía reconocible en reiterados fragmentos del ciclo narrativo, aquí atravesada de tensiones autorales propias de un escritor argentino que percibe el país desde afuera. La preocupación de Saer por los modos en que la conciencia intenta referir lo exterior tiene, en el diseño de la voz narradora en la escena del yo frente al río, una de sus formulaciones privilegiadas. También la imagen paradigmática del Tomatis de *Lo imborrable*, queriendo salir del último escalón y de su encierro alcohólico-televisivo, expone en una coyuntura política nefasta esa pugna antropológica entre lo interior y lo exterior, como veremos en el próximo capítulo.

Al terminar la primera estación de *El río sin orillas*, luego de un centenar de páginas, Saer considera obvio, para el lector fiel “que ha venido siguiendo mi relato”, que ha excluido al Uruguay de este tratado sobre *el Río de la Plata* no porque ignore la legitimidad de su carácter rioplatense sino porque nunca visitó ese país y, carente de todo dato empírico, está “desguarnecido” de la experiencia subjetiva que, según el pacto impuesto amablemente al lector, orienta este tratado imaginario. Antes de cerrar el “Verano” prometiendo, en guiño folletinesco y cita (también bastante obvia) del clásico nacional, “que a mi historia / le faltaba lo mejor”, una oración breve refiere su única frustrada visita a Montevideo, cuando “el río caprichoso, valiéndose de una bajante exagerada, le impidió al trasatlántico en el que viajaba a Europa entrar en el puerto” (98). Bajantes exageradas reaparecen en el capítulo siguiente, “Otoño”, cuando el repaso del clima y de los vientos de la zona lleva a concentrar el relato en la *suestada* que provoca el fenómeno registrado por viajeros europeos. La transcripción de una observación de Acarete du Biscay, “un francés que pasó por la región” en 1657, condensa el argumento del cuento perdido de Walsh “Juan se iba por el río”: “el río se quedó casi en seco durante algunos días, no conservando más que una poca agua en el canal central, y en realidad tan poca que la podían atravesar a caballo” (134).

Al contrario de la cita erudita de Saer, que expone coloquialmente las fuentes de la anécdota leída, acaso Walsh no conociera al viajero francés y sin duda, teniendo en cuenta el relato de Ferreyra (1994: 199-200), la historia del cruce del río le llegó por transmisión oral en el espacio familiar, al recoger, como dice la entrevista sobre “la novela geológica” en 1968, “una tradición oral que los prácticos y baqueanos del Río de la Plata transmiten de padres a hijos” (Walsh 2007: 111). Lo cierto es que Walsh expande la misma anécdota histórica-imaginaria, aprovechando un germen narrativo percibido y usado de otro modo por Saer, en una fugaz coincidencia de atención narrativa, que podría extenderse, en la imaginación crítica, a un desarrollo futuro de ese cuento de Walsh en una novela geológica, hoy invisible para los parámetros editoriales y culturales, pero existente en la infinita lectura crítica propiciada por el proyecto. Si Saer escribió sobre el río el libro que le dictó su deseo íntimo y no el que le habían encargado en Francia, Walsh perdió, junto con su vida, el cuento que acaso guardara un nuevo libro, necesaria y no programáticamente imaginario. En ambos concurre la misma imagen: un hombre cruzando el río a caballo, emblema de la fuga que traspasa lo imaginario a la carga traumática del destierro, clásicamente escenificada en el comienzo de *Amalia*. Y la coincidencia mínima desubica el parámetro acostumbrado de medición cuantitativa, aquel que evidencia una falta en Walsh (la novela, una vida malograda) y una probada grandeza en Saer.

El hombre cruzando a caballo el Río de la Plata ofreció otra referencia anecdótica en el flujo narrativo del ensayo saeriano, mientras que para Walsh tuvo un nombre y protagonizó un cuento que podía ser una novela.

La intimidad de lector resulta tensa en Walsh, rigurosa pero reticente a lo confesional, formada en el oficio editorial y el género policial, transformada en indignación del sujeto ante la irrupción de la violencia en la vida propia y común. Si podemos leer en su escritura una intervención en la tradición política de la literatura argentina, ésta resulta fragmentaria, no progresiva, escasamente programática y en tensión con la determinación política de la literatura, la cultura y la vida. La marca de la violencia en Saer aparece, como mancha imborrable, proveniente de un exterior irreductible a la intimidad de la lengua y la autonomía literaria, irrupción en el lugar y en la manera que, con su trazado subjetivo, funcionan como filtro de esa aparición. A sus modos disímiles, ambos indagan la singularidad argentina en tensión con la violencia de la historia, desde posiciones personales sostenidas en la inconformidad de la acción lectora, y elaboran sus lenguas privadas en una contemporánea reorganización selectiva del pasado, en disputa con los intereses dominantes que intentan fijar esa selección. Ambos practican usos específicos del lenguaje rioplatense en relaciones diversas con la tradición no exclusivamente literaria sino histórica y política, para modificarla en función del presente. Con la temprana conciencia de escribir a partir de Borges y la necesidad de no repetirlo, aceptan la herencia para revisarla como problema formal, referido a convenciones de lenguaje y modos de leer, y por eso a la vez problema político, que implica una ética en la construcción de posiciones letradas. Los modos de leer y los usos del lenguaje desplegados por Saer durante seis décadas resuelven, con su manera personal, las tensiones entre mercado, política, literatura y vida, relaciones que, con respecto al proyecto de Walsh, han sido utilizadas para trazar escisiones y faltas. Con sus particulares problemas, no comprensibles en términos cuantitativos o posesivos, ambos conforman vías de continuidad entre el presente y los otros tiempos, en obras plausibles de monumentalización pero tan ficticias como la materia con la que los escritores elaboran afinidades electivas y reinventan la tradición para la literatura del futuro.

Distintas con matices más intensos que las clasificaciones propiciadas por el reparto en torno a la autonomía literaria, la ficción, los géneros o los soportes, las configuraciones autorales de Walsh y Saer coinciden en dejar leerse como intervenciones de lectores de y en la tradición del escritor argentino como problema común, contemporáneo a la consagración de Borges. Más allá de la adscripción política de Walsh y los reparos a la institucionalización literaria, su escritura desarrolla una *política de la literatura* plausible de yuxtaposición con la

que, enfáticamente autónoma con respecto a los poderes del Estado y el mercado, desarrolla Saer en su distintivo espacio poético, ambos en el campo común del reparto sensible de los modos de pensar, decir y hacer violentado por la política entre las décadas del 50 y 70 y por la economía en las dos décadas siguientes. Más allá de la “servidumbre de la representación” contra la que fueron formulados aspectos decisivos en las poéticas de ambos, hoy podemos atender al modo en que, en los términos de Rancière (2011: 15-16, 20-21) vistos en el capítulo 2, hacen política en tanto poéticas personales y críticas, prácticas específicas del arte de escribir enlazadas con formas de asignación de comunidad reguladas por la política.

Lo que ambos proyectos ponen en cuestión, oponiendo modos de habla y de acción trazados en la intimidad de la lengua, es la experiencia postulada para que ciertos sujetos designen qué objetos son comunes, cuáles son los modos consensuados de definir los problemas de la comunidad, el reparto entre lo propio y lo impropio, las pautas de consenso sobre la capacidad política. Y lo hacen en relación con el devenir de la tradición literaria argentina, durante la época en que, como vimos, las genealogías culturales son trazadas desde la pregunta por cómo narrar la violencia de la historia que sigue presente aunque cambie de forma. Como dijimos sobre esas identidades que, matizando la perspectiva de Jozami, podrían resultar para Walsh cultural y políticamente problemáticas, intrigantes incluso en sentido narrativo, y como vimos en el filtro del estilo con el que la narración de Saer da espacio a la irrupción de la violencia política en su ciclo, esa pregunta de la teoría crítica sobre cómo la literatura se enlaza con la sociedad y las pautas de consenso para la definición de los problemas comunes, más que una pregunta que deba responderse, y contra las supersticiones (que vimos señalar por Giordano en el capítulo 2) sobre la utilidad, homogeneidad y sentido de la literatura en relación con los discursos sociales, es lo que ofrece el combustible necesario para que funcione la máquina ética y estética de la literatura argentina. Mejor que mera imposibilidad de narrar o abandono de la literatura por las determinaciones heterónomas, la tradición argentina que enlaza literatura y política no ha dejado de generar posibilidades de narración y conflictos productivos que exceden la crisis de la representación y los decretos de muerte de la modernidad, la autonomía, el autor, el estilo o la novela. En vez de comprobar que la irrupción política victimiza las subjetividades repartidas en autores, lectores y personajes u obtura la potencia de sus voces escritas, en el próximo capítulo leemos algunas escenas dialógicas de las novelas infinitas que Walsh y Saer acometen a partir de ese exceso.

El hecho de que estas producciones hayan sido recientemente canonizadas como obras mayores y estables de la literatura argentina puede permitir, en función del estado actual del

área y en lugar de insistir en tópicos solidificados, una indagación de ambos como proyectos contemporáneos, abiertos aún a contrapelo de los protocolos autorales fechados en años de aceleración cultural en torno a las crisis políticas y los cambios en la tradición literaria. Para evitar la repetición de énfasis establecidos en la recepción consagradoria del fin de siglo, la que homogeneiza las variables proyectuales en torno a la política en Walsh y la poética en Saer, quisimos rastrear en paralelo las incisiones a la vez literarias y políticas que ambos imprimen en la tradición posterior a Borges, permitiendo la realización, abierta a las lecturas retrospectivas, de un devenir mutuo de lo poético y lo político. Las acciones lectoras disímiles, yuxtapuestas en aspectos oscurecidos por la canonización, sostienen preguntas vigentes para el arte latinoamericano del fin de siglo, como las que Graciela Speranza (2012: 25, 34-36) plantea a partir del itinerario dibujado en un planisferio por el artista Francis Alys (*The Loop*, 1997): “¿cómo puede el arte seguir siendo políticamente significativo sin asumir un punto de vista doctrinario ni aspirar a convertirse en activismo social?”. La posibilidad leída por Speranza en Alys consistiría en interrogar la reversibilidad y la línea ambigua de separación y contacto entre acción política y acción poética, explorar el siguiente axioma: “*A veces hacer algo poético se vuelve político/Y/A veces hacer algo político se vuelve poético*”. En la zona fronteriza de separación y contacto entre dos proyectos que parecen haber ya producido todo, la acción poética de lectura y escritura resulta inseparable de su acción política. En esa conjunción buscamos las escenas dialógicas del próximo capítulo, intentando desviar las demandas de lectura de los autores, leyendo la política y la poética tanto en Walsh como en Saer.

4. HABLANTES EN LA (POS)NOVELA

Diálogos novelescos de intriga persistente

Como Saer expone de modo sentencioso en “El escritor argentino en su tradición”, para seguir escribiendo a comienzos del siglo XXI se deberá imprimir un desvío a la tradición estipulada por Borges a mediados del XX. Como en aquella intervención borgeana, el desvío implica una transformación de la tradición, en particular la de los usos políticos de la autobiografía y la novela iniciados hacia 1837 y que en el 80 abren un proceso de autonomización no lineal y en permanente conexión con la sociedad y la cultura, generando tensiones a las que no dejan de volver los escritores argentinos del XX. La inflexión que hace entrar la violencia política del presente en la factura textual (porque ha irrumpido en la vida) trama escenas narrativas diseminadas en los proyectos, que abren la posibilidad de interrogar dos desarrollos disímiles -uno interrumpido y cruzado de tensiones, otro expandido en la propia fluidez- del problema del género que, desde Bajtin, se define por abarcar y mezclar todos los géneros, cuyo enunciado se conforma de enunciados exteriores a él, y cuya forma clásica (moderna) se ha consumido junto con los paradigmas de la modernidad en la primera mitad del siglo XX. Las condiciones de intercambio entre subjetividades que hablan en estas escrituras conforman un espacio pertinente donde entablar, desde nuestra retrospectiva instancia metacrítica, un diálogo entre los proyectos a partir de sus posibles recomienzos y finales abiertos, ambos en relación con las categorías de novela y ficción convertidas en problema narrativo.

De la constelación de tensiones entre lo individual y lo social, el *yo* y los *otros*, habiendo indagado en el capítulo anterior las construcciones del yo autorial en espacios ensayísticos y autobiográficos, leemos ahora elaboraciones de personajes en primera persona definida en relación con segundas en distintos lugares del campo discursivo, sus cruces con terceras personas de personajes entre singulares y plurales, y los intercambios que definen los lugares subjetivos en el lenguaje. Estas voces, tramadas entre diálogo y monólogo, orientan el análisis textual a partir de los personajes puestos en situación de (des)encuentro con otro. Se trata de *diálogos novelescos*, no solo en ese sentido bajtiniano del dialogismo de la palabra en la novela, sino también en la inabarcable pluralidad de sentidos abierta por el

postestructuralismo francés que, desde fines de los 60 y hasta el fin de siglo, fue apropiado intensa y diversamente por la teoría local, en cuyo ámbito aprendimos a leer. Presionado por el entrevistador que quiere saber si quien dice yo en *Fragmentos de un discurso amoroso* es esa misma persona que está sometiendo a interrogatorio, Barthes desnaturaliza la pregunta (“Naturalmente, en este punto se me puede obligar a decir que se trata de mí”) y afirma lo novelesco de su texto: “soy yo tanto como Stendhal es él cuando pone en escena un personaje. (...) la relación entre el autor y el personaje puesto en escena es de tipo novelesco” (1985: 292). En esos sentidos leemos instancias novelescas en los ciclos narrativos de Saer y Walsh, a partir de las relaciones que las *acciones lectoras* de los autores, vistas en el capítulo anterior, permiten entablar con los sujetos a los que sus escrituras han dado voz, en el contexto de clausura del campo tópico necesario para que la diversidad de voces resuene. Y en tanto formas narrativas plausibles de sonoridad en el reparto sensible violentado por la biopolítica estatal de la segunda mitad del XX, han buscado la lectura de los otros por afuera de la institución cultural implicada en *lo novelesco*, generando núcleos de sentido crítico en torno a la ilusión -tan anacrónica como Stendhal o Flaubert en este presente- de darle al mundo la forma de la propia experiencia, según vimos leer a Piglia (1993a) lo novelesco como un gran tema que prestigiaba *Lo imborrable* en el momento de su aparición.

El título del capítulo hace referencia a la teoría estética clásica que encuadra esta propuesta de análisis, replicando a nivel de los hablantes en la novela la vinculación entre tradición y cambio, vista en el capítulo anterior a nivel de las figuras autorales. El híbrido novelesco donde Bajtin (1991) lee la ligazón indisoluble entre el aspecto individual del hablante y el aspecto lingüístico-social (Dostoievski) es la forma sobre cuya crisis, percibida como terminal, planean posibles recomienzos los proyectos de Walsh y Saer hacia la década del 70, recuperando de distinto modo la tradición modernista de las primeras décadas del XX (y desviando la recuperación operada por Borges). La perspectiva bajtiniana, focalizada en la culminación moderna de la novela del XIX, amplía problemas pertinentes para indagar el aprovechamiento de residuos novelescos posteriores a la crisis de esa forma narrativa, en particular las que sostienen y tensan el pliegue del lenguaje entre lo individual y lo social, y entre lo hablado y lo escrito. Los lenguajes como puntos de vista específicos sobre el mundo, la palabra orientada activamente hacia fuera de sí misma, conforman la variedad que el novelista admite en su obra, trabajando el plurifonismo y el plurilingüismo del lenguaje literario y extraliterario. Para Bajtin, el estilo novelesco consistiría en dar significación artística a la orientación de la palabra entre enunciados y lenguajes ajenos (1991: 108-109, 115-116). Según se lee en notas de 1970-1971 (publicadas por la academia norteamericana en

1986), Bajtin acaba definiendo la novela por la negativa (“esencialmente no un género”) y por la condición de ensayar algunos géneros extra-artísticos como cartas, diarios, historias de todos los días. Otra nota contemporánea (no solo de la anterior sino de la oscuridad del último cuarto del XX) reflexiona fragmentariamente sobre el contrapunto entre la pausa y el comienzo de la palabra, que constituye el núcleo de sentido que leeremos en las novelas dispares de Walsh y Saer: una totalidad *infinalizada* (1986: 179; traducción JPL).

Definido (o imposible de definir) a partir del cruce entre lo interior y exterior del lenguaje y la literatura, en el siglo XX *lo novelesco* puede remitir a objetos heterogéneos como la relación autor-personaje para Barthes, el *Martín Fierro* para Borges, o aparecer enmascarado bajo el discurso verdadero del *Facundo* para Piglia. Después de la concreción y difusión masiva de la novela como género dialógico y polifónico de las condiciones culturales y económicas de la modernidad, en el momento histórico en que surgen debates sobre la prefijación del *pos* extendida por el campo semántico de las ciencias sociales (al modernismo y la modernidad, el estructuralismo, la historia, la metafísica, lo humano), Walsh y Saer encaran la pregunta por la pertinencia y la posibilidad de seguir escribiendo novelas.⁶⁸ ¿Cómo narrar vidas ajenas en esa forma ficcional que otros, antes (Proust, Joyce o Beckett para Saer; Kafka, Hemingway o Dunsany para Walsh) extremaron hacia nuevos modos genéricos ampliando el espacio literario? ¿Qué novela podemos leer en proyectos que asumen y exploran la crisis de la novela y el anacronismo de lo novelesco? En las fronteras dialógicas del género que puede incluir todos los géneros, y en las voces cruzadas en la ficción, focalizamos la lectura, en común y desde sus rasgos específicos, de las transformaciones que ambos proyectos realizan sobre la tradición literaria como intervenciones perdurables en la cultura argentina. Género problematizado por Borges (aunque liberado de su marca de estilo), la novela se ubica como fragmento decisivo del conjunto que es el proyecto, inestable en

⁶⁸ El paréntesis de nuestro título alude a ese campo de debates en torno a la percepción del quiebre de la modernidad y su reemplazo por una instancia postrera, que a la vez matiza esa crisis señalando (como el caso paradigmático de Habermas) lo incompleto del proyecto moderno. No es el objeto de este capítulo indagar un campo teórico polémico que ya fue objeto de debate especialmente en las dos últimas décadas del XX, sin relación pertinente con nuestro corpus (excepto por las diatribas obstinadas de Saer vistas en el capítulo 3). El uso parentético del prefijo señala las tensiones en torno a los modos de repetición entre fidelidad y traición, englobados en el problema de los modos de leer como invención de tradición, mejor que como estereotipos teóricos. La tensión entre moda coyuntural y uso teórico productivo del *pos* aparece en un trabajo de Slavoj Žižek sobre Deleuze en 2004. En referencia a los “modos de repetir” a Kant, compara el atraso confesado por G.K. Chesterton en su conversión al cristianismo (“traté de adelantarme unos diez minutos a la verdad. Y encontré que estaba dieciocho años atrasado”) con los que siguen la moda teórica para estar al día: “¿No vale lo mismo para aquellos que aún hoy tratan desesperadamente de ponerse al día con lo nuevo siguiendo la última moda ‘post’ y condenados a permanecer para siempre dieciocho años detrás de lo auténticamente nuevo?” (2007: 157). Unas quince páginas después, avisando que cae en la tentación del *pos* ante la falta de una categoría más precisa, el filósofo recurre al prefijo para explicar la transformación operada sobre el pensamiento por las revoluciones tecnológicas (de la informática digital, la biogenética y la física cuántica), “que marcan el resurgimiento de lo que, a falta de un término mejor, uno está tentado de llamar *idealismo posmetafísico*” (174).

Walsh y firme en Saer, como residuo aprovechable en la crisis que, para estos escritores argentinos iniciados en la literatura entre los conflictos públicos y los deseos colectivos de las décadas del 50 y 60, impulsa la propia poética en resoluciones particulares de una exigencia común que no limitan a un género ni a una forma dada, aquella con la que Bajtin finaliza “El hablante en la novela”: “La novela precisa un ensanchamiento y profundización del horizonte lingüístico, un perfeccionamiento de nuestro modo de percibir las diferenciaciones socio-lingüísticas” (182).

Distinguiendo Saer la *narración* de la novela, y buscando Walsh por fragmentos una *forma documental*, los proyectos dejan abiertas distintas *preparaciones de novela* en la busca de esa forma singular de narración, y generan espacios dialógicos entre autores, lectores y personajes contra la palabra autoritaria, al escenificar interacciones tensas entre sujetos ubicados en el cruce de lo individual con lo social (cf. Bajtin 1991: 159, 176). El foco narrativo sobre sujetos representados y voces orales resignifica la circulación de pronombres, lugar de la subjetividad en el lenguaje para Benveniste (1971), desde cuya perspectiva analizamos los cruces pronominales que los diálogos de la ficción entablan entre personas y procesos sociales, ampliando a la conformación de narradores y personajes ese elemento novelesco que es la intriga, más o menos directamente vinculada a la política, y siempre a los sujetos. La subjetividad en el lenguaje puede leerse en la atención que Benveniste da a la capacidad del hablante o locutor de plantearse como sujeto, resultando una consideración de la subjetividad como emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje; el *yo* y el *vos* se definen por relación mutua, son reversibles, complementarios y no antinómicos, y del discurso enunciado por un *yo* extrae su valor *él*, en el marco de la realidad del discurso, constitutiva de las coordenadas que definen al sujeto, como lengua asumida por el hablante y en condición de intersubjetividad (180, 184, 186-187). Como vimos en el capítulo 1, también las relaciones entre privado-público, intimidad-política, literatura-sociedad se definen, en el fin de siglo, como implicación mutua y variable según sociedades y épocas.

Lo que perdura, y sobre lo que imprimen sus variaciones Saer y Walsh, es la marca de la novela moderna que Bajtin encuentra en Stendhal o Balzac y que, a partir de su recepción occidental -en particular desde la apropiación del postestructuralismo francés, que filtra la otredad desde la perspectiva lacaniana-, ha propiciado líneas teóricas de intenso y diverso funcionamiento en el campo literario argentino del último cuarto del XX: “la combinación de lo histórico y lo social-público con lo particular, e incluso con lo estrictamente privado (...); la mezcla de la intriga privada con la política y financiera; del secreto de estado con el secreto

de alcoba; de la serie histórica con la cotidiana y biográfica” (1991: 397).⁶⁹ La novela invisible de Walsh y la infinita de Saer indagan fronteras sociolingüísticas y desocultan la marca de violencia política en el pasado presente argentino. Los linajes que Piglia (1993a) lee mezclados en la obra de Borges (historia épica confundida con memoria familiar / biblioteca ilimitada de prevalencia inglesa), en estas novelas posibles (y en las de Piglia y en otras) se vuelven contemporáneos al contexto de finales de siglo en un campo literario que, después de Borges, va a matizar la épica y la norma cosmopolita en beneficio de particulares proyectos que interrogan la potencia ambigua del género novela, obtienen respuestas dispares y reformulan la tradición literaria con incisiones a la vez poéticas y políticas.

La combinación entre lo social y lo particular, lo histórico y lo doméstico, es el rasgo novelesco de Borges en la mezcla del doble linaje leído por Piglia en 1979, y puede definir la novela tanto como otra dupla moderna, ficción-realidad, que en 2005 Piglia lee a partir de la vida concebida como una novela en *Anna Karenina*, cuya tensión entre experiencia y sentido constituiría la intensidad implícita en el mundo novelístico: “todo se noveliza” (145). Reponiendo el reparto de género que desiguala las lecturas en la modernidad (los acontecimientos públicos en los periódicos para la masculina lectura práctica e instructiva, la vida íntima tratada en las novelas como esfera doméstica, frívola e imaginativa, donde eran relegadas las mujeres), Piglia recupera (mejor que la metafórica de *Rayuela*) el cruce de la ficción hacia lo real, realizado como una operación interna al acto de leer en “Continuidad de los parques”, donde la experiencia ficcional de la lectura, su construcción de un mundo paralelo, irrumpe ahora como lo real (144, 148). En uno de los lugares de *El último lector* donde asoma la marca walshiana que recorre el libro sin explicitarse, Piglia desarticula las prevenciones autonomistas (como las que Saer expresaba hacia Walsh o Puig) y define la resolución de la tensión decisiva que la novela lega a la posteridad, y que puede ser aprovechada por los narradores del siglo XXI: “El contraste entre ficción y realidad se ha invertido. La realidad misma es incierta y la novela dice la verdad (no toda la verdad)” (151). La lectura, y en particular esa lectura tradicionalmente feminizada y disonante en la esfera pública (la de ficción, la de novelas), interviene en el funcionamiento de lo real y pone en tensión la verdad estatal (152).

⁶⁹ La solapa de *Cosas concretas* de David Viñas, publicado en 1969 por la editorial Tiempo Contemporáneo (donde vimos a Piglia dar trabajo a Walsh en 1972), muestra la funcionalidad de esta lectura bajtiniana en la institución literaria (incluida la industria editorial) ya a fines de los 60, con la decidida postulación de Viñas en un linaje balzaciano formulado en la mezcla de géneros (con resonancias walshianas más allá de la “amplitud”): “una amplia saga balzaciana en la que distintos niveles de escritura (ensayo, crítica, narración, reportaje, crónica) se organizan en función de la dialéctica entre biografía privada e historia política que obsesiona al autor”.

Desde esta reorganización de los parámetros, que ofrece un pensamiento crítico que explora sitios habitables del reparto consensuado entre realidad y ficción en torno a la novela moderna luego de su agotamiento, leemos algunas escenas que tensionan la verdad estatal. Como políticas de la literatura y éticas personales, enfrentadas con lo que Saer en 1960 llamaba “Gran Desorden” y Walsh en 1965 “amenazante mundo exterior”, las novelas todavía posibles intentadas por cada uno implican acciones de *responsabilidad*, vinculada a la idea de justicia y su crisis en la segunda mitad del XX argentino. El problema de la justicia en las relaciones intersubjetivas tiene relevancia más allá de la performatividad jurídico-política que busca Walsh, con los diversos libros que son *Operación masacre* y las pruebas que el autor no deja de renovar, o con su participación en la comisión parlamentaria formada para investigar el caso Satanowsky, o la dirección del semanario de la CGTA donde publica *Rosendo* por entregas como un folletín cuya intriga desvía la ilusión novelesca. La justicia que ambos proyectos indagan no se limita a la institución jurídica, sino que se despliega, antes, en la instancia subjetiva, explorada en las singularidades que los textos reconstruyen desde el cruce entre voces ajenas y palabra propia. La singularidad del otro, tensionada con las pretensiones de universalidad, interpela de distinto modo las búsquedas escritas en ambos proyectos, orientadas por una responsabilidad formulada en la memoria, referida al pasado en tanto construcción infinita de cada presente.

Mejor que la fechada categoría de *compromiso* (recargada con parámetros que dicotomizan la práctica estética a partir de la demanda política), el concepto de *responsabilidad* -inseparable de otros como *propiedad, libertad, deseo, autoconciencia, sujeto, comunidad*, por el cual el pensamiento postestructuralista buscó desde fines de los 60 salir de la encrucijada del compromiso- permite leer en común algunos problemas públicos que los proyectos dejan abiertos al futuro. Si estas elaboraciones pueden parecer evidentes en el caso de Walsh y forzadas en el de Saer, es aquí donde resulta productiva la indicación vista en el primer capítulo a partir del modo en que Agamben (2007) lee en común a Foucault y Deleuze: el proyecto de Saer, según la perspectiva trazada en el cruce de las lecturas de autor y de otros, puede funcionar como obstáculo que restringe la centralidad de la política en Walsh, su cristalización como escritor político o intelectual comprometido, y por contraste ayudaría a corregir la supuesta falta de una poética y una novela en su obra; la fragmentariedad de una novela repartida en otros textos y conjugada en futuro por Walsh permitiría restringir la consonancia entre la recepción y la poética de Saer, obstaculizar la fijación de su obra como totalidad sin fisuras y mero arte de narrar la percepción, y percibir la tensa emergencia de la política y la intriga en fragmentos donde la manera de tratar el

universo se restringe a conflictos de la cultura argentina del presente. En sendas poéticas políticas, según como son practicadas en algunas escenas novelescas, podemos leer distintas prácticas de ese concepto de responsabilidad que quiebra escisiones entre la intimidad de la lengua y la violencia de la comunidad.

Compartiendo categorías comunes al campo cultural y literario de la época en que inician y reinician sus proyectos (para abreviar, los 60), la distancia con respecto a la novela define dos usos diversos de la ficción. Saer la conceptualiza a su manera y distingue la narración como antropología especulativa con respecto a la novela como género fechado del ascenso burgués. Al buscar la posibilidad de ofender al poder con la escritura, Walsh también conceptualiza la ficción a su manera, con un inconformismo expresado en similares términos modernos, y distingue la literatura documental, que practica como indagación antropológica y sociolingüística, del estancamiento burgués de la novela en la ficción. Ambos comparten, como narradores, esa posición incómoda de la conciencia provocada durante siglos y en el presente por la opresión que Saer señala en "Narrathon", y muestran, con intensidades muy diferentes, que las "teorías no pueden servir más que para el artista que las formuló" (1997: 148, 152). En la teoría personal de la novela que Walsh anota en tres puntos breves, en 1970, que concluyen con la necesidad de "aprender de nuevo multitud de cosas", el afán de recuperación de la verdad se plantea desdoblado entre lo individual y lo colectivo: "Recuperar la verdad, las propias contradicciones", y luego, como corrigiendo esas discordancias del individualismo burgués, "[r]ecuperar la verdad del pueblo, de las masas, que es más importante que la del individuo", junto con el afán antiépico de trazar "el avance de los héroes" anónimos y colectivos (176-177). El problema, cuya riqueza narrativa explora en "Un oscuro día de justicia", será sobre la definición del héroe, en torno a la imposibilidad de tomar al pueblo como sujeto heroico colectivo para salir del modelo burgués individual. Las mismas tensiones entre individuo y sociedad sobre las que merodea Walsh son novelescas en sentido bajtiniano, y sus reflexiones críticas ofrecen a la lectura actual una teoría de la novela tan intensa y crítica como la de Saer, aunque menos visible y triunfal. En ambos podemos leer lo novelesco, los restos diversamente utilizados del género mayor de la modernidad, la (pos)novela construida en la lectura actual de zonas narrativas trazadas por interacciones tensas entre sujetos, cuyas voces alteran el monologismo de la palabra autoritaria no privativa de las dictaduras.

En ese aprovechamiento de los restos novelescos, la intriga conforma un problema común, realizado en cada proyecto con muy distintas intensidades. Elemento novelesco vaciado, difuso, la intriga resulta aplicada sobre los personajes y sus idas y vueltas en hablada

interacción con otros, en particular sobre las figuras de *personajes autorales*, en el sentido que propusimos en el capítulo 1 a partir de Bajtin, como la dupla Laurenzi-Hernández puesta en charla de bar por Walsh, el Gato que en la serie de irlandeses pasa tensamente de ser un solitario *él* perseguido por *nosotros* a formar parte del *nosotros* contra el *ellos* opresor, o programática y autoirónicamente en Tomatis entre los inicios y el final del ciclo saeriano: a diferencia de los personajes generales que serían representados externamente, estos protagonistas “se vive[n] *por dentro*”, y en el interior de todo *yo* está el *otro* (Bajtin 1989: 33). Walsh reutiliza numerosos mecanismos novelescos (intriga, narrador y personaje, dialogismo, polifonía) pero corta la adscripción a los códigos genéricos en cuanto la ficción aparece como medio inofensivo, inoculado por la imposición de la verdad estatal. Saer sostiene su cíclica maquinaria novelística en un concepto de ficción que, surgido de la preparación lenta de esa máquina, propone otra problematización de lo real. Ambos procesos, relativamente coexistentes, dialogan con la misma exterioridad, en cuanto los desvíos de la tradición son buscados desde un momento cultural de crítica de las tradiciones y pugna por los sentidos del pasado que recrudecen sus demandas, entre la proscripción del peronismo y las violencias desatadas hacia mediados de los 70, y desde lugares discursivos que replican los lugares biográficos móviles entre interiores y exterior del país.⁷⁰ Desde cierta zona común que reúne lo que la disposición regulatoria del canon separa, ambos proyectos ofrecen hoy, como objeto de relectura, disímiles preparaciones de novelas que, entre la invisibilidad, fragmentariedad y corte en Walsh y la permanencia, fragmentación y continuidad en Saer, vuelven contemporáneo el pasado inmediato, como formación activa en el presente del fin de siglo y en los presentes por venir.

⁷⁰ Walsh habita la zona rural bonaerense hasta la juventud, cuando pasa a Buenos Aires sin establecerse nunca, ambulando periódicamente por La Habana, La Plata, el Delta o San Vicente, además de sus exploraciones periodísticas por el nordeste argentino o la frontera entre Palestina e Israel. Saer habita la zona rural litoralense hasta la juventud, cuando su familia se muda a Sante Fe, y de allí, quince años después y sin pasar por Buenos Aires, el exilio voluntario en París y las periódicas vueltas de visita a Argentina. Partes del espacio autobiográfico no referencial sino pulsional, los lugares vitales importan en la medida en que devienen lugares discursivos, posiciones autorales en la lectura y escritura, como vimos en el capítulo anterior.

A. La novela invisible

Un lector en/de fronteras

Vimos en el capítulo 2 que hacia fines de los 90 la crítica walshiana complejizó el texto como objeto de análisis, constituido por hablantes atravesados por procesos sociales, desde una concepción poética y política (a menudo desdibujada la primera bajo el énfasis populista de la segunda) que indagaba el campo de lo popular como trabajo político de escritura (cf. Crespo 1998: 87; Zubieta 2004: 57). El régimen de visibilidad y decibilidad abierto desde los 60 impulsaba el desmontaje del reparto moderno entre lo estético y lo popular, la “gran división entre arte moderno y cultura de masas” estudiada a mediados de los 80 por Andreas Huyssen. Esa separación vertical también marca la contemporaneidad de Walsh con el fin de siglo, y la vigencia actual de un proyecto atravesado por la crisis de esa configuración estética y política que los movimientos artísticos de los 60 “comenzaron a desmontar intencionalmente en su crítica práctica del canon modernista y que los neoconservadores culturales pretenden hoy erigir nuevamente” (Huyssen 2006: 115). El plan inicial de Walsh en los 50 (profesionalizarse como escritor) es trastocado a partir de voces oídas en la intimidad del rumor (“Hay un fusilado que vive”), y su disponibilidad para la aventura, siguiendo la división de Huyssen, daría mayor espacio a esa escucha de voces, declaradas muertas en el reparto hegemónico de sonoridad, que al afán de realizar una obra de arte, que Saer sí sostiene como residuo moderno aprovechable. En rigor (con rigor), Walsh mantiene una neutralidad (ni cultura de masas ni arte moderno) que como vimos en el capítulo anterior aprovecha e indaga la mezcla, como si ninguna de esas categorías tuviera sentido aislada de la otra, y la misma división fuera la imposición de un reparto que, según la moraleja dualista implícita en “Fotos”, siempre beneficia a los poderosos, los que hablan alto y cuando quieren, los que tienen la capacidad de decidir el reparto.

De las tensiones ocurridas en torno a particiones menores de “la gran división” extrae Walsh la potencia con que recomienza su escritura de investigación periodística en la segunda mitad de los 60, después de dos años dedicados al oficio literario (1964-65), en series de notas individuales y, entre disputas de violencia creciente sobre la representación, en el proyecto colectivo gremial opositor al hegemónico (CGTA), en cuyo semanario, que él dirige, inserta la campaña de notas que serán el libro que en 1969 entrega al editor en vez de la novela encargada. Las notas antropológicas sobre Argentina (y el mundo a principios de los 70, sobre

Bolivia, Estados Unidos, o defendiendo la legitimidad de la revolución palestina contra la violencia estatal en 1974) se continúan en la serie *Rosendo* focalizando en la violencia política local, con una continuidad dada por la primera persona enunciativa, que cruza géneros y voces ajenas para pluralizar la enunciación, para leer en las fronteras lo que los centros ocultan. Escrituras surgidas de la disposición dialógica buscada en entrevistas, su trabajo formal desoculta las voces ocluidas con ese instrumento de trabajo significativamente destacado en la imagen de contratapa de los *Cuentos completos* aparecidos en junio de 2013 (fotografía y diseño de Ronald Shakespear): desde el lomo se extiende la patilla del antejo ya clásico (con el lente centrado en tapa nimbado por la luz, y la mirada felina de quien quiere ver y sabe observar, a diferencia de Laurenzi al final de la serie) como señalando lo que queda en el centro de la contratapa, la oreja de Walsh, el oído de quien escribe en el cruce entre la palabra propia y las voces ajenas. Al enviar al pasado remoto esas fotos de solapas que, aún a fines del siglo XX, acaso apelando a un prestigio de lo anacrónico, muestran al autor con un bolígrafo en la mano, la contratapa de 2013 acierta en definir visualmente la principal herramienta de Walsh, la tecnología del yo y del cuerpo que manejó con oficio de escritor.

Las notas de investigación sobre el interior del país y el conurbano bonaerense, publicadas con mayor intensidad entre 1966 y 1967 en *Panorama* y, eventualmente hasta 1974, en otras revistas masivas como *Siete días* o especializadas como *Georama*, brindan un ejemplo evidente de la demora en leer a Walsh con la medida de la totalidad fragmentaria de su obra, inemplazable bajo institución de género, libro o ideología. Crónicas periodísticas por el soporte, y a la vez históricas, económicas, biográficas, sociológicas, antropológicas, de indagación rigurosa sobre lugares del país cuyos habitantes carecen de visibilidad y sonoridad en el espacio público, más allá del anclaje periodístico coyuntural, conforman una zona de escritura clave en las transformaciones del proyecto en la última década de producción, y dicen mucho sobre el posicionamiento de Walsh ante la historia y la literatura del país. Sin embargo, como observa Jozami (2006: 192), no habían recibido mayor atención hasta la publicación de *El violento oficio de escribir*, compilación de la obra periodística realizada por Link en 1995. Nuevo libro de Walsh fechado dos décadas después de su muerte, abre la posibilidad de leer integralmente la sostenida labor de cronista investigador que produce una rigurosa textualidad con herramientas no privativas de la literatura pero tampoco ajenas. A mediados de los 90, estas notas dispersas aparecen seriadas (no todas, como ocurrirá en 2013 con los cuentos), respaldadas por el soporte libresco, y pueden mostrar una faceta de la incidencia de la obra de investigación que no se limita a los tres libros canónicos, ampliando la consideración del trabajo más que literario de Walsh. En la elaboración textual, realizada

con materiales como voces y géneros entre lo real y lo ficticio, se entrecruzan a la vez los discursos especializados (histórico, político, jurídico, económico) que el periodista se apropia y edita en una primera persona que busca la interlocución con otras no iguales ni especialistas, pero plausibles de proximidad.

La mezcla genérica desafía los modos consensuados de narrar el pasado común, en una renovación de la crítica al positivismo que, como en la estética bajtiniana, impulsa una adaptación del saber y el relato del historiador a las discontinuidades y los anacronismos del tiempo. En los nuevos umbrales teóricos introducidos en el período de entreguerras por la arqueología cultural de Benjamin, Georges Didi-Huberman (2008: 154-156, 159, 160) ve la ruina del positivismo, que postulaba un tiempo sin movimiento donde los hechos históricos se presentaban en el marco de “un pasado-receptáculo abstracto, homogéneo”. Contra ese *pasado como hecho objetivo*, la revolución de la historia que promueve Benjamin consiste en percibir el *pasado como hecho de memoria*, en un movimiento por el cual no hay historia más que *desde la actualidad del presente*. Contra el historicismo de su tiempo, Benjamin convoca los nuevos *pensamientos de la memoria* de Freud, Bergson, Proust y los surrealistas, una tradición clásica a mediados del XX que la crítica argentina de principios de los 90 ha vinculado con la literatura de Saer, como vimos en el capítulo 2 (Croce 1990, Contreras, Capdevila, Astutti, Darré 1991). La doble arqueología de Benjamin que destaca Didi-Huberman permite la conexión, menos evidente, de esas reelaboraciones de la historia con la escritura de Walsh.

Particularmente en las series periódicas de la segunda mitad de los 60 podemos leer lo que Didi-Huberman subraya como la humildad de una *arqueología material* y la audacia de una *arqueología psíquica*, es decir, una atención que aplica la escucha flotante a las redes de detalles, a los desechos y el despojo que ofrece la verdad de un tiempo reprimido de la historia y el lugar mismo y la textura del trabajo sobre las cosas, que Benjamin conecta con el mundo pequeño dentro del grande que se construyen los niños. El mundo escrito de Walsh se sostiene en la memoria infantil (como la percepción narrativa en la serie de irlandeses) y encuentra potencia en lo pequeño, mientras Saer deja su proyecto abierto hacia “un lugar más grande” y una memoria plácida previa a la muerte (como siente Gutiérrez hacia el final de *La grande*), aunque en ambos casos la certeza espontánea, infantil, según la cual el tiempo es incluso la materia de las cosas, se verifica con distintas intensidades narrativas. Menos evidente que en Saer -cuyo mentado arte de narrar reúne astillas de experiencia y de memoria, como ha señalado la crítica con remisiones a Proust o Benjamin-, en Walsh aparece la marca de Benjamin leído por Didi-Huberman como “traperero de la memoria”, aquel que encuentra en

detalles singulares el soporte de una cuidadosa crónica, la ambiciosa e incompleta de Benjamin sobre París como capital del siglo XIX o la fragmentaria y colectivamente ambiciosa de Walsh sobre el conurbano porteño y el interior argentino, lugares de restos y despojos como el basural de José León Suárez donde encontró una verdad que propició la invención de una forma narrativa.

En notas periódicas que al modo de los cuentos conforman series, Walsh imprime variaciones formales a la posición enunciativa abierta en *Operación masacre*, la de un sujeto que escribe contra el Estado por descubrirlo como responsable del crimen, atento a las relaciones entre corrupción corporativa y apropiación privada de lo público. La excursión antropológica amplía la crítica a la violencia estatal contra las “pobres gentes” de lugares como Misiones, “una isla bajo el temporal que disuelve en tedio y encierro el propósito que nos trae”, que en “El país de Quiroga” consiste en “ver qué queda, a treinta años de su muerte”, del escritor y hombre Horacio Quiroga (1998: 132-133). De modo en apariencia lateral pero desde posiciones consistentes, el autor interviene sobre el campo literario al indagar las razones del desprecio a Quiroga entre la pequeña aristocracia misionera. Las frases oídas entre viejos colonos y poderosos terratenientes, que matizan la fama de malo con la de loco que “[i]nventaba cada fábula...”, verifican en tono coloquial un proceso de canonización que entonces llevaba tres décadas, como el de Walsh hoy: “Lo agrandaron después de muerto”. La confirmación del cronista vale como advertencia hacia las lecturas futuras que sufrirá su propia obra, como la desatención a estas crónicas relegadas bajo el monumento de *Operación*: “En San Ignacio, Quiroga se ha vuelto anécdota, que es como decir olvido, conmemoración escolar -último fruto del tedio-, homenaje de notables, que es autohomenaje”. Como en sus lecturas correctivas de los documentos de Montoneros, Walsh escribe como un inconforme lector de la historia y la tradición, y abre los resquicios donde la escritura y la lectura eluden el homenaje para encontrar el conflicto.

Con subtítulo borgeano, “El testigo” especifica una propuesta de lectura de Walsh acaso válida para sus propios textos: “La reserva, el distanciamiento de Quiroga, pueden rastrearse en los personajes en que él mismo se retrató”. No querido en el pueblo, rechazado por “los gentiles hombres de yerbas”, el escritor “ciertamente, tuvo amigos-personajes: una extraña junta de fracasados, románticos, mutilados, aventureros” (133). Esos fracasados geniales, dice el cronista, eran el fermento intelectual de una sociedad en transformación que asentó un orden sobre la violencia primitiva; la revaluación de Quiroga implica la distancia con Borges: “convertido él mismo en misionero, Quiroga tomó partido por lo que espiritualmente era el elemento transformador, pero socialmente no rozaba los niveles de

prestigio: individuos consagrados al alcohol, la invención, la nostalgia” (134). Entre las invenciones se recuperan “Nuevas historias” en el apartado final, que mantienen la escucha abierta a las voces variadas de la zona. Un microrrelato que ofrece una crítica del Estado es puesto en boca de Suano, quien descubrió una mina de wolfram debajo de la cocina de un vecino, y para explotarla la registraron en el Libro de Pedimentos, letra burocrática de la zona, arrasada por desidia y corrupción: “Desde el año 17 estaba ese libro ahí y nadie descubría nada. Ya íbamos a empezar la explotación cuando vino el Ministerio de Agricultura y puso un letrero: Zona Reservada. Nos arruinaron el negocio y ellos nunca sacaron nada” (135). La última anécdota, sobre la “heroica muerte” del juez de paz, “personaje clásico de la picaresca misionera”, frenado por un árbol cuando no pudo frenar la bicicleta en un repecho, provoca risas y una conclusión anónima que cifra el deseo narrativo de Walsh en este recomienzo: “Sí: las historias existen y no hay más que pararse a escucharlas. Pero un oyente como Horacio Quiroga tardará en nacer, si es que nace” (136).

La conexión del periodismo con la literatura acompasa este momento de alta producción de escritura, en la coherente y variada exploración de las fronteras genéricas, que era una marca de estilo no solo por *Operación masacre* sino por *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*, éste publicado en contemporaneidad con el cierre de las notas del nordeste, en agosto de 1967. Vimos en el capítulo anterior que, contra el juicio tajante del abandono de la literatura, en 1964 “la noticia más importante” que Walsh escribe a Yates “es que he vuelto a escribir”, y no periodismo. Luego de precisar la vasta transformación existencial que ha realizado para “escribir por primera vez en mi vida, continuada y metódicamente”, señala una “ironía de la cuestión”: “bastó que yo hiciera esto para que empezaran a lloverme ofrecimientos de trabajo periodístico” (“un buen puesto en *Primera Plana*, la dirección de una revista nueva, y hasta un cargo” en el departamento latinoamericano de *Newsweek*), y aunque “[a]l principio me costaba decir que no, (...) ya me he habituado” (2013: 498). La reclusión metódica (monástica, como veremos destacar a la prensa) establecida en mayo de 1964 dura menos de dos años: en abril de 1966 aparece la primera nota en *Panorama*, y muestra que Walsh, sin dejar de escribir, ha salido del encierro, en fuga periodística-antropológica por el nordeste argentino.

Con anotador, grabador y fotógrafo, viaja para oír y ver lo invisible y no decible, y con esos materiales hacer su trabajo de escritura. Por ejemplo, la miseria y corrupción tapadas por las fiestas populares de Corrientes. Junto a los carnavales venía creciendo el Alto Paraná y se perfilaba la más grande catástrofe del litoral argentino, con un guiño a Cortázar en un subtítulo, “Final del juego”, que refiere el paso del concurso de carnaval a las operaciones de

rescate contra la inundación (1998: 91-92). A “Carnaval Caté” seguirán ese mismo año otras cuatro notas sobre la riqueza cultural y la miseria económica del nordeste argentino, y cinco en 1967 donde amplía la investigación a trabajos pesados en la ciudad de Buenos Aires (matadero, puerto), además de una nota de la serie del nordeste aparecida en la revista *Adán* en el 66, y un ensayo histórico sobre Perón en *Todo es Historia* en el 67, para limitarnos a esos dos años (255).

Que esa potencia vital de exploración de soportes y géneros seguía afincada en la literatura, no como institución sino en la formación rigurosa de una capacidad de acción lectora como la vista en el capítulo anterior, lo muestra una nota que Walsh publica en *Primera Plana* a fines de 1967, donde presenta a otros escritores desconocidos anunciando que “la narrativa argentina está por sufrir una renovación sin precedentes a manos de autores cuya edad oscila alrededor de los veinticinco años” (1967: 84). “Una literatura de la incomodidad” es el título, propio de un crítico literario, con el que Walsh, a los 40 años y a diez de su presunta obra mayor, anuncia el valor de escritores que están por publicar, leyendo sus manuscritos en la editorial Jorge Álvarez y anticipando desde su revista promocional la nueva literatura argentina. Los títulos que por entonces estaban en prensa, *La Invasión* y *Sumbosa*, son los primeros libros de dos autores que pronto serían lectores críticos de Walsh (Piglia y Ford); también presenta, comentando rasgos precisos de sus textos, a dos aún más jóvenes, Ricardo Frete y Germán L. García. El lector que debe escribir una novela (según contrato con Jorge Álvarez que incumple a cambio de notas como ésta, trabajo editorial y luego *Rosendo*) antes la está leyendo en los escritores jóvenes, y en las variadas técnicas de renovación que disputan, dice, las armas mismas de la narración a los padres literarios.

Los procedimientos que va señalando, en tono entre entendido y coloquial, son los de su propia novela proyectada: palabras e historias “sujetas a una especie de manyamiento policial”, manejadas “como naipes marcados sin el sacro respeto creado en torno a lo literario”; una Buenos Aires caminada “en su caótica geografía”; la inversión de posiciones habituales en la narrativa (como entre escritor y crítico) y la invocación de “los recursos y los tics” de géneros “para en seguida destruirlos”; la mezcla de voces de sujetos históricos con “las cotidianas voces del colectivo” y la intercalación de recuerdos autobiográficos. El cierre de la nota puede leerse retrospectivamente como anticipo no calculado de los próximos libros de Saer (*Cicatrices*, que aparecerá entre los bestsellers de *Primera Plana*, y sobre todo *El limonero real* y *La mayor*): “el extremo de la incomodidad (...) va a descender, me parece, sobre nuestra literatura”. Aunque aquí se permite la modulación impresionista y categórica (*me parece*) que en la ensayística de Saer ampara su palabra monológica, la generosidad de

Walsh evita cerrar la nota con su profecía, y da la palabra al joven Piglia cuando declaraba que escribe “para incomodar al lector”, “impedirle vivir tranquilo”. Un año después Walsh estará dirigiendo el semanario de la CGTA, desde donde tomará distancia de la institución literaria para poder incomodar con la escritura, sin dejar de leer con la pasión que su retiro ascético y austero quiso convertir en oficio y las turbulencias del presente interrumpieron.

Seguramente, la posibilidad de volver al periodismo de otro modo, desde la breve experiencia literaria previa, en medios emblemáticos del llamado nuevo periodismo (que Walsh anunciaba desde *Leoplán* cuando aquella revista estaba lejos de la masividad de la década del 40), tuvo que ver con otro corolario de la vida metódica en el Delta en 1964-65, la recuperación y renovación del afán germinado hacia 1957: “Solo me interesa escribir para muchos. No quiero escribir para ejecutivos”. Como advierte Link (en Walsh 1998: 85), que cita esa respuesta a la pregunta “¿Por qué ha dejado de ejercer el periodismo?” de un reportaje en la revista *Extra*, será en el seno del “periodismo para ejecutivos” donde Walsh alcance, luego de *Operación*, “el momento más alto de su producción periodística”, justamente quebrando ese horizonte de recepción que percibía como lo que “es hoy la técnica periodística”, dirigida por el mercado y la publicidad comercial. En los relatos de sus excursiones antropológicas no solo pluraliza la recepción, sino la propia posición enunciativa, en consonancia con las técnicas narrativas y gráficas empleadas; integra al fotógrafo (Pablo Alonso en *Panorama*) como un personaje más o instancia incorporada en el armado del punto de vista, en un plural que Link conecta con el de los lectores buscados. Lo plural también alcanza la palabra de los entrevistados, que la escritura integra sin homologar sus ritmos y matices, sus historias breves, comunes y corrientes (un subgénero que será redituable en la literatura y el cine del fin de siglo), cuya publicación amplía el mundo de los lectores, al presentar conflictos ajenos a los modernos ejecutivos que trazaban el horizonte de expectativas de revistas como *Panorama* y *Primera Plana*, desbarrancando la armonía turística de los carnavales correntinos con “una triste murga de inundados, campesinos en ruinas, electores desengañados” (1998: 92).

El intenso trabajo de aventura y escritura que le demandan las notas de *Panorama* durante 1966-67 podría ser parte del esfuerzo de Walsh por desatar su lengua, anotado en 1962 como el afán de poder hablar *con* para poder hablar *de* la gente (2007: 64), que en el capítulo 3 vimos como construcción de una posición narrativa a la vez ética y estética. A las dificultades anotadas en 1965, mientras esboza el cuento “La fuga”, plagado de correcciones y dudas entre la primera y la tercera persona, acaso la serie de los llamados reportajes gráficos pudiera oponer una salida a la homogeneidad periodística, literaria y cultural para seguir

incomodando con la escritura, lo que en 1970 va a autoimponerse como literatura documental contra la ficción inocua. En el proyecto de novela geológica y en las notas en torno al último cuento en 1976-77, Walsh seguirá buscando en la reunión de partes una forma resistente para su escritura, como si lo interpelara su autocorrección al margen de “La fuga”: “Hilvanar cada chapitre, hacer un coso sólido” (2007: 82). Anticipando el movimiento de salida del encierro explorado desde la serie de irlandeses hasta “Juan se iba por el río”, la forma inalcanzable de la novela de Walsh coincide con su tema principal, la fuga, que Saer tratará como materia musical en la forma inacabable de su última novela.

La búsqueda de una enunciación plural, mediante el cruce del oficio solitario de escribir con la aventura de encuentro con otros en la investigación periodística, sostiene la misma responsabilidad que en 1956 le impidió hacer oídos sordos al rumor sobre un fusilado que vive. Lo que ha cambiado tal vez sea una intensificación ideológica en la apertura a lo exterior, aquello que (como vimos en el capítulo 3) Piglia en 2005 lee en Guevara como último lector, al enfatizar la acción como encuentro con el otro ya no como otro, como bárbaro, sino como compañero, víctima social. La fusión alcanza al cronista de “La isla de los resucitados” con respecto a los internos leprosos; con una concisión que, siempre dentro de su estilo, modula cierta epifanía -aunque menos visible y filosóficamente destacada que los momentos epifánicos enaltecidos por la prosa de Saer-, el periodista afirma una poética de la enunciación plural en su aforismo antropológico político: “el mismo deseo nos unió” y “él es él, pero es yo y es todos” (1998: 101). El voluntarismo de la fusión es un peligro propio de la época. Como vimos en las acciones autolectoras sobre *Operación*, la aventura política del siglo XX, en términos de Badiou (2009b: 127-128), ha estado dominada por el sometimiento de un *nosotros* al ideal del *yo* “fusional y cuasi militar” que le impide vehicular su disparidad sin disolverse. El riesgo es atenerse a los protocolos fechados de Walsh y reducir los problemas del proyecto actual, que puede seguir planteando la pregunta abierta de Badiou: “¿Cómo pasar del ‘nosotros’ fraternal de la epopeya al ‘nosotros’ dispar del ‘juntos’, sin abandonar jamás la exigencia de que haya un ‘nosotros’?”.

Mejor que problemas de ideología o militancia, la declarada unión con el otro implica decisiones de configuración autoral, posición enunciativa, producción y recepción de textos. En Walsh se desvanece la posibilidad, constantemente reiterada en Saer, de ceder la narración a una interioridad autosuficiente que tamiza la irrupción de lo exterior. La enunciación walshiana, su uso personal de la tradición y los géneros, surge del encuentro directo con otros mediante la palabra. De ahí que el caso colorido del recuerdo de Quiroga en Misiones incluya la irreductible sonoridad de las voces de la zona, y que la visita al leproso de la Isla del

Cerrito en la selva chaqueña conforme, en la edición de las voces (con resonancias de procedimientos y reflexiones de los relatos irlandeses), una problemática más amplia y rigurosa: la “vasta actividad [del leprosario] reproduce el mundo exterior, incluso en las protestas, la sorda rebeldía, el testimonio de las injusticias” (98), mostrando (con la urgencia denunciante de que “hoy no se puede ignorar”) que la lepra, tenida durante siglos por castigo divino, es una aflicción terrestre y humana provocada por el analfabetismo y la miseria (105).

Su acercamiento a los trabajadores del matadero porteño resignifica las limitaciones políticas de otro clásico de la literatura argentina, éste del siglo XIX, al disolver los prejuicios de Echeverría sobre el mundo popular, haciendo lo que no hizo el letrado romántico: pararse a conversar con ellos. Si Piglia (2001) encuentra en “Esa mujer” una inversión de *El matadero*, el mismo Walsh explicitaba esa inversión en la crónica aparecida en *Panorama* en septiembre de 1967, sustentada en las voces de los trabajadores del mercado de Liniers. “El matadero” de Walsh termina explicitando la inversión radical del clásico letrado: tras destacar los saberes prácticos, las reflexiones e inflexiones orales de “Mataderos y su gente”, y dejar en evidencia la dureza de sus trabajos mal remunerados, estampa con concisión irrefutable la riqueza de ese universo que la tradición hegemónica ha ignorado: “Así que algo ha de haber, algo que tal vez no entienda del todo el hombre del centro que, desde Esteban Echeverría para acá proyectó en el hombre de cuchillo del suburbio prevenciones de violencia y de sangre que se disuelven apenas uno se para a conversar con él” (1995: 145). Walsh aprovecha la lección no intencionada de Echeverría, y su escritura anticipa intervenciones sobre la tradición activas hacia el cambio de siglo (Piglia 1993, Gamarro 2006): aunque el poeta pensador se resista a la estilización de las voces bajas, éstas son las que sostienen la vigencia del texto sin relegarlo al archivo del documento histórico. La inversión y reutilización que Walsh practica sin exhibiciones críticas conforma una política de la literatura, condensada en el gesto de *pararse a conversar con los otros*. Esta crónica reutiliza la voz mixta, culta y popular a la vez, que, como observa Link (lector de Ludmer), recuerda antes al sistema de alianzas de la gauchesca que a Echeverría, y evidencia (anticipando en un año lo que Link periodiza como los 70) la peculiar ubicación de Walsh como un *instaurador de discursividad* (2003: 218-220). El matadero de Walsh ya no es escenario de las luchas facciosas de la política, pero mantiene la potencia narrativa de la violencia social y económica en la cultura argentina, con lo cual anticiparía, como la *Carta a la Junta*, el proceso abierto desde los comienzos de nuestro período y acelerado en la década del 90: la violencia está en la economía, el interés individual, la desarticulación de los lazos de comunidad, dislocaciones subjetivas que incidirán de otro

modo en el proyecto de Saer, cargando a Tomatis con ideologemas activados por esa aceleración en los 90.

También en la economía, y en la proscripción de la política en un ámbito dominado por negociaciones entre militares y sindicalistas, está la muerte de Rosendo García en 1966, que Walsh investiga y narra entre 1968 y 69, practicando en la escritura y en su modo de difusión y recepción la inconformidad con la institución literaria y la historia oficial que vimos en el capítulo 3. Las tensiones con las que se enfrenta la recepción walshiana durante los 90, en torno a particiones entabladas a partir de categorías como novela y ficción, aparecen explicitadas en la reflexión autoral sobre los protocolos de lectura de *¿Quién mató a Rosendo?*, desde que en la “Noticia preliminar” toma distancia de la lectura ficcional y, antes, desde el soporte y la difusión de las notas en 1968. Como observa Kohan (2000) en base al contrapunto con *Cicatrices* de Saer, Walsh exigiría no la lectura ficcional sino la que va en procura de la verdad, lo cual no impide que la crítica literaria desarrolle herramientas teóricas plausibles de responder también a la exigencia de una lectura ficcional, sobre todo hoy que la verdad que habría procurado Walsh (la respuesta a la pregunta del título, menos intrigante que seductor) ya no conforma un problema para leer sus textos. La diferencia ineludible con Saer sería que Walsh escribe en busca de la verdad y en términos de representación política, pero sus estrategias narrativas, entroncadas en el policial y en Borges, permiten leer esa búsqueda en la forma de su escritura, y hacerle justicia como escritor -que a Saer le sobra. Los problemas literarios que *Rosendo* ofrece al campo de finales del XX reformulan la tradición del escritor argentino como un lugar abierto de lecturas que no pueden sino estar en conflicto, y donde el problema de la verdad en función de una intervención coyuntural no es el más importante para releer a Walsh.⁷¹ Como vimos en los postulados autorales de *El río sin orillas*, el texto híbrido, extraviado, fronterizo, integra una amplia tradición en la literatura argentina, en la que Walsh ha intervenido con variadas búsquedas más amplias que la del libro clásico. Pero la canonización de *Operación masacre* ampara una lectura documentalista de todo Walsh, y la heterogeneidad se reduce al uso historiográfico de los libros testimoniales, al modo en que Gutiérrez leía “El matadero” en el siglo XIX, o al modo en que, como vimos

⁷¹ La lectura pedida por el autor actualiza un problema fundante de la crítica literaria argentina, que puede condensarse en dos momentos separados por un siglo: en 1871, Juan María Gutiérrez, como parte de una actividad sistemática de edición, historia e incipiente crítica literaria, al publicar por primera vez “El matadero” de Echeverría lo presenta como “página histórica”, “cuadro de costumbres” y “protesta que nos honra”; en un artículo hoy también clásico aparecido en *El fuego de la especie* en 1971, Jitrik complejiza el problema de la “indole retórica” del borrador echeverriano y focaliza en las zonas donde la forma cuento cubre la narración y desplaza el costumbrismo, viendo en la mezcla la posibilidad de realizar la historia a través de la invención, abriendo una línea de lectura que precisará Piglia en 1993 al ubicar este uso de la ficción en el movimiento de dar voz al otro, y que en 2006 propiciará el ensayo valorativo de Gamberro.

en el capítulo 2, James desde la historia y Sarlo desde la crítica saeriana recurren al *Rosendo* de Walsh.

En el clásico de la historiografía del peronismo publicado por James en 1988, la demanda de verdad reduce el valor de *Rosendo* dos décadas después de su escritura, mientras se lo aprovecha como fuente de la investigación histórica, no sin reparos sobre su estatuto de verdad. Se le pide al texto de Walsh que muestre una verdad histórica (lo que el autor prometía en el umbral del libro como protocolo de lectura), y luego se le achacan limitaciones en la objetividad de esa tarea (auto)asignada por el autor y por lectores documentalistas como el historiador. Como vimos en el capítulo 2, los destinos políticos individuales que en los 60 pasan de la izquierda al peronismo radicalizado también repercuten en personajes laterales de Saer, como lee Sarlo (2006: 771-771) en una relación familiar secundaria de *Glosa*. Pero a Walsh se le exige lo que el concepto de ficción de Saer vuelve irrelevante para recibir su obra: que la narración de los destinos políticos subjetivos reconstruya la verdad de la historia. Respondiendo al protocolo autoral del *Rosendo*, James hace un uso documental de las citas de voces de las víctimas grabadas y editadas en ese folletín que, por la presión política e histórica, al hacerse libro en 1969 no debía ser leído como una novela.⁷²

La prevención de James, acerca de los intereses coyunturales del *Rosendo*, tiene que ver con su propósito científico de desarmar “el simple paradigma de integración, propuesto por los analistas y los medios de prensa”, que crea “abstracciones metafísicas, aparentemente polares” como la de una clase trabajadora resistente y una burocracia que traiciona y reprime

⁷² La resistencia en las fábricas, estudiada por James como inicios de la resistencia peronista entre 1955 y 58, exhibe la “ira ante la ferocidad de la represión y el orgullo por la resistencia obrera”, e inserta en nota una cita de Raimundo Villaflor tomada del primer capítulo de *Rosendo*, como fuente precisa sobre ese nacimiento de la cultura militante (1988: 102-103). El mismo tono coloquial de ese informante de Walsh aparece como prueba de desmoralización y aislamiento en el “impacto de la derrota” implicada en “Frondizi y la integración: tentación y desencanto, 1958-62”, tercera parte del libro de James. La concisión oral de Raimundo, escrita por Walsh en el cruce tanguero entre metafísica y cuerpo, sintetiza el contexto caótico historizado por James: “Era un continuo yirar de montones de gente” (167). Como si al cabo la historia quedara incompleta sin la cita de Walsh, ésta aparece otra vez hacia el final de la cuarta parte, “La era de Vandor, 1962-66” (sobre la burocracia sindical), nada menos que filtrando la voz de ese actor político que centraliza esta etapa de las relaciones entre peronismo y clase trabajadora. James matiza la fuente oral con un “Al parecer”, e incluye la frase doméstica de Vandor que, refuncionalizada por Walsh, alcanza a definir la coyuntura con brevedad elocuente: “cierta vez, Vandor observó que ‘si abandonara la camiseta, perdería el sindicato en una semana’, lo que constituyó un reconocimiento realista” (247). En la última parte de *Resistencia e integración*, sobre el período 1966-73, el *Rosendo* sube de las notas bibliográficas al cuerpo principal. No sin reconocer que es un libro sutil y rico en matices psicológicos, el historiador del peronismo lo coloca en la estructura de sentimientos definida como “obsesión tanto táctica como ideológica” en la lucha, abierta desde 1969, contra los “traidores” de la burocracia sindical (332). James agrega otras prevenciones (no tan distintas de las que J. M. Gutiérrez sentía hacia el *Facundo* por hacer de un hombre el símbolo de una época y mostrar la república como charca de sangre) suscitadas por la estructura ficcional, que en efecto reutiliza, entre varios guiños al estilo borgeano, el recurso de centrar una época en un hombre: “Al centrar su análisis de Vandor en uno de los casos más notorios de gangsterismo sindical, Walsh inevitablemente hace de éste el símbolo del significado más hondo que tuvo el vandorismo” (332).

esas luchas. Disueltos sus mecanismos de investigación, escritura y difusión, el texto de Walsh es aprovechado como fuente, allí donde el investigador inserta una palabra ajena que condensa la resistencia de modo útil a sus fines interpretativos, pero desechado como documento histórico debido a esa “imagen romántica” que el historiador ve como glorificación de la presencia de las masas dentro del populismo (342-343). Construyendo una complejidad híbrida en la tradición que, desde el *Facundo* liberado de urgencia política, podía apelar a recursos narrativos para condensar una época histórica en destinos individuales, el *Rosendo* vuelve concretos y denunciados esos conflictos que la historia podía ocultar como abstracciones. Además de los efectos políticos buscados y de los tonos populistas epocales a los que no fue inmune Walsh, las tensiones históricas funcionan en la escritura y la lectura, como vimos en la solidez argumentativa de los documentos que, en 1976-77, corrigen las premisas abstractas de la conducción montonera. Más allá de la verdad que *Rosendo* habría buscado en su origen, interesa el funcionamiento de esa acción lectora que genera una escritura en la frontera con las voces ajenas.

La voz del otro, no meramente de las víctimas sino de los implicados, registrada por Walsh en calidad de testigo, es la clave de resolución del misterio, según la presenta el capítulo 18 de *Rosendo*, anteúltimo de la segunda parte, antes de la concluyente “Reconstrucción” armada por Walsh a partir de las reconstrucciones múltiples, parciales por subjetivas, de los participantes que logró entrevistar. El testigo perfecto sería para Agamben (2000: 14-15) Primo Levi, que se hace escritor con el único fin de testimoniar, ubicándose como *superstes*, “el que ha vivido una determinada realidad”, y no como *terstis*, “aquel que se sitúa como tercero” y queda riesgosamente cercano a la posición de juez (riesgo que Walsh indaga en novelas como *Laurenzi* o *Irlandeses*, como veremos).⁷³ El escritor como testigo

⁷³ Otra instancia del testigo emergente en la segunda mitad del XX puede vincularse con cierta zona narrativa de Saer, que siempre sostuvo fuertes reticencias contra el género testimonial. Tal como fue pensado por sus perpetradores, Auschwitz desafía como un acontecimiento sin testigos, dice Agamben (2000: 34), del cual todo testimonio parece imposible: los testigos integrales son los que no han testimoniado ni podrían hacerlo, y en su lugar hablan los salvados, que solo pueden dar testimonio de un testimonio que falta, de la imposibilidad de testimoniar, lo que obliga a buscar el sentido del testimonio en una zona imprevista. Exagerando la ausencia que sufren Glaucón y Apolodoro en el clásico griego que glosa cómica y trágicamente *Glosa*, el Matemático quiere referir lo sucedido en una fiesta a la que no asistió, sin más opción que situarse como tercero. El narrador y los personajes de *Glosa* exageran cómica y dramáticamente su falta de certezas, la radical incapacidad para decir nada con exactitud, y la situación enunciativa repone en forma desviada el marco narrativo de *El banquete* (Platón 1995: 41-43), al relativizar el gesto afirmativo de Apolodoro, quien se propone y al parecer logra contar lo sucedido en el banquete al que no asistió “tal como Aristodemo me lo contó”, agregando el indiscutible respaldo de la voz originaria del relato platónico: “Pero, no obstante, también le he preguntado a Sócrates algunas de las cosas que escuché de labios de Aristodemo, y estaba de acuerdo con lo que él me contó”. En Platón no hay choque de versiones ni fragmentación, la voz de Apolodoro refiere con certeza los discursos sobre el amor emitidos en el convite de Agatón. Relativizando el lugar del testigo, *Glosa* expande productivamente las limitaciones de Glaucón mejor que las certezas de Apolodoro, omitiendo la presencia de alguien que sea “el más adecuado para referir las palabras de tu amigo”. Las voces de Saer se mantienen en la única certeza narrativa

limitado, porque no ha vivido la experiencia, se ubica en la perspectiva de un tercero que escucha sin juzgar y fiscaliza mediante su propia escritura. Desde esa posición, Walsh no solo ha logrado “La confesión de Imbelloni” (título del capítulo), un informante del bando vandonista, sino su relato careado con el otro, un rival de la izquierda peronista y la resistencia histórica, Rolando Villaflor. La disposición a oír todas las voces y la escritura concisa y ágil construyen, en la vida real y en la vida del texto, un diálogo previamente imposible, según el reparto sonoro de la política y los medios, entre la resistencia y la integración. La tensión del encuentro es pauta por la prevención inicial del testigo, que dice sentirse aliviado cuando Imbelloni “saludó sin animosidad” a Rolando. Walsh sabe que está ante un hallazgo periodístico, que le interesa por el efecto político de su repercusión mediática, a la vez que muestra la escena con la potencia literaria de un duelo arrastrado del pasado, entre los ecos de Borges que recorren la narración: “Dos años atrás Imbelloni y Rolando habían cambiado furiosas trompadas y sillazos mientras a su alrededor crecía el tiroteo. Ahora estaban juntos, iban a reconstruir en mi presencia lo ocurrido”. Presencia decisiva que apenas interviene para orientar las condiciones de enunciación de los otros (las del relato de Imbelloni y la escucha activa de Villaflor), es la voz que abre el capítulo ocupando su propia raya de diálogo, con la indicación precisa de que el otro formule para él, en el espacio doméstico y no ante el control de la institución jurídica, su relato de los hechos: “-Bueno, Imbelloni, mire: yo quisiera que usted me hiciera un relato de cómo pasaron las cosas esa noche en La Real” (2003: 110).

El encuentro de dos otros en presencia del yo autoral se reconstruye como pasaje entre la oralidad y la escritura, con el uso discursivo del testimonio obtenido con el oído atento y la tecnología del grabador. El yo que graba practica técnicas literarias, más complejas que las de un interrogatorio, condensadas en el “Usted siga contando nomás” con el que impulsa el relato de Imbelloni. La mediación del grabador permite a Walsh transcribir la palabra del otro, en un trabajo de edición que implica una valoración, aunque limite la presencia del yo, como él mismo dice, “a suprimir repeticiones y unificar algunos pasajes separados que hablan del mismo tema” (111). También allí hay marcas de estilo aprendidas en la hermenéutica policial y practicadas emblemáticamente en “Esa mujer”, propias de una poética política donde la supresión de repeticiones, o las consonancias generadas por repeticiones sutiles, destacan el sentido buscado. Ese estilo practicado en el oficio editorial y periodístico tiene plena

vigente, expresada por Glaucón: “pero no pudo decirme nada con exactitud”. Las voces de Walsh se construyen en la búsqueda utópica de una reconstrucción de lo sucedido, rastreando la verdad por debajo de la inexactitud de los discursos, sustentando la fiabilidad del testimonio en restos convertidos en pruebas y en la humanidad de las víctimas. Apropiaciones disímiles del testimonio: otro problema común y divergente entre Saer y Walsh.

conciencia de que la jerarquización de los temas depende de la enunciación, en este caso, la elaboración y edición textual de una entrevista oral grabada.

Trabajando en vivo con sujetos puestos en diálogo, el periodista logra confirmar las acusaciones apelando al campo tópico generado coloquialmente con un implicado, mencionando al criminal desde el interior del círculo de compañeros: “P. -Ahora, Armando ha tirado a pegar, ¿no? I. -Bueno, Armando es un hombre que sabe tirar muy bien” (118). Aprovechando la posición antivandorista en que ha incurrido Imbelloni luego de 1966, sabiendo que el otro a su vez lo conoce a él por las notas que para mayo de 1968 estaban apareciendo, Walsh maneja la publicidad como estrategia: “Contrariamente a nuestras fantasías, Imbelloni no nos esperaba con una ametralladora, sino con un mate. Yo estaba publicando en el semanario ‘CGT’ mis primeras notas sobre el caso” (110). Y como en una novela policial (aunque con reticencia al entrecomillar la palabra clave del género), una condensación del tiempo habilita la esperada revelación del enigma: “El ‘misterio’ que resistió dos años se iba a develar ahora en cinco minutos”. Luego de recuperar las últimas palabras del muerto con lo que su sintaxis oral muestra (“Justo a mí me la fueron a dar”: el tiro salió del propio bando), el periodista interviene por última vez antes de dejar el cierre concluyente del capítulo a cargo de Imbelloni. Dibuja la imagen aludida en los recuerdos del otro, y anuncia: “La imagen de Vandor llena todos los resquicios de la historia que ya casi de madrugada está llegando a su fin”. Y como recordando un dato que alienta la comprobación de la sospecha del otro (que es la propia), Walsh menciona “-No hay ningún tiro contra ustedes”, y da pie a la tenebrosa resolución del caso, el culpable señalado por el que estuvo ahí, el paso de la alusión a la acusación directa emitida por el otro: “Por eso. Y ahí me avivo yo. Porque Vandor sabe que yo sé que él lo mató” (121).

El capítulo 18 formaliza no solo la clave del misterio provocado en el título (la confesión de alguien entonces cercano al vandorismo que lo inculpa) sino el mecanismo de escritura, puesto en función de esa clave pero también del texto y la posición de quien escribe. Walsh graba una escena de frontera, casi un armisticio garantizado por él mismo como testigo, en primera persona de autor vuelto tercero imparcial, y reconstruye por escrito el intercambio en ese peligroso umbral donde, por su mediación, logran encontrarse voces enfrentadas. En el armado de esa escena, tanto como leyendo entre líneas todo lo legible, descubre la verdad oculta por las ficciones estatales, y lo hace explorando los restos de memoria de sujetos puestos a hablar, que desocultan las ruinas del espacio sindical. Extendiendo la estrategia de 1956, escarba los desechos del basural para construir un relato, a la vez que en esa construcción revisa los restos de la novela. Lo que actualiza la arqueología

material y psíquica de Benjamin, dice Didi-Huberman (2008: 160), “no es otra cosa que una estructura mítica y genealógica: una estructura de supervivencias y anacronismos (donde todos los tiempos genealógicos conviven en el mismo presente)”. La superposición de capas geológicas de la lengua y la historia rioplatense, con la ambición y humildad de quien enfrenta su escritura con un presente donde irrumpen con violencia los tiempos genealógicos de la patria, conforma la idea germinal de la novela que Walsh quería escribir en sus últimos años. Reutilizando materiales escritos y orales como rastros de la historia ocluida, publicando en medios masivos, en el periódico del sindicalismo opositor o en su propia agencia artesanal y clandestina, Walsh vive tensionado la preparación de su novela geológica, desde que la posición de autor alcanzada tras dos décadas de trabajo es la que el presente histórico, según lo lee como enigma, ha venido a cuestionar.

La afiliación partidaria no interrumpe tan directamente la escritura personal, y será en esa intimidad donde Walsh tramite las dificultades de la irrupción de la política, que postergará aún más el proyecto de novela desplazado, pese al contrato editorial, para escribir *Rosendo*. La posición autoral que cruza voces opuestas, y que la crítica en los 90 reconocerá en “Esa mujer” como condensado del valor literario de Walsh, es la que orienta la escritura de textos híbridos como las investigaciones más que periodísticas entre 1966 y 1974, y es una marca de estilo cuya búsqueda puede rastrearse en otra serie casi novelesca: producidos antes de la reclusión monástica de 1964, los casos de Laurenzi (menos uno) son reunidos en libro a comienzos de la década del 90, y recién entonces parecen propiciar abordajes críticos más o menos focalizados aunque no sistemáticos. Preguntarse por qué este nudo problemático del proyecto ha sido lateral y demoradamente interrogado, implica cuestionar construcciones homogéneas que desatienden las supervivencias y los anacronismos de la historia que la literatura desoculta e integra en un presente perdurable. La serie de Laurenzi, fronteriza en el recorrido de Walsh como escritor, cuya progresión narra el fracaso de un representante de la justicia estatal, también ofrece, como los textos inclasificables que hemos leído en este apartado, una exploración dialógica de los lugares subjetivos del lenguaje, y agrega la incipiente búsqueda del espacio novelesco, en la extensión de la intriga y en la relación del autor con sus personajes.

Declive del justiciero

En dos momentos de un período que las cronologías suelen dejar en blanco porque el autor no publica libros, entre fines de 1956 y fines de 1957 el primero, y durante 1961 y principios de 1962 el segundo, aparecen en *Vea y Lea* seis cuentos que tienen al comisario jubilado Laurenzi como protagonista y voz (auto)evocadora principal; en 1964, la antología *Tiempo de puñales* incluye con otro título el séptimo cuento de la serie, que dará paso a la etapa más densa del Walsh cuentista (y en este sentido más a tono con “Esa mujer”, aparecido en *Los oficios terrestres* en 1965, que con “Simbiosis”, el primer cuento del comisario). Inestable, repartida durante ocho años en seis números de una revista de difusión masiva y en siete páginas de una antología sin reediciones, la serie *Laurenzi* inscribe conflictos de definición de obra y de figuración autoral, que generan un diálogo productivo con búsquedas anteriores y posteriores del escritor, y también con los ritmos y las intensidades variables de la instancia de recepción.

Como vimos en el capítulo 2, los primeros abordajes de la obra walshiana como totalidad matriculada en sede literaria intentan, con mayor o menor énfasis, sobrepasar la canonización periodística-testimonial anclada en *Operación*, y dar pie a análisis literarios de los cuentos, a menudo partiendo de la filiación con Borges vía género policial; tal será uno de los modos dominantes de lectura desde fines de los 80 y con mayor sistematización durante los 90. En ese contexto se publican dos *libros de Walsh*, preparados por editores y críticos especialistas en el género policial, producto de la doble instancia de asignación de sentido que se borrona bajo la unidad dada por el nombre de autor. En 1987, Rivera edita en Puntosur *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, en cuyo “Fichero”, como vimos, Pesce recupera la línea crítica fundante y expone la necesidad de indagar más allá de la *doxa* consolidada tras la muerte de Walsh; entre la quincena de textos compilados, aparecen sin distinción cuatro de la serie del comisario Laurenzi (no se incluyen “La trampa”, “Zugzwang” ni “Cosa juzgada”). Propiciando una visualización efectiva de *Laurenzi* como serie autónoma, cinco años después de esa antologización apoyada en el género que fragmenta la saga aunque reconoce sus rasgos salientes, se reúnen por primera vez seis cuentos: *La máquina del bien y del mal*, publicado por Clarín-Aguilar en la colección *La muerte y la brújula* dirigida por Lafforgue, agrupa el cuento que da título al libro como Parte 1, *Los casos del comisario Laurenzi* en la Parte 2, y “Esa mujer” como la 3. Al promediar los 90 *Laurenzi* es casi un libro, cuyo relato de seis casos (“Cosa juzgada” queda afuera) se alarga hacia los cuentos que lo enmarcan (ambos de 1965), promoviendo cierta contaminación sobre la serie del estado en

que Walsh concibe su oficio hacia mediados de los 60, concepción a su vez fermentada en el desarrollo de la serie. El libro permite reubicar la serie y vincularla con operaciones de canonización literaria del autor y establecimiento paulatino de su obra. Sin embargo, el corte y la fragmentación siguen marcando el proyecto de Walsh, y habrá que esperar hasta 2013 para que los siete cuentos aparezcan -junto con otros tres policiales de principios de los 50 y la “Noticia” de *Diez cuentos policiales argentinos*- en la sección titulada “Cuento para tahúres (1962)” de los *Cuentos completos* editados por Piglia (Walsh 2013: 525).

Por su significación para la perspectiva que proponemos, cabe una digresión sobre este reciente libro de Walsh. Aunque mejora la selección de 1981 (que prometía la *Obra literaria completa* pero la reducía a los libros publicados), los *Cuentos completos* aparecidos a principios de junio de 2013, como mencionamos en el capítulo 2, toman incierto el adjetivo del título y sostienen el corte sobre la totalidad heterogénea. El editor fundamenta la exclusión de seis textos cortos por considerarlos “simples ejercicios circunstanciales o irónicas pruebas de su inicial fervor borgeano” (525). En efecto, como señala Piglia, “Los ojos del traidor” y “El viaje circular” son emblemáticos del género breve fantástico a lo Borges (aparecidos en 1952 en *Vea y Lea*, ya habían pasado al libro en la edición de Rivera de 1987), lo cual no impide que puedan considerarse cuentos cuya ausencia deja incompleta la edición. Reducidos a “ejercicios circunstanciales” -y podríamos preguntar si ese calificativo no les cabe a todos los textos de Walsh, así los haya publicado en libro- tendrían marcas borgeanas (y piglianas, según los precursores construidos por Piglia) plausibles de indagación más allá del fervor inicial. Aparecidos ya en libro (en Lafforgue 2000), “El santo”, “El ajedrez y los dioses”, “La muerte de los pájaros” y “Claroscuro del subibaja” (éste menos borgeano que cortazariano, no como influencia sino como aire contemporáneo compartido) recurren a formas breves, parábolas, apócrifos y juegos de lenguaje, que aunque no tengan detectives ni desarrollo de trama muestran ineludibles aspectos de la construcción de sí como escritor, que a la crítica walshiana le ha costado apreciar ante una obra resistente a la homogeneidad de la institución literaria.

Los casos del comisario Laurenzi, libro que Walsh no publicó pero cuyo proyecto deja previsto, lanzado hacia el futuro (según lo leemos retrospectivamente), operaría como uno de los hitos interrogables en los avatares de la recepción de una obra expansiva, que agrega numerosas compilaciones póstumas (y desagrega textos dispersos o aún perdidos) a los escasos libros publicados en vida. Esta probable novela indica el estado del proyecto en el cruce de la década del 50 a la del 60 (en momentos de volver a empezar después de la iniciación en el oficio y la investigación consagratoria), y deja leer cierta autoimaginación

esbozada sobre cambios y continuidades del proyecto en su momento más fértil, entre *Operación masacre* y “Esa mujer”. Producida en el intenso intermedio de ambos textos canónicos, diluida en la posteridad consagratoria, *Laurenzi* nos habla, en tanto serie germinable en novela, del futuro de lectura de la obra walshiana, de los cambios en el horizonte de escucha y de recuperación del pasado reciente en el campo cultural y literario argentino hacia la década del 90, y de las zonas literarias y políticas del clásico cuya riqueza ha sido escasa y tardíamente atendida.

Un movimiento novelesco desarrollado en la serie es el que detectaba la crítica vista en el capítulo 2, referido al crecimiento de la figura del comisario que deja en sombras al narrador devenido narratario, el personaje que en *Variaciones*, en dupla con el policía Jiménez, ocupaba el lugar clásico del aficionado que resuelve el crimen. Ahora Hernández no investiga, pasa al oficio oscuro de escuchar (al otro, Laurenzi) y escribir (los casos del otro por él contados), y no por eso deja de ser funcional a los cuentos, aunque la voz y los actos del personaje principal acaben reinando en el fluir narrativo. La nueva, sutil funcionalidad de Hernández, vinculada a las variaciones en el marco dialógico entablado con Laurenzi, aporta elementos para pensar los cambios que se están produciendo en el proyecto de Walsh, algo que la crítica no ha indagado más allá de los análisis atentos a la figura del comisario. La reducción del mediador letrado a la mínima autoironía indispensable puede verse como instancia de gestación de un espacio enunciativo propio, autoral, que irá conformándose más decididamente en el cruce de la literatura con el periodismo (como la voz en primera persona del periodista que no logra averiguar lo que busca en “Esa mujer”). Y también allí sería donde Laurenzi imprime su imperceptible desvío al policial argentino, desde su lugar enunciativo y a partir de sus reflexiones sobre la justicia a lo largo de la serie, e intensamente hacia el final, donde ya no habrá espacio para la ironía del escritor.

La referencia obligada a Borges para considerar los cuentos iniciales de Walsh es uno de los aspectos que dan cuenta de la complejidad de este proyecto abierto. Haciendo de la autocrítica una virtud, en 1966 Walsh se declara lento para los cambios políticos y los aprendizajes estéticos: “he tardado quince años en pasar del mero nacionalismo a la izquierda; lustros en aprender a armar un cuento” (2007: 15). Acaso sus desvíos de Borges, una vez consolidado el aprendizaje de la construcción, hayan sido explorados con paciencia e incertidumbre a través de Laurenzi, antes de pasar a narrar desoyendo por fin al maestro –y aprovechando sus enseñanzas con propiedad- en cuentos como “Esa mujer”, que decanta en un momento de aceleración del aprendizaje literario en el que se inserta el aprendizaje político, que tendrá su aceleración a fines de la década. La principal inversión puede ser la

señalada por Renata Rocco-Cuzzi (1998: 99) en la “novela del campo bonaerense”, que opera sobre la leyenda familiar borgeana del doble linaje, que Piglia ha prescripto en “Ideología y ficción en Borges” a fines de los 70: al contrario de esa identificación canónica de la historia familiar con la historia del país (una tradición fuerte desde el XIX argentino), y no sin recaer en el tópico viñesco del itinerario antiburgués, “casi toda su obra y su vida posterior a *Operación masacre* son el intento de subsumir lo individual en lo colectivo”. Por la convicción de ese afán, que no por intenso está a salvo de dudas, *Laurenzi* puede entenderse como germen del desvío decisivo en la construcción de la poética, consolidado en los cuentos de mediados de los 60 (de los que veremos una parte novelesca, la serie de irlandeses) y vuelto a poner en duda hacia el final de la década.

Las retroalimentaciones entre lo individual y lo colectivo sostienen no solo la construcción de personajes, sino buena parte de la riqueza narrativa y el espesor político del espacio literario trazado por Walsh (y también, con otra intensidad, el espesor y la riqueza de sus cavilaciones sobre la utilidad social de ese trazo, que se radicalizarán por la opción del borramiento en el primer lustro de los 70). La esfera privada, la historia familiar, el sujeto que escribe (que construye su obra en acto y en contacto con la vida, y la deja abierta al costado de las emboscadas del pensamiento político), y la búsqueda de sonoridad pública, la indagación en la historia nacional, las construcciones imaginarias de un colectivo antiestatal (los trabajadores, los desconocidos, las pobres gentes, las víctimas), son espacios vinculados por tensiones que Walsh trabaja en la elaboración de voces narrativas, personajes y vínculos sociales, cuya trama es el texto, constituido por hablantes atravesados por procesos sociales, como vimos que propuso leer la crítica hacia fines de los 90 (cf. Crespo 1998: 87). Nexo estatal de relaciones materiales en la sociedad bonaerense hacia las décadas del 30 y 40 (zona de exploración arqueológica privilegiada por Walsh en la cuentística y el espacio autobiográfico), *Laurenzi* -según suena su voz transcrita por Hernández- expone conflictos de la esfera jurídica y política argentina, entramados en su accionar personal como representante público de una legalidad corrupta.

Comisario por casualidad, *Laurenzi* funciona como caja de resonancia del ruido a menudo ocluido que provocan las fricciones entre ley y verdad. Como detectan Braceras-Leytour-Pittella (2000: 102), Walsh somete al personaje a una paulatina transformación que lo lleva a colocarse en el punto de vista del criminal, por lo que esa figura central del género se desdobra en ambiguos personajes, que son victimarios por haber sido víctimas, como Aguirre en “Zugzwang”, que mata al seductor que provocó el suicidio de su esposa. En ese cuento oímos a *Laurenzi* declarar su debilidad, anticipando el futuro de la novela de sus casos

al confesar haber hecho “dos o tres macanas hasta que me jubilé”, y dar sus razones en el criollo “me iba haciendo flojo” por querer pensar y hacerse cargo. En esa breve línea pulsional fugada de la geometría, el tercer cuento esboza la zona política de la serie, desviada así de la resolución legalista y exitosa del policial clásico, en el momento en que Laurenzi expone el atolladero de la justicia terrestre: “Y si lo denunciaba y lo arrestaban, también hacía mal, porque con todo mi corazón yo lo había justificado” (1992: 102).⁷⁴ Como el concepto de ficción y su incómodo tratamiento, el lugar de la verdad en el proyecto de Walsh es problemático desde que, para hacerse un nombre, el escritor se inmiscuye en la investigación del inverosímil caso real de “un fusilado que vive”. La plantilla policial, que ha sido su nicho laboral en la década anterior (la de los inicios), sufrirá en la segunda mitad de la serie sutiles pero contundentes cambios de función, que permitirán a Walsh seguir escribiendo ficción a pesar de (y debido a) la interpelación violenta, sostener el desplazamiento indagador por los discursos en la busca de justicia, y tramitar por medio de la escritura las transformaciones culturales que trastocan la vida pública argentina en la década del 60.

Las variaciones internas que analizaremos permiten suponer que *Laurenzi* –en tanto serie, digamos desde el tercer cuento- ofrece al escritor un campo ficcional donde sondear la posibilidad de volver a empezar su proyecto después de *Operación* y el primer viaje a Cuba en 1959-1960. La serie pensada en torno a estos cuentos dispersos sería el germen experimental desde el cual asentar en 1964 la elección del “violento oficio de escritor”, y producir alrededor de ese año y los tres siguientes la zona más densa del proyecto narrativo (abriendo incluso la experimentación al espacio teatral, en un trabajo sobre las voces en situación de diálogo que se ha ido precisando en los cuentos). En un proceso imperceptible para la crítica que ordena la obra por libros, el tono resignado de Laurenzi irá desapareciendo en el tránsito del escritor hacia otros usos del relato, mientras la denuncia se especificará contra los detentadores del poder (y no contra el poder ni la violencia en sí). Habrá sido el terreno seguro del género profesionalmente conocido lo que habilitó el desvío de la norma, alentando la exploración textual de preocupaciones personales sobre el modo de entender la escritura, la vida, las relaciones entre ambas y su alteración por el inestable lugar de la justicia.

En sordina, por debajo del “silencio de seis años” que suelen marcar las cronologías circunscriptas a los libros publicados, los cuentos de Laurenzi muestran aspectos ocluidos del

⁷⁴ Todas las citas de los seis cuentos reunidos por Lafforgue (excepto “Cosa juzgada”, citado de Walsh 2013) refieren a su edición, por motivos que se desprenden de la perspectiva de análisis. Se indica, en cada uno, la fecha de publicación en *Vea y Lea*.

proceso contradictorio en el que Walsh inspecciona sus intereses y posibilidades, antes de redefinirse por el oficio de escritor, como se autolee en la muy citada nota autobiográfica de 1965 o en la carta a Yates del 64. En tanto “segunda saga policial”, como la categoriza Vaca Narvaja (1999), a caballo entre *Variaciones en rojo* y los efectos inmediatos de *Operación masacre*, las palabras y los actos del ex comisario ficcionalizan devaneos del autor sobre la posibilidad de empezar de nuevo, afirmando una obra en marcha que no contradiga la disponibilidad para la aventura. Novela que no fue (pero que ha podido ser, en la productiva instancia de recepción), *Laurenzi* estaría anunciando varias tensiones que Walsh enuncia desde mediados de los 60. Ficciones policiales en busca de otro desvío que el borgeano, verifican ahora, mejor que en las tramas de *Variaciones*, el progresivo desengaño que en las reediciones del clásico comprueba en 1964 y radicalmente desde 1969.

En la lectura seriada de los cuentos puede detectarse un crescendo de escepticismo y desgano que altera no solo la voz del personaje sino el marco enunciativo que la rodea; mediada por el investigador aficionado devenido escritor (Hernández), la materialidad escrita de la oralidad criolla del comisario segrega una pérdida de confianza en códigos y procedimientos del sistema judicial. En el recorrido por esta novela hecha de cuentos, pasamos del tópico de la resolución por medio de la observación y la razón práctica, con diversos tropiezos y nunca exitosa, a la paulatina instalación de una sospecha sobre la clasificación víctima-victimario y sobre la legitimidad de la justicia y sus representantes no siempre legales, de ahí al descubrimiento del personaje vinculado al deseo de hacer visible (“ya no servía para comisario” porque “no quería ver nada”), y asistimos al revés rotundo ante un juez homicida, culminación del declive. El de Laurenzi es un fracaso que se narra, y la decepción permite armar la serie como novela: en la sombra dialógica del comisario se agazapa Hernández, el que para escribir escucha, el periodista aficionado al ajedrez y al policial, el escritor argentino (en relación inevitable con la tradición, ya borgeana como percibe pronto Walsh) que establece el puente enunciativo con el representante del sistema judicial, el novelista dudoso que hace de los (fra)casos de Laurenzi un relato cuya materia poética (política) son los deshechos de memoria recuperados de voces ajenas.

La primera página de esta presumible novela, o sea el inicio de “Simbiosis” (*Vea y Lea*, 15/11/1956), dibuja la forma de la negociación productiva entre ambos dialogantes: a la parrafada inicial de Laurenzi le sigue la acotación burlona de Hernández y su breve respuesta irónica tanteando la complicidad del lector. En el intercambio inicial ya están dadas las condiciones del diálogo, los ritmos y presupuestos que traman el vínculo entre un yo (Hernández) y un él que se hace yo cuando habla (Laurenzi), cuyos dilatados encuentros en el

bar Rivadavia conforman el marco enunciativo (urbano) de esta novela hecha de casos (rurales, pueblerinos). Laurenzi se nos presenta desde el doblez del policía que “es también un ser humano”, prometiendo que, como lo primero, “nadie está en mejor posición para ver los extremos de la miseria y la locura”, pero, como lo segundo, reculando al instante: “Pasado un tiempo nos cansamos, dejamos que las cosas resbalen sobre nosotros.” Sabremos que el narrador e interlocutor de Laurenzi es Hernández cuando aquel lo nombre al pasar, en el tercer cuento (“Zugzwang”), aunque algún lector de *Leoplán* podía reconocerlo por sus apariciones con el comisario Jiménez en “Crimen a la distancia” del 53 o “La sombra de un pájaro” del 54, o algún lector de policiales argentinos o libros de Hachette por *Variaciones en rojo*. Por ahora, el narrador nos habla al oído, proponiendo mayor cercanía con él que con el (otro) personaje, al que ironiza develando que no *es* policía sino que lo *fue*: “El comisario, a todas luces, hablaba en presente histórico. Hace ocho años que está jubilado” (17). El desarrollo de la serie irá silenciando esta voz irónica y distanciada, dando mayor espacio a la voz dramática y ambigua de Laurenzi, como si a lo largo de su novela Walsh se distanciara de su primer personaje autoral (a diferencia de Saer, que no dejará de gozar con la cercanía de Tomatis hasta la última línea de su ciclo).

Como no dejó de advertir la crítica, la diversidad de voces es central en todos los registros de la escritura walshiana. En los siete casos (como en “Esa mujer”), el dialogismo atraviesa el marco enunciativo, mostrando y ocultando a un narrador que es la sombra del héroe caído, que sustenta un texto en el que está y no está. El vínculo entre Laurenzi y Hernández sería un lugar apropiado donde rastrear nuevas preguntas en torno a la imagen de autor y a los modos en que piensa su proyecto en momentos de definirse por el oficio de escritor. Además de colocar las funciones literarias en vinculación con la comprobación y denuncia de injusticias, el escritor merodea, en el después de *Operación*, caminos narrativos futuros, entre la práctica de escribir historias contadas por otros y la posibilidad diferida de novelar la propia historia fusionando lo individual en lo colectivo.

Autonomizar los cuentos de Laurenzi, releerlos en su dinámica interna, permite entender las vinculaciones de esta serie marginal con el proyecto. A partir de lo que está antes y lo que está después de *Laurenzi*, pueden indicarse ciertas transformaciones entre la primera y la segunda mitad de la serie, que no constituyen un quiebre tajante sino idas y vueltas con matices internos y cambios paulatinos no lineales. Escritos en paralelo al proceso investigativo de *Operación*, los tres primeros focalizan, a la manera de los tres cuentos largos de *Variaciones*, en el enigma del policial clásico (el detective cuenta su resolución a partir de las pistas diseminadas en el relato). La recepción contemporánea de *Operación* y el primer

viaje a Cuba provocan un corte con aquel trabajo inicial sobre la tradición, y los tres cuentos siguientes, escritos a principios de los 60, toman sutil (o aún dubitativa) distancia del policial de enigma, y comienzan a explorar líneas, más temáticas que procedimentales, que se consolidarán en la segunda mitad de la década, en la etapa que, hacia principios de los 70, Walsh autolee como tensionada entre la elección del “oficio de escritor” y la caída en la “trampa cultural”, período en que produce sus dos libros editados de cuentos, los dos guiones teatrales, y comienza a borrar su proyecto de novela. Integrando elementos de lo que la crítica reciente ha comenzado a definir como “ciclos”, *Laurenzi* puede leerse como breve ciclo novelesco que esboza, condensado, el mecanismo que Walsh explorará intermitente pero sostenidamente en su inconcluso plan de “novela geológica”, expresado en sus borradores y en una entrevista de 1968. Dos años después, el plan perdura pero ha ingresado en una espesa autocorrección, que cuestiona el concepto mismo de novela e interpela la definición del escritor ante las vicisitudes políticas, en una autodemanda que ha devenido búsqueda ontológica.

En esa trama diseminada en cuentos que es el marco enunciativo del bar Rivadavia (lugar de actualización de la voz narradora identificada con la firma falsa del autor), el tratamiento de la intriga se distancia de la normativa del género y comienza a intensificar el trabajo sobre el lenguaje y la construcción de personajes en contacto con la vida. Los casos van explorando nuevas posibilidades de la intriga, vinculada menos con el enigma policial que con la corrupción del sistema jurídico-político y con la incertidumbre ocasionada por las limitaciones humanas. En los siete casos Laurenzi resuelve el enigma ante el culpable, aunque en “La trampa” y en “Los dos montones de tierra” éste se suicida frente a aquél, en “Trasposición de jugadas” lo resuelve tarde y para darse cuenta de que él mismo provocó el crimen, y en “Cosa juzgada” la resolución legal implica la imposibilidad de impedir un asesinato. Aquí y en el último caso se percibe el franco agotamiento de la voz del ex policía: como en “Zugzwang”, el Laurenzi de “En defensa propia” encubre al asesino, aunque a diferencia del cuento de 1957, ahora se trata de un juez, representante estatal de la justicia. Veremos aquí, en la indagación del mecanismo contradictorio y violento de la justicia oficial, la principal intriga que los últimos cuentos exploran, a través de la focalización en el uso de la lengua y en los actos discursivos de dos personajes que conversan.

Si la disputa entre Hernández y Laurenzi da forma a la primera página de “Simbiosis”, el segundo cuento, “La trampa” (3/10/1957), profundiza esa formalización, y allí empiezan a explorarse otros niveles de la intriga que constituirán el bajo continuo del marco de la serie, extendido más allá del enigma clásico de cada cuento. Tras resolver el caso (terminar de

contarlo), un excedente trastoca los roles y es Laurenzi el que pregunta. “-Todavía hay una cosa que me intriga”, se desplanta el comisario, y a continuación las voces ejecutan un enroque de subjetividades desde la polisemia pronominal: “-¿En su historia? –En la suya” (42-43). Esa intriga agregada, la del investigador que ya resolvió el caso, se refiere a la propia identidad (con ironía que desvía el patetismo del modelo, Erik Lönnrot en el final de “La muerte y la brújula”): “-Ese amigo de usted. El que inventa historias atroces. ¿Lo conozco?” El narrador explicita su cambio de rol exhibiendo el artificio del registro policial: “Esta vez me tocó a mí el turno de hacerme el misterioso”. Y tras un breve espadeo dilatorio, Hernández enuncia la solución de la adivinanza planteada al comienzo, que será la intriga central de la serie: “Usted, comisario –respondí-. ¿Quién si no usted?” (43). El intrigante es Laurenzi, sobre él recae el plus de enigma en el breve epílogo de “La trampa”, y desde su voz se expande la vinculación problemática con otras voces, la negociación sobre los modos de contar los hechos, sobre el problema de la verdad en la historia y del verosímil en la ficción. Se revela al final la adivinanza que había sido planteada al inicio: “Mire, yo conozco un hombre enteramente común, pero se le ocurren las ideas más atroces”. Allí Laurenzi devuelve buscando la definición del otro, el escritor, el que aún no sabemos que es Hernández: “-¿Se las cuenta a usted? –A alguien tiene que contárselas. Si no, reventaría. Yo las publico, pero le cambio el nombre. Además, él no lee lo que yo escribo”. El remate borgeano confunde con humor inteligente: “-Yo tampoco” (31). Desde las ironías que exploran lugares discursivos entre los pronombres personales, la escritura de Walsh pasará a complejizar los sentidos sociales y políticos del uso del lenguaje; una década después de ese cuento, la posición del yo tomará distancia de la ironía, tanto como el autor con respecto a la institución literaria.

El tercer cuento presenta anticipos de la decepción del justiciero, que empieza a verbalizar y gestualizar su tristeza derrotista. Publicado contemporáneamente a la aparición de *Operación masacre* en libro, “Zugzwang” (12/12/1957) abre con la voz del narrador comentando su vínculo con Laurenzi, estableciendo el marco enunciativo ya en términos de serie, y adelantando cierta definición autorreferencial sobre el oficio literario: “Pobre comisario Laurenzi. (...). ¿Cuánto tiempo hace que vengo explotando sus recuerdos? El sólo habla, yo escribo” (44). Matizando su función terapéutica afirmada en el cuento anterior (ser ese alguien a quien contar historias atroces para no reventar), el escritor revierte los roles y se compadece, culposo, por ser él quien explota al otro para narrar a partir de su voz, por deber su escritura a un aprovechamiento de la palabra iletrada del comisario. El intercambio se hace visible en términos ajedrecísticos, mediante el cruce entre dos mundos definidos por los saberes y los usos de la lengua, el universo de la oralidad y el de la escritura, con la

percepción paternalista del letrado Hernández frente a otro que, externo al segundo universo considerado principal, *solamente* habla. La “posición de zugzwang” que advierte el yo culto es desviada en la apropiación errónea del otro que es Laurenzi, cuya interpretación auditiva, menos conceptual que corporal, lleva la charla hacia el terreno de la propia subjetividad: “Claro, en zaguán... Supiera lo cansado que me siento esta noche –aclaró bostezando ostentosamente y barriendo con un delicado movimiento de la mano izquierda sus derrotadas piernas” (45). El viejo ex policía interrumpe la erudita explicación del joven escritor y lo sorprende conectándola a la vida: “-Basta, m’ hijo, si yo entiendo. ¿No acabo de verlo? (...). *Se pierde porque cualquier cosa que uno haga está mal.* En la vida también. –Salute, comisario. ¿Y eso?”. La respuesta de Laurenzi será la trama que componga su figura en este cuento y en los cuatro siguientes, la posición inestable de un representante de la justicia argentina, que no tiene alternativas para evitar el incumplimiento de la ley, un antihéroe cuya épica triste es no poder servir a la comunidad, que se enfrenta a opciones cerradas por el sistema, donde “A es malo y B *también* es malo”. El marco inicial del cuento concluye con el apático nihilismo de Laurenzi, ante la pregunta provocadora del escritor que lo apura, ya casi en tono de payada, para saber qué es bueno según el comisario: “-Nada –dijo tristemente-. Nada” (46).

Después de *Operación* y de la experiencia cubana en Prensa Latina, Walsh inscribe más decididamente a Laurenzi en su nunca escrita (o escrita por fragmentos) novela del campo bonaerense, anticipando las conexiones entre historias (auto)biográficas e historia nacional que irá expandiendo en “Cartas”, “Fotos” y, como veremos, en la serie de irlandeses. En “Los dos montones de tierra” (25/5/1961) se perfila la decisión de empezar a contar la propia historia, y acaso con eso coincida el enigma diegético que atraviesa el inicio del relato, intrigando al lector que pide la serie (el que ya conoce el marco dialógico): ¿quién es este yo que cuenta? Pronto vemos a Laurenzi referido en tercera persona, pero el “Me acuerdo cuando yo era chico” parece dicho por el comisario memorialista antes que por el escritor que transcribe sus casos. Ya sin recurrir al marco introductorio, la narración deja a Laurenzi actuando solo, borra las acotaciones irónicas de Hernández para focalizar en las acciones del ex comisario. Y son éstas las que cuentan lo que Walsh está empezando a contar: fragmentos de violencia de la sociedad estanciera bonaerense, inscripta en los cuerpos y las voces de sujetos en desigual posición social. Un modo personal de contar la historia argentina, atento a las injusticias sociales insertas en las modulaciones orales y escritas del lenguaje. La historia se cuenta desde los sujetos y sus voces, y el Laurenzi que se encuentra con el turco Martín – gracias a cuyas lupas resolverá el misterio de las muertes del viejo Carmen y su perro- es,

para su conocido, sinónimo de “desgracia”. Tras el intrigante saludo del turco (“No me digás nada, ya sé que hay una desgracia, pero qué alegría verte”), la narración da lugar a la voz interior de Laurenzi, que se queda pensando en “él y la desgracia, él y los hombres que se mataban, él y la sangre en los boliches, y la justicia que ya no le importaba más, y la flojera que se le había ganado en el alma, animal pialado, corazón de bague” (70). La adjetivación anticipa la frase larga del narrador irónico-bíblico de *Irlandeses*, y los ecos intertextuales se amplían cuando el narrador muestra a Laurenzi en acción. El fluir narrativo gana solidez mientras el comisario acomete la resolución del caso, que se inscribe menos en lo racional que en lo pulsional, a partir de las debilidades y la errancia nocturna: el asma y el insomnio llevan a “este viejo sonso” a salir a investigar, y la narración se convierte en su flujo de conciencia, anticipando al Gato nocturno con irlandeses detrás y liberándose momentáneamente de Hernández: “él un gato, el viejo Laurenzi gato pesado en el silencio”, que al volver a “ponerse los zapatos y el revólver” murmura en la sombra “A este viejo no lo para nadie”, y se ríe de sí mismo en soliloquio criollo: “Viejo sonso, si te viera la gente” (66-68).

La figura del justiciero crece hasta la escena de resolución, donde la tradicional explicación autosuficiente del género cede el espacio al intercambio entre un detective que se auto define en tercera como “cualquier sonso desvelado” y el asesino que solo dice “Está bueno”, arregla sus papeles, escribe algunas cartas y se pega un tiro. La escena comienza con la pregunta que el victimario, el estanciero Don Julián Arce, el hombre poderoso que “tenía sus cosas buenas y sus cosas malas, pero no se tomaba ventajas con la suerte” (72), formula al investigador (“si ya sabía cómo era la cosa”), a lo cual Laurenzi responde que sí pero agrega, imprimiendo inestabilidad a su rol: “lo siento por usted, que no debió llamarme” (71). El comisario muestra la evidencia que, en su nocturna fuga de gato, halló sobre el escritorio de Arce, “un pedazo como de vidrio derretido y chamuscado” que usó el viejo Carmen para quemar el campo, o sea la prueba que, por incriminar a la víctima (Carmen quemó las cosechas para no ser expulsado de la tierra que trabajaba sin poseer), incrimina al verdadero culpable (Arce lo ha matado para ampliar su feudo). La inestabilidad que recorre el vínculo víctima-victimario se define en los mismos términos indagados en “Cartas”-“Fotos”: inscrita en las relaciones violentas entre la oligarquía bonaerense y los trabajadores oprimidos. Laurenzi resuelve el enigma pero no hace justicia, el culpable se sustrae a la condena suicidándose: la violencia se vuelve contra su monopolizador, pero es él mismo quien la activa y sigue dueño de la ley local, de “su ley, que era la ley visible de las cosas, escrita en cada parte y en cada ramita”. El criminal apuesta a tener de su lado “la justicia aparente (...) además de la que él siempre supo ejercer”; la intervención de Laurenzi pone al descubierto el

estatuto aparente de la justicia que un comisario representa, y no altera en nada el sistema de legalidad privada que “siempre supo ejercer” el culpable germinal, el poderoso que creía más en la suerte que en el trabajo, el patrón que “respetaba y se hacía respetar” (73).

El vigilante oficial de la ley se resigna ante las limitaciones de la comunidad humana, expuestas en su propia persona y en la debilidad de su oficio terrestre para hacer justicia. El conflicto entre el estanciero fuerte y su arrendatario no estaría tan señalado, considera Ford en 1969 (en diez renglones que remiten furtivamente a Laurenzi), como lo estará en “Fotos” y “Cartas” (privilegiados en el análisis de Ford), donde la retórica policial ya no oculta ese choque biográfico entre oligarquía ganadera y clase media rural (313). Cabe agregar que en ese proceso también se afinará la ubicación del enunciador en el conflicto, optando hacia fines de los 60 menos por esa clase media que por el proletariado como sujeto del relato. Lo que se sostiene es la ética, que también es una estética, de un campo tópico de enunciación compartido con las víctimas, que aquí son *nadies* (un viejo y su perro) cuyas muertes injustas seguirán sin ser reparadas. Sin ley ni justicia, sin orden racional, solo queda la superstición, la imaginación criolla enclavada en la tradición argentina de oralidad y ficción trazada al menos desde Mansilla: “En la tapera de don Carmen dice la gente que suelen verse de noche dos luces flotando entre los matorrales” (73-74). En zona fronteriza, entre fantasía y realidad también queda la intervención de la instancia jurídica, y cierta resignación narrativa en el epilogoal “qué se puede decir” del último párrafo. La resolución del caso no resuelve la ambigüedad del acto de Laurenzi, y en éste se mantiene, suspendida, la intriga. El cuento tiene el final consistente que pide el género, pero el personaje ha dado muestras de sus limitaciones, acrecentadas por su sujeción a la institución jurídica.

El declive se agudiza en “Trasposición de jugadas” (14/9/1961). Un error fatal de Laurenzi, debido a la mala lectura de una fábula, provocó el inicio de su ya conocida errancia de comisario bonaerense, cuatro décadas atrás: el inicio del final de la novela. El presente con Hernández y el ajedrez motivan el recuerdo del caso; el breve diálogo del inicio es una disputa entre ambos en torno al dilema de perder o abandonar, y en ese brete el ex comisario realiza “una trasposición de movimientos que pudo enmendar a tiempo pero que le produjo una inexplicable irritación” (75), ante la cual Hernández se intriga, pregunta y da pie a la historia del ambiguo justiciero. En ésta, lo que Hernández subestima como “prolegómenos confusos” pueden leerse como los presupuestos narrativos que está indagando Walsh, que se extenderán en el ciclo del campo bonaerense y aquí focalizan en la ambigüedad del personaje, en el declive que ya está decidido a narrar:

Su presupuesto inicial era que este hombre asmático y corpulento a quien empezaban a doblar los años, viudo, jubilado, solo, que todas las noches venía al café a jugar conmigo al billar o al ajedrez, era en realidad otro hombre, joven, posiblemente valeroso o despreocupado, que empezaba a abrirse camino en un mundo de necesaria violencia (76).

Aquel “viejo sonso” del cuento anterior continúa su autoexploración actual, contemporánea en tanto junta los distintos tiempos de su vida, y en los casos que cuenta va desocultando aspectos inestables de su subjetividad, abriendo la duda sobre si lo suyo ha sido coraje o temeridad juvenil, a partir del presente de vejez y soledad desde el cual habla. El caso del cruce del río remite, en términos de Hernández, al problema de Alcuino sobre el lobo, la cabra y la col, o en términos de Laurenzi, a su abuela que le enseñó ese cuento aunque “no era una persona instruida” y decía chivo en vez de cabra y repollo en vez de col. El problema filosófico a lo Borges no solo es resemantizado desde el universo de la oralidad simpáticamente abierto, sino que resulta invalidado, y es la causa del fracaso, por no haber advertido la imprevisibilidad de los seres humanos que excede la alegoría de la fábula, dicha por el gran narrador que es Laurenzi en los mismos términos alegóricos: “¿Cómo saber quién es un lobo? (...) O si usted prefiere, ¿cómo saber que una cabra no se portará como un lobo, o inclusive como una cabra?” (84). De los tres implicados (padre, novio, mujer: lobo, cabra, col), solo la mujer y el novio podían quedarse solos sin riesgo de asesinato, según el razonamiento de Laurenzi, ya que el padre estaba enfurecido con ambos, por motivos incomprensibles entre los que el policía solo entiende la palabra *sporco*; pero la chica estaba embarazada de tres meses y hacía cuatro que el novio faltaba del pueblo, aunque ella hubiera dado su nombre presionada por el padre: “Encerré la cabra con la col. Así que yo me equivoqué” (86).

El fracaso expande la crítica al sistema judicial y sus representantes, a partir de un ex policía que cuenta anécdotas personales que involucran definiciones de subjetividad. Tampoco aquí se hace justicia, y la ciencia, el saber de letrados como Hernández que corrige a semiletrados como Laurenzi, y sobre todo la lectura literal, que en Walsh es siempre interpretación errónea o insuficiente, han provocado la muerte de una mujer embarazada. Como efecto de su errada trasposición de jugadas, Laurenzi debe abandonar el pueblo, que no es otro que Lamarque, lugar de nacimiento de Walsh: el espacio que Laurenzi deja atrás al fracasar especifica la referencialidad autobiográfica, que de otro modo va a explorar en *Irlandeses*. También en la zona de la propia subjetividad indagan los corolarios del caso, duplicando los efectos de la lectura en la ficción (causa del crimen) sobre la lectura en la vida: ante la pregunta que formula “maquinalmente” Hernández, sin poder salirse de su superioridad ironista (“¿Cruzamos?”), Laurenzi lo mira “con reprobación y tristeza”, y esa

mirada es la del personaje que ha contado su declive al letrado que antes, de modo iniciático y algo rígido en *Variaciones*, enmascaraba al autor. Ahora Walsh ha distanciado a Hernández, y su lugar autoral tras la serie queda provechosamente inestable, mejor figurado entre ambos dialogantes, en las variaciones que ha sufrido ese vínculo, en un devenir que retacea la afirmación de lugares fijos, a tono con los devaneos que impulsan la escritura pública y privada de Walsh hacia mediados de los 60 y que se intensificarán por la acción política hasta su muerte en marzo de 1977.

El 12 de abril de 1962 Laurenzi aparece por última vez en *Vea y Lea*, en un cuento que, con el título periodístico “Cosa juzgada”, anticipa los conflictos de vecindad no solo entre géneros sino provocados por desigualdades sociales y prevenciones de los poderosos, que se amplían como insistencia final en el último cuento de la serie aparecido dos años después (y en muchas resoluciones ficcionales hasta el final abierto de otra serie en “Un oscuro día de justicia”). El declive del justiciero en este caso no se debe a sus competencias en la resolución del crimen, que se presenta como no cometido por nadie, cuyo presunto autor (que no será juzgado sino por el azar de un ataque al corazón mientras se baña en el río) se ampara en los restos de justicia divina, contra la que el ex comisario solo opone una risa campechana al juzgarlo desde su norma: “Tipo raro ese alemán”. A tono con el desenlace en declive de la novela, el fracaso de la justicia se debe a la aparición ineludible del interrogante abierto en el mismo concepto y en sus aplicaciones individuales. Un manejo personal de la equidad que afecta las vidas ajenas es lo que pone en juego el ingeniero Mayer cuando practica tiro al blanco con amigos en el jardín de su casa sobre el río Espera, en el Tigre. Con resonancias de Kafka (saltando a Borges con uno de sus emblemáticos precursores), lo que Mayer desencadena al dejar actuar a la casualidad y desaparecer como sujeto responsable es un proceso, un accidente provocado, como una maquinaria donde “sus acompañantes no eran más que rueditas de una justicia mejor equipada que la nuestra” (2013: 272-273). La casualidad manejada por Mayer, para que uno de los más de cinco mil disparos dirigidos al blanco ubicado contra la propiedad de Reyes acabara con la vida de éste mientras podaba en su jardín, es explicada por el azaroso homicida en términos de suplantar con la propia astucia la falta de acción de la ley, a cuyo representante en la persona de Laurenzi se dirige la segunda plural peyorativa del extremo justiciero: “A Reyes casi no lo conocía –dijo-. Pero conocía los gritos y el dolor de su mujer, que era una inocente. Hice más de lo que son capaces de hacer ustedes”. Así planteada por el personaje, su jurisprudencia privada suena pertinente, en una tradición que a nivel local rescata el individualismo de la justicia por mano propia (señalada por Borges en “Nuestro pobre individualismo”, rescatada épica y vagamente

en su versión caudillesca por grupos armados de la izquierda peronista). La potencia dialógica de Walsh sostiene el interrogante sobre la legitimidad de la justicia de Mayer, ubicado en un presente abierto que nos interpela.

Luego de haber resuelto el misterio de la muerte de Reyes, a Laurenzi no le queda posibilidad de impartir justicia, y la que intenta resulta equivocada y, finalmente, injusta. Contra el “Todo eso, señor, es cosa juzgada” con que Mayer pone fin a la charla, el buen comisario lo acusa de sentirse Dios y tomar la justicia en sus manos, le advierte que “si se le da por tirotear a la gente (...) mi trabajo es no permitirlo”, y esgrime un trabalenguas con la jota jurídica intentando oponer, a la imposición de legalidad privada del otro, la ley pública común: “Admito que eso sea cosa juzgada, mal juzgada para mí, aunque sea bien juzgada para usted, porque nuestros juicios transcurren en planos diferentes”. Según confiesa Laurenzi a Hernández -parco ahora en su rol de hilvanar la historia, cercano al lector al decirle con candor al comisario, a esta altura del relato, que no comprendía nada- aquella charla con el ambiguo criminal ostentador de justicia divina acabó con una intrigante mirada de Mayer dirigida al comisario contador, única respuesta emitida sobre las palabras de Laurenzi, como si éstas ya hubieran perdido la posibilidad de respuesta, porque ambos interlocutores están en campos jurídicos distintos y excluyentes, y acaso la justicia privada del otro esté menos equivocada que la pública: “me di cuenta de que me estaba mirando con mucha lástima, y de que su cara no era tan dura como siempre la había visto, sino casi bondadosa” (274). La ocasión de hacer justicia (y de agregar a la serie un nuevo fracaso de Laurenzi) se presenta cuando el blanco de Mayer cambia de orientación ante la mudanza de un tal Berón a un rancho lindero, miserable choza como las que se ven en el Tigre (apunta el espacio autobiográfico de Walsh en el discurso de Laurenzi) que resulta invadida por “un tarado congénito”, como lo define Mayer (trayendo resonancias de Horacio Quiroga), que mutilaba gallinas salvajemente y buscaba las chicas del lugar: “No se podía correr el riesgo de dejarlo vivo”, arguye el ingeniero su eugenesia vecinal, y con otros amigos contingentes ya habían comenzado una nueva ronda de disparos. Laurenzi promete investigar el pasado de Berón y convence a Mayer de aplazar su sistema justiciero; habla con el comisario que lo había reemplazado quien, en una fórmula que dice lo contrario de lo que hace, promete a su vez ocuparse del asunto. La cadena de promesas de la justicia se dilata en la vida rutinaria (“Tal vez había demasiado trabajo, o no creyeran que el caso fuera tan urgente”), y a la semana Laurenzi encuentra en el diario el remate de la insuficiencia de toda justicia humana y sobre todo de la legal e instituida: “veo que en el Espera han degollado a una chica de diez años, y que el asesino es un tal Berón” (276-277).

Abierto e incierto, como la aplicación de la justicia, es el final de la serie en 1964 con “En defensa propia”, desde que ese mismo año Walsh planea un trabajo de reescritura sobre los policiales de Hernández y Laurenzi. En la carta a Yates de 1964, que vimos como acción de lector anticipatorio y escritor con proyecto, aparece significativamente atento a “mi actividad literaria”, y ya está planeando, a partir de “novelas cortas” que pueden referir a la serie de irlandeses o a la de “Cartas”/“Fotos”, “tres o cuatro libros que ahora tengo en marcha”: “Después de las tres novelas cortas, pienso reescribir íntegramente los diez cuentos policiales firmados por Daniel Hernández, y con el comisario Laurenzi como protagonista, que aparecieron en la última década en *Vea y Lea*” (2013: 500-501). Ya desgajada la serie de *Vea y Lea*, mientras Walsh quiere tomar distancia del periodismo, el cuento aparece (junto con “Las tres noches de Isaías Bloom”, el primer cuento de Walsh aparecido en esa revista en 1950) en *Tiempo de puñales*, compilación de cinco escritores argentinos vinculados por Yates, en la “Presentación”, como autores de cuentos policiales tras “la desaparición de la novela de crímenes después de su década de oro (1944-1954)” (7-8). La contratapa destaca “la talla” de tres de los autores reunidos, aunque la tremenda errata en el nombre, inventando un escritor inexistente, pone en duda la consistencia de esa talla (o de los circuitos editoriales para hacerle sitio): “Tramas originales y estilos de autores de la talla de Adolfo Pérez Zelaschi, Norberto Firpo y Adolfo Walsh” (sic). Cuento final que abriría, con otros, el texto mayor nunca escrito en el género desaparecido tras su esplendor, “En defensa propia” opone a Laurenzi con otro representante del sistema judicial de mayor rango, en un contrapunto que abre reflexiones e interrogantes que serán expandidos en “Un oscuro día de justicia” (escrito hacia 1967 y publicado en 1973 junto con la entrevista de Piglia). El problema de cómo actuar desde la literatura contra la injusticia, núcleo de recomienzo del proyecto en *Operación* y, con otro énfasis, insinuado en las variaciones narrativas de *Laurenzi*, motivará el trabajo del escritor en sus últimos años de vida, aún cuando se agregue el problema de cómo actuar también desde afuera de la literatura, y cómo tramitar su abandono según variables grados de decisión y duda.

Como en “Los dos montones de tierra”, en su último caso Laurenzi se expresa desde un yo que ha tenido que acoplarse a la justicia personal del poderoso, que aquí es un juez (como era un estanciero en aquel cuento, como será un coronel en “Esa mujer”). Su voz reconoce el fracaso desde el incipit, abierto con raya de diálogo aunque pronto Hernández quedará comprimido a acotaciones que lo distancian de Laurenzi: “-Yo, a lo último, no servía para comisario –dijo Laurenzi, tomando el café que se la había enfriado-. Estaba viendo las cosas, y no quería verlas” (87). El desplazamiento del diálogo indica la transformación radical

del vínculo dibujado en la primera página de “Simbiosis”: corriendo a Hernández del espacio textual (y variando el movimiento realizado por otro Hernández, sobre el género gauchesco, al ampliar la voz del cantor que enmascara al autor), Laurenzi se ha hecho cada vez más “yo”, y sus casos son resemantizados desde esta figuración cargada de imprevisibilidad, desde la cual los conflictos de la ley se complejizan por efecto de la personalización de los vínculos sociales. El final de la novela recupera el elemento anunciado previamente, ese reconocimiento de la propia inutilidad para el oficio por la falta de deseo en la acción de “ver las cosas” necesaria para hacer justicia; como en *Irlandeses* (y como de otro modo en muchos textos de Saer), la única peripecia ha consistido en un paulatino oscurecimiento. La palabra de Laurenzi monologa y refiere a sí mismo, “allá por el cuarenta, y en La Plata”, ironizando sobre su “fortuna política” por gozar de ese destino (87). El último caso se ubica en otro lugar autobiográfico, y funciona como conclusión del periplo narrado en los seis cuentos anteriores. Ese “Yo, a lo último” marca el tono de balance y conclusión de serie, e invita a releerla como tal, desde lo último, hacia atrás. Imaginando los cuentos como capítulos de una novela en borrador, parece prevalecer, por debajo de la nostalgia por la juventud perdida, el fracaso en el desempeño de la función pública, y algunas reflexiones, breves pero enfáticas, sobre las falencias de la justicia humana y las arbitrariedades de su práctica estatal.

La relación de Laurenzi con Hernández se ha distanciado en este final de novela, y el comisario pone su voz en contacto con el criminal; es éste quien lo interpela en su función esencial, la de *ver* para poner a funcionar la justicia: “Era una voz tranquila, la voz del juez Reynal, diciendo que acababa de matar a un ladrón, y que si yo podía ir a ver” (88). Como el hacendado Arce, Reynal domina el campo tópico entablado con Laurenzi en torno al concepto de justicia, estableciendo su propia valoración por encima de la que no posee el comisario semiletrado que es “una ruedita” de la máquina burocrática: “no se cansaba de invocar la majestad de la justicia, *la de antes*. Y yo que hasta tengo que cuidar la ortografía, y no le hablo de los vicios de procedimiento, ya va a ver” (89). Para mayor complejidad, el pasado de Laurenzi se abre a un pasado anterior, dado que conocía a Reynal y con él “guardaba un viejo entripado” de la vez que “me soltó al tuerto Landívar, que tenía dos muertes sin probar, y más tarde iba a tener otra”. La explicación del juez en aquella ocasión tiene la potencia necesaria para que Laurenzi no la olvide y para que, al final del cuento, la parafrasee: “Nunca olvidé lo que me dijo: ‘Es mejor que ande suelto un asesino, y no una ruedita de la justicia.’ ‘¿Y el peligro?’, le pregunté. ‘El peligro lo corremos todos’, dijo” (89-90). El crimen se ha socializado y la corrupción ha invadido los restos del espacio público; el periplo de Laurenzi acompaña, como un borrador lúcido en el espacio de la ficción, el armado de la conclusión de

Walsh en 1969 con respecto a los afanes iniciados en 1957, en las autolecturas de *Operación* que vimos en el capítulo 3.

Es dentro del sistema estatal donde Laurenzi alcanza su tajante conclusión, y con ella empieza a terminar la serie de casos relativamente resueltos por el justiciero ambiguo, suspendido ante una autodemanda que no logra satisfacer y sobre la cual su pasado lo hostiga. Los recuerdos colocan al personaje frente a otra justicia, más cercana al escritor que al comisario, si “pensar, ponerme en el lugar de los demás, hacerme cargo” son debilidades del segundo y fortalezas del primero. El relato del (fra)caso se redondea con un bostezo final; hay resolución, pero el delincuente queda impune... gracias a Laurenzi. Para que no parezca raro “un muerto con dos armas encima”, el comisario se guarda la que sobra: toma partido no por la justicia sino por la persona, entendiendo que el juez ha matado “en defensa propia” de sus intereses y su poder, no porque el otro lo fuera a matar (como miente la escena montada con ayuda del policía) sino para evitar la extorsión y cuidar su imagen, seguir siendo “un pilar de la sociedad” ante la opinión pública. El comisario declina ante la opción de poner a funcionar una justicia burocrática y negligente, cuyos fundamentos pueden no ser tan pertinentes como los de la contingencia humana; acepta que, en la sociedad argentina de mediados del siglo XX, el crimen se ha hecho público, la justicia se ha privatizado y “el peligro lo corremos todos”. Recusada su función pública, Laurenzi prefiere sustituir la justicia extinta por sentimientos individuales, aunque contradigan el bien común, parafraseando finalmente el cinismo del juez: “Al fin y al cabo, es mejor que ande suelto un asesino, y no una ruedita de la compasión” (95).

Leída como tal, la novela *Laurenzi* explora la inestabilidad de las categorías que definen la justicia humana, focalizando en las tensiones que complejizan la distinción entre víctima y victimario, y modelando la forma narrativa en el afán por esclarecer ese tipo de complejidades desde una posición ética. Los casos presentan diversas resoluciones pero ninguna meramente exitosa: Laurenzi no evita los homicidios, e incluso provoca alguno. Él mismo pone en duda la legitimidad de los códigos jurídicos, volviendo atrás en su discurso ante la imposibilidad de establecer la condición de verdad de ciertos crímenes, cuando Hernández lo inquiriere sobre su participación en el esclarecimiento del caso de “Zugzwang”: “-Yo, ¿qué podía hacer? Estaba jubilado, y el crimen ocurrió fuera de mi jurisdicción. Y después de todo, ¿fue un crimen?” (56-57). A la desazón personal y la negligencia estatal se le agrega el irrefutable argumento de la indeterminación humana, la corrosiva pregunta en labios de un comisario, su denegación a definir el crimen según los parámetros de la ley.

El problema de la justicia excede el género policial y también excede el exceso que fue *Operación masacre* con respecto a lo decible y lo visible, circulando intensamente por la diversa escritura de Walsh. Con otras formulaciones pero parecidas debilidades, otros comisarios siguen la estela de Laurenzi en cierto movimiento que engloba y reutiliza lo anterior (a la manera no solo de Saer sino de precursores comunes como Faulkner u Onetti) en *Un kilo de oro*, conectando fragmentos de la novela que la crítica verá esbozada y no realizada en 1967. Dos nuevos comisarios recuperan las marcas del declive, como figuras desubicadas, desorientadas, prescindibles, agobiadas, cuyas historias ya no se narran y quedan implícitas. En “Cartas”, la voz del periódico, que al comienzo podría ser la escritura golpeteada de una declaración policial, difunde la versión oficial de que “la detención del susodicho Moussompes se debió a un acto de arrojo personal del comisario Argañaraz”, quien lo sorprendió “en momentos en que sustruía una oveja del campo lindero de don Andrés Almada”. Luego leemos, en la carta atravesada por la oralidad de Moussompes al martillero Despervázquez, que él quería vender unas ovejas “que son las que handan queriendo decir que son robadas”, y pide “haber si me lo habla al Comisario: Algarañas”. Como Laurenzi en “Trasposición de jugadas”, y con similar recuperación de voces iletradas, este comisario falla en su interpretación de los hechos. Además de quedar golpeado, este comisario no puede dormir porque, como Laurenzi, se ahogaba con el asma, y resume ambos declives en el comentario a su mujer mientras ella le trae un té: “¿Sabés una cosa? (...). No entiendo a la gente” (1997: 38-40). Otro comisario sin nombre, estereotipado por “el sobretodo azul, el sombrero gris, la ancha cara y al ancho bigote” (87), es quien dice las últimas palabras en el cuerpo textual de “Nota al pie”: cuando Otero le ofrece la carta que León de Sanctis le dejó antes de matarse, es decir, la nota al pie que fagocita el texto y por la cual conocemos la vida y el trabajo que lo condujeron al suicidio, al comisario le basta la que el difunto escribió para el juez y deja que Otero se haga cargo de la interpelación patética de León (95). El sufrimiento del otro no es asunto de la justicia legal. Este comisario deja ver el desgano y la fatiga que emanan por debajo del rosado saludable, y aunque los pasos que da en dirección a la escena de muerte son rápidos y precisos, dejan en el aire “una estela de cansancio, de tedio, de cosa ya vista y sabida” (88): la estela de Laurenzi.

Irlandesa llaga incurable

Todavía en 1968, cuando el proyecto del semanario de CGTA lo ocupe, Walsh estará indagando la oscuridad de lo contemporáneo en cuentos largos vinculados formal y temáticamente, iniciados hacia 1964 en continuidad con el final de *Laurenzi*, cuando parecía posible convertirse en escritor profesional. De esa novela esbozada en la obra visible, ficcionalizada en el mundo infantil del colegio, quedan cuatro textos publicados en cuatro libros en años distintos. “Irlandeses detrás de un gato” es el anteúltimo cuento de *Los oficios terrestres* (1965), “Los oficios terrestres” es el segundo de *Un kilo de oro* (1967), “Un oscuro día de justicia” apareció en la revista *Adán* en diciembre del 67 y se publicó en 1973 con ese título como libro junto con la entrevista de Piglia de 1970. Integrado a la serie desde la fusión de lo ficcional y lo autobiográfico o testimonial (el umbral que construye Walsh y que la crítica segmenta), “El 37” aparece en 1968 en *Memorias de la infancia*, uno de los libros inventados por Susana Lugones para Jorge Álvarez.

Las dos esferas de actividad segmentadas en la recepción son, en la perspectiva autoral, dos oficios terrestres que atraviesan la propia vida (y la muerte). En 1968, apenas terminada la trilogía de irlandeses, el autor anota en privado: “la política se ha reimplantado violentamente en mi vida”, “no encuentro la manera de conciliar mi trabajo político con mi trabajo de artista, y no quiero renunciar a ninguno de los dos” (2007: 118, 108). Analizando ese momento retrospectivamente desde 1971, Walsh marca el año de escritura de los dos últimos cuentos de la serie como el momento en que, sin dejar de reconocerse escritor, se define por la acción política y va abandonando el ambicioso proyecto novelístico: “A decir verdad, mis hábitos de escritura empezaron a desvanecerse en 1967, cuando encaré la novela. (...). Pero las cosas cambiaron realmente en 1968, cuando la política lo ocupó todo. Entonces empecé a ser un escritor político” (206). La misma sustantivación de la autodefinición relativiza las afirmaciones de abandono del oficio, mientras lo político pudiera proponerse como atributo del escritor, como definición de un oficio que seguiría siendo leer y escribir. Lo que queda no abandonado sino postergado en ese vertiginoso paso del 67 al 68 (mediando un viaje a Cuba, el encuentro con Ongaro y Perón en Madrid, el proyecto periodístico en la CGT alternativa al vandomismo) es el proyecto de novela: haberla encarado parece ser lo que propició el desvanecimiento de los hábitos de escritura de quien, sin embargo, en 1971 se sigue llamando escritor.

En los papeles personales abundan fragmentos que evidencian esa preocupación exasperada hacia fines de los 60, la del escritor ante la disyuntiva entre escribir o actuar en

política, superpuesta a las tensiones del intelectual en relación con el poder y la institución literaria. Realización tensa del deseo de no renunciar a ninguno de los dos trabajos (político y literario-periodístico), los relatos opresivos y ágiles de la serie indagan el modo personal de llevar la política a la escritura entre autobiografía y ficción, honesto y responsable al punto de gestarse en los desgarros de una conciliación imposible pero postulada, entre pueblo y poder, que marcará el remate en la pelea final que, según los planes autorales, no cierra lo que podía ser una novela hecha de cuentos. Del choque productivo entre literatura y política pueden derivarse otros conflictos que enriquezcan las lecturas de este clásico reciente, como el que surge del abordaje de referentes históricos o autobiográficos mediante procedimientos literarios que estilizan procesos sociolingüísticos (la ligazón bajtiniana entre aspecto individual del hablante y aspecto lingüístico-social) para interrogar en el lenguaje los modos de pensar y practicar la justicia. Parafraseando, en función de los problemas del presente, la indicación de lectura del prólogo de *Rosendo* (“Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya”) podemos intentar una aproximación a *Irlandeses* en su exceso novelesco con respecto al subgénero “cuentos de internado escolar”, indagando la carga política que recorre esa forma literaria.

La lectura actual de cuentos que la obra deja fechados entre tensiones de época, en la difícil reunión de revolución política y experimentación estética que marca el clima cultural y vital en el que Walsh los escribe, trama intereses críticos y biográficos, por exponer el desgarramiento básico entre literatura y política no sólo a través de las formas narrativas sino también en lo que dejan leer sobre el recorrido del escritor. El inicio coincide con el momento en que Walsh sitúa su opción por la literatura: “En 1964 decidí que de todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía” (2007: 15). Y sus papeles personales dejan leer algunos desarrollos de ese oficio, no visibles en la obra hasta 1995, que lo muestran escribiendo hasta el final. En 1968 ya tenía el proyecto de novela o serie de cuentos anclado en la historia argentina entre 1880 y 1968, donde insertaría otra historia de irlandeses, “Uncle Willie goes to war”, ubicada en la primera guerra mundial. De 1974 son unos fragmentos (algunos escritos durante el viaje a Palestina) donde busca el tono de ese cuento, borroneado en inglés (en un linaje que, mejor que seguir a Borges, anticipa proyectos posteriores como el de Gamerro), con un narrador que es un interno entre los 190 alumnos del colegio, expandiendo el núcleo escondido en el primer cuento, donde el narrador anunciaba al pasar “yo era uno de ellos”. Como muestran las ambiciones reseñadas en “La novela geológica”, ese narrador debía exhibir fanfarronería, jolgorio, chiste ruidoso, lenguaje juvenil en cierto modo poético sobre el cual Walsh no terminaba de decidirse, y que debía

diferenciarse del relato anterior sobre el hombre que atravesó el río a caballo. Novelescamente, los lazos familiares de los internos argentinos descendientes de irlandeses ofrecen la posibilidad de universalizar la historia, tensamente puesta en la voz, complicada con la sintaxis inglesa, de un *yo* que es *uno de ellos* y, en una escena *miliunanochesca*, despliega, fragmentariamente y con dudas autorales, recursos distintivos del narrador oral, cuando les cuenta las historias de su tío Willie a los compañeros oyentes que apostrofa como “huerfanitos pedorreicos”, al concluir su relato con humor inglés localmente desviado: “Así termina mi relato por esta noche, muchachos, y espero que les haya gustado, y si no les gustó pueden chuparme los huevos”. En las notas, luego de esa irrupción de la voz narradora al final del fragmento, el autor parece advertir, entre paréntesis, que “el que cuenta la historia es un muchacho”, aunque cierra el borrador con “No estoy muy seguro de eso”: la voz narradora intenta hacerse personaje, abriendo un problema novelesco decisivo en los titubeos del escritor, que no se reducen a las mentadas determinaciones heterónomas (2007: 111, 253-262).

La exigencia ideológica, que al promediar los 60 ha comenzado a crispár el proyecto de Walsh y a contrariarlo cuando quiere volver a escribir ficciones, se inscribe aquí en el espacio -menos coyuntural que los lugares explorados e historizados en las crónicas pero fronterizo y violento como el matadero o el leprosario- de un internado bonaerense de la comunidad inmigrante irlandesa, ámbito semipúblico de tensionada nacionalidad, proclive a la hipocresía institucional y la opresión colectiva. En los tres cuentos se mantiene con variaciones una narración que pone en diálogo la memoria autobiográfica marcada por la historia del país y la recreación ficcional de escenas escolares signadas por la violencia, formulada por ese narrador interno que el autor mantiene a distancia indecisa. Según la autolectura de Walsh en la entrevista de Piglia, a diferencia de los libros testimoniales, el referente político se adelgaza o se achica como “media anécdota” autobiográfica que sirve de arranque a la ficción: “evidentemente hay una recreación autobiográfica pero, quizá no tan estrecha como podría parecer. Lo autobiográfico es nada más que un punto de partida” (1991: 7). El matiz del espacio autobiográfico como materia reelaborada en la ficción, menos estrecha que la construcción de alter egos con rasgos reconocibles, y entendiendo que en esos rasgos propios ya está lo ajeno, resulta necesario también para pensar las ficciones de Saer. De esa reelaboración ficcional surge la posición del narrador, borroneado detrás de un tipo de memoria escolar con resonancias bíblicas y faulknerianas, oculto tras largas oraciones ampliamente adjetivadas, partiendo como en “Cartas” y “Fotos” de una recuperación

fragmentaria de la percepción infantil y los desgarros de la historia familiar provocados por la inestabilidad del país en la década del 30.

El espacio del colegio, a la vez autobiográfico e histórico, impersonal y doméstico, es construido como la *llaga* de una memoria que excede lo individual. Si la violencia histórica es narrada por Saer, también a fines de los 60, en forma de *cicatrices* abiertas, *Irlandeses* recurre a las *llagas* como marca de ajenidad. La presentación del Gato ante sus nuevos compañeros, cuando llega tarde al colegio en el primer cuento, está pautada por la astucia al sacar fuerza de la propia debilidad y aprovechar el temor al contagio despertado en los otros, que ante su parca respuesta sobre cómo es que llega tan tarde al colegio (“Estaba enfermo”), “retrocedieron, como si temieran tocarlo”. En su ingreso controlado por los pares, el Gato redobla la burla de los otros con una burla insólita aplicada sobre sí mismo, se hace fuerte tocando aquello intocable para los demás, descolocándolos: “-El que me toca se jode - tocándose, en honda burla y parodia de sí mismo”. La luz del crepúsculo favorece la creencia visual en unas manchas amarillas en la cabeza del Gato, y provoca un nuevo retroceso de los otros que ya perciben, dicho con el tono bíblico del narrador, el problema de un cuerpo no tocable que, según el código popular del internado para convertir al otro en *uno de nosotros*, debía ser golpeado: “Todo el mundo comprendió entonces que la cosa sería más difícil de lo que pensaban, porque el corazón humano se resiste a golpear llagas infestadas o males escondidos” (1965: 94-95). La violencia del colegio pronto trasladará esa marca al alma del personaje y para siempre; en el tercer cuento la llaga es *incurable*. Se trata de relatos sucios, signados por una oscuridad que va aumentando desde los corredores sombríos en la cacería bautismal del Gato, hacia la noche abierta a la que escapa Dashwood en el segundo cuento, y que abarca a “todo el mundo” en la estrella del héroe que se apaga en el cuento final, oscurecido desde el título. Antes que cuento o novela, ficción o memoria, son relatos de la intimidad de un escritor que, hacia los 70, se parecerá demasiado al personaje cuya entrada trastoca la jerarquía interna del pueblo, el Gato que replica filias y fobias autobiográficas, como “un boxeador haciendo sombra contra el cercano futuro que se agranda, zambulléndose en la corriente de los hechos, siendo arrastrado cada vez más lejos por su propia ansiedad, corriendo en una amortiguada pesadilla” (1965: 97).

El narrador de “Irlandeses detrás de un gato” presenta al personaje, cuyo apodo particulariza con mayúscula el genérico animal del título, como un chico desganado, curtido, hecho adulto por la desmembración familiar debida a la crisis económica, y por una madre que al traerlo al colegio para huérfanos y pobres se lo sacaba de encima para siempre, provocando una desilusión que, en tono borgeano, “tenía ahora el tamaño de la infatigable

llanura” (1965: 88-89). Ya antes de mostrar la fuerza de sus llagas, el Gato asume la orfandad desde el desafío; su audacia al afirmar “Mi madre es una puta” (92), cuando es interpelado sobre su linaje irlandés, le vale la secreta envidia de los otros, pero no lo exime del desafío ordenador del fuerte Mulligan: “pelear con uno de nosotros” para “saber en qué lugar del ranking te ponemos” (93). La “ajenidad abominable” es el rasgo íntimo que el individuo opone a la amenaza de los otros, una rareza que toma la palabra y lo salva, o dilata su condena, al desestabilizar el orden exterior. Su pedido de “dejarlo para mañana”, expresado a la manera de *Bartleby* con una fórmula neutra de denegación, genera un inesperado consenso (palabra que usa el narrador) y el asentimiento de los fuertes, no surgido “de una votación democrática, sino del peso y la autoridad que fluían por sus canales naturales”. La debilidad exhibida por el Gato con la fuerza del desinterés provoca, en tono bíblico y político, un cambio “en el alma misma del rebaño” y el derrocamiento de sus líderes (93-94, 97). Evidente en esos términos que igualan a los internos con “la población civil” (103), la perspectiva narrativa es alegórica y violentamente política, y esas marcas iniciales serán materia de proyección novelesca en los cuentos siguientes.

En la caza nocturna por los pasillos, el Gato deja profundos rasguños sangrientos como su marca en la mejilla del pequeño Dashwood, y a su vez recibe la imposición del internado, su señal imperecedera: “La pelea estaba ahora dentro de él” (104). Como en un cuento borgeano, acepta el duelo para mostrar que no le falta coraje, “para que vean que no le tengo miedo a ninguno”, y el displicente desafío altera la coartada de los otros quebrando el anonimato colectivo: “el grupo empezó a disolverse en individuos” (108). Doblemente expulsado de la madre, el coraje para recibir los golpes le permite ser aceptado en el submundo animalizadamente autoritario que no eligió: “El celador lo miró, terriblemente golpeado como estaba, y comprendió que ya era uno de ellos”, que también él, en menos de un mes, “se convertiría realmente en un gato predatorio al acecho de tentadores pajaritos”, que “el alma del Gato estaba llagada y sellada para siempre” (116). La infancia ficcionalizada por Walsh anuncia un futuro peor, bajo la falta de imaginación de la Morsa, el celador de 23 años, el único miembro de la comunidad que, con sus limitaciones, se pregunta por el futuro de chicos como el Gato: “Trató de imaginar lo que sería cuando fuera un hombre (...). Pero no pudo, no era demasiado inteligente y al fin y al cabo no era cosa suya”.⁷⁵

⁷⁵ Al impedir la imaginación de futuros posibles, el control de la institución escolar obtura la función educativa que la define, priorizando en cambio el disciplinamiento. Esta tradición institucional argentina puede leerse en otra institución precaria de 1870, el fortín, cuya inutilidad en la función militar de defensa contra el indio propicia, como se queja Martín Fierro en 1872 contra el gobierno de Sarmiento, la corrupción de los jefes, el sufrimiento de los subordinados y la mera función disciplinaria sobre sujetos fronterizos como gauchos, negros e

En efecto, algunas semanas después de su irrupción paranoica en la comunidad escolar a fines de abril de 1939, el alma del Gato estará llagada y sellada para siempre, como en el comienzo de “Los oficios terrestres”, cuyo incipit, destacando el elemento visual que dará conclusión a la serie, señala la “cenicienta luz del mes de junio” como ámbito de otra desposesión, dicha con hipálage borgeana: “la escuálida ceremonia del café con leche tibio” (1997: 53). Ahora el Gato es un obrero disciplinado que saca la basura del colegio, mientras las Damas de San José, o el obispo Usher según su sermón higienista, cuidan “de vuestros cuerpos y vuestras buenas almas”, adjudicándose los ventajosos oficios divinos (54, 57). El Gato, que hacia el final del oficio terrestre será “el sobreviviente, el indeseado, refractario, indeseante”, no practica piedad ni compañerismo; mientras saca la basura con Dashwood, esquiva un “papazo” arrojado por Mulligan que acaba estrellándose en la cara del otro, y remitiendo al cuento anterior no olvida que “aquella noche en que fue perseguido casi hasta la muerte, el pequeño Dashwood era uno de ellos” (62, 63, 68). Entre imaginarios llamados de la madre, el compañero se aleja del colegio en busca de su improbable línea de fuga, y con un gesto de escucha de sí, por atender al “continuo manantial de compasión que surgía en su interior”, el Gato hace algo que no quería hacer y lo ayuda con dos de sus tres monedas (62, 67): momentáneamente se evade del código individualista del encierro, optando por un *nosotros* que no alcanza a verbalizarse pero, definiendo identidades, redirige el *ellos* contra el poder opresor. Este reparto entre un *ellos* enemigo y un *nosotros* ampliado al pueblo, que en el tercer cuento va a prevalecer sobre el Gato como personaje individual, junto con la tensión que abre la expectativa de un *él* heroico, típicamente novelesco, que venga a pelear por *nosotros* contra *ellos*, define el desenlace de la novela *Irlandeses* en su versión publicada.

Escrito hacia 1967, como cayéndose de una producción literaria interrumpida por la fuga militante, el tercer cuento enciende una luz que amaga con disipar la crepuscular y cenicienta que coloreaba los anteriores, prometiendo desde el inicio un cambio modulado directamente en clave popular: “Cuando llegó ese oscuro día de justicia, el pueblo entero despertó sin ser llamado” (1991: 27). Lo oscuro era un elemento previsto en los dos cuentos anteriores que ahora, en el final provisorio de la serie, como en una novela, recarga sus sentidos de modo decisivo, resolviendo la intriga en la verificación de la oscuridad. En los comienzos de “Irlandeses detrás de un gato” y “Los oficios terrestres”, la percepción narrativa fluye remarcando matices de iluminación, en el mes que demora el Gato en empezar las

inmigrantes. Después de tres años padeciendo en la frontera Fierro vuelve a su rancho, encuentra solo la tapera y rimando jura ser más malo que una fiera; su ida está marcada por una inversión radical de los propósitos de la institución estatal, mostrando el círculo vicioso que genera el crimen a la vez que lo combate.

clases, que había pasado “devorando la última luz del fastidioso otoño”, amén de que vemos al Gato y “la propia naturaleza oculta del recién venido” en la penumbra mientras oscurece, y también vemos con él un “cielo oscureciente” desde el patio rodeado de “paredes terribles, trepadoras y vertiginosas” (1967: 87, 89); ya encaminada la alegoría política, los ojos amenazantes del padre Ham, en el segundo cuento, disparan una “oscura promesa de justicia” sobre el nosotros popular (1997: 55). La serie comienza oscureciendo y, cumpliendo la promesa, acaba oscurecida.

En “Un oscuro día de justicia”, el foco narrativo se corre del Gato para ubicarse del lado divino sobre el sórdido padre Gielty, quien provoca el desencanto que golpeará al pueblo. De afuera vendrá el atisbo de luminosidad que es Malcolm, tío de Collins y su prometido salvador contra la tiranía de las “peleítas” auspiciadas por Gielty. Sometiendo al débil Collins a la opresión del fuerte, lugar que ahora ocupa el Gato, adaptado al encierro y repitiendo su iniciático lema neutro (“Peleo con cualquiera”), el cura boxeador ofrece un plus místico-dictatorial, de tono marcial y corte darwinista, que justificaría las peleas jerárquicas del pueblo: “¿Por qué, si no porque es débil y enfermo e incluso un tonto, habría de fortalecerlo y agrandarlo para que sobreviva donde no sobreviviría entre ustedes, brutos, tramposos y asesinos?” (35). No menos místico, con “la grandiosa idea de la salvación a través de su tío Malcolm” (44), Collins elude la “censura” y le envía una carta “subversiva y anómala” (47-48) rogando por su intervención; la perspectiva narrativa sigue siendo política, más radicalizada en la definición de la alegoría, a la vez que anuncia las exploraciones genéricas que acometerá el autor en otras cartas, que buscan eludir la censura pero no esperan ninguna salvación externa. La expectativa fanática del pueblo es ocasión narrativa para la dilación y el suspenso sobre la venida del héroe, a tono con el inicio de septiembre que (como en la estructura alegórica de *El río sin orillas*) promete cierta delicia después de los sinsabores del invierno. Al aparecer el héroe, y solo en apariencia como pronto aprenderán los que esperan, “resulta más satisfactorio que los sueños, porque era verdadero y caminaba hacia ellos” (58).

Si algo sabe Walsh es que la verdad nunca es diáfana, que la rodea la oscuridad. Más verdaderas que un héroe singular resultan la derrota y la pérdida de ilusiones que, agravadas por la muerte de Guevara en Bolivia, desgarran la esfera pública latinoamericana hacia fines de los 60 y anuncian la sordidez extrema de los 70. En un penúltimo párrafo a la manera anafórica de algunos finales borgeanos, que aplica el suspenso a la construcción sintáctica, la narración da su desgarrada moraleja: “el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo” (62). Tal es la certeza que se forma en tercera instancia, completando el

sintagma que arrancó cuatro líneas antes (“el pueblo aprendió”) y que fue atravesado por la narración de la pelea hasta la derrota final, con el “querido tío Malcolm del otro lado de la cerca donde permaneció insensible y un héroe en la mitad del camino”. Hay intriga en Walsh, y a diferencia de Saer se respeta la norma de su develamiento, aunque también aquí (como en Saer) la injusticia perdura irresuelta e impune; la frase redondea el final del héroe, y en la frustración de expectativas quedaría la enseñanza buscada por una alegoría que no agota los sentidos del cuento.

En la novela fragmentada de Walsh se entrecrocán, en diversos niveles (génesis y escritura, trama, difusión), la palabra propia con las voces ajenas atravesadas por el plurilingüismo social. La inacabada serie de irlandeses se abre con la violencia escolar sufrida por un individuo en su ingreso al sistema de encierro (el Gato solo con los irlandeses detrás), pasa por la alienación que el sistema provoca sobre las personas y que apura la incierta fuga de Dashwood hacia el horizonte pampeano, y termina ampliándose para recibir a un héroe de afuera y radicalizar la violencia como crimen contra el pueblo, seducido y pronto desengañado en un final que torna urgente la toma de partido por una rebelión anunciada que, sin embargo, permanece crispada en su inconclusión. Esta intensificación de la violencia histórica dispone cierta atmósfera de policial negro cruzada con el subgénero de relatos de colegio; son los representantes de la ley, escolar y divina, quienes promueven el control basado en desigualdades, dirigido por curas autodivinizados y espacializado en un edificio lúgubre cargado de vericuetos. Entre las tradiciones mezcladas, el estilo adjetivado que desprende resonancias bíblicas potencia las memorias escolares de un modo violentamente opuesto a la visión nostálgica y ejemplar de *Juvenilia*, esa memoria inocua de la oligarquía dominante del 80.

De tono nítidamente autobiográfico aunque con similares preocupaciones y estrategias, “El 37” promueve la lectura sociopolítica de la serie que anticipa la alegoría que Walsh lee con Piglia dos años después, al referir la “necesidad compulsiva de establecer las escalas del prestigio, el valor, la fuerza” que se daba entre los pupilos de los colegios a los que asistió Walsh.⁷⁶ Ofrece una clave del primer cuento, donde se indaga la preocupación por la

⁷⁶ 1937 es el año de la dispersión de la familia Walsh, iniciada en 1932 cuando el padre deja un puesto de mayordomo de estancia en Río Negro, donde cinco años antes había nacido Rodolfo, para instalarse en una chacra arrendada en Juárez (al sur de la provincia de Buenos Aires), presionado por la exigencia materna de la educación, aunque la crisis económica no acompañó el objetivo: “En cuatro años estábamos en la ruina” (2007: 16). Luego de otra mudanza a Azul en 1936, “el año de la caída”, la familia se divide bruscamente: “Apenas tuvieron tiempo de ponernos en seguridad”. Rodolfo y su hermano dos años menor ingresan en el Instituto Fahy de Capilla del Señor, y en 1938 pasan al de Moreno hasta 1940, ambos regenteados por las Damas de la Sociedad de Saint Joseph que en la serie aparecen como banda de cotorras parlanchinas. Según Bertranou (2006: 74), “El 37” refiere al primer colegio, mientras que el Instituto Fahy Farm de Moreno, conducido por los Padres

identidad definida en la mirada de los otros, y propone la demora como rasgo propio, tal como en esos años, en el retrato de 1965, ubicaba en la lentitud sus cambios de escritor y hombre político: “Yo llegaba tarde, (...), irrumpía en un orden establecido provocando ansiedad, urgencia de saber quién era al fin de cuentas, y así, sin deseo, vine a encontrarme en guardia frente al chico Cassidy” (2007: 17-18, 22). La cotidianeidad del espacio escolar tiene su correlato público en los desgarros del país por esos mismos años, cuando la política ha irrumpido en la casa y se ha vuelto lengua materna: las “primeras malas palabras que aprendí en casa”, tales como *uriburu*, *fresco*, *pinedo*, *justo*, “de algún modo las identificaba ya con lo que nos estaba pasando, con el plato de sémola”, “friolenta, blancuzca, apelmazada”, es decir, con la violencia íntimamente sufrida en el encierro irlandés. La memoria de ese espacio agobiante se transmite en los cuentos a la sintaxis recargada por defraudaciones políticas, con la constatación final de que el pueblo tendrá que arreglarse solo y de que es necesariamente violento todo intento de transformar la tradición. El vaivén entre lo privado y lo público, entre el plato de sémola y los golpes políticos, que da consistencia al afán alegórico de la serie, atraviesa la obra de Walsh entre la investigación periodística y la construcción literaria, encarando diversos estratos de la narración y los géneros. A partir del acto de escritura disparado por acciones lectoras de la tradición, al indagar el pasado personal y la historia común en la intimidad de la lengua, *Irlandeses* condensa no solo en su protocolo alegórico las tensiones políticas y transformaciones culturales que marcan la década resolutive del 60, y expone la apuesta conflictiva del autor al querer repartir su oficio (leer y escribir) entre literatura y política.

Novela geológica futura

Más acá de las construcciones de la posteridad, relativas a las tensiones del campo cultural en cada coyuntura, la actualidad del proyecto de Walsh se sostiene en la búsqueda intensa y coherente de nuevas maneras de narrar la realidad, de dar forma escrita a los problemas de la propia vida inseparables de los de la vida en su país. Antes que en cualquier imagen homogénea, el autor -borroneado, cambiante y coherente- está en su proyecto de escritura, en la exploración de lugares inestables donde estabilizar su voz, darle sonoridad pública pese a la

Palotinos, sería el escenario pampeano de los tres cuentos irlandeses. En 1941 Walsh llega a la ciudad de Buenos Aires para asistir a un colegio nacional, que abandonará tres años después cuando comience a trabajar como corrector de imprenta en Hachette.

sordera estatal y a las privatizaciones de la ley y la justicia. Desde ese lugar de fragmentación del sujeto que es la escritura, oficio violento por sus efectos pero también porque su mismo ejercicio explora y transforma la subjetividad, Walsh considera distintas perspectivas antes de referir la verdad de hechos humanamente inverosímiles; ese proceso, que en la escritura es a la vez periodístico, jurídico, político y literario, integra una ética e involucra al sujeto desde que la escritura de un libro transformó su vida en 1957. La construcción de autor, atenta a las perplejidades íntimas provocadas por la violencia estatal, se desarrolla con las palabras de la literatura y los hechos de la vida individual y comunitaria, asumiendo un concepto de ficción que no se contradiga con el relato de la historia social y la búsqueda de verdad. En la lúcida espesura de sus papeles personales, borronea en 1972 reflexiones sobre la historia como proceso que pasa por el yo, en tanto éste se sumerge en los otros y acompaña los cambios: “lo que importa es el proceso que ha pasado por mí la historia de cómo yo cambié y cambiaron los demás y cambió el país” (2007: 226).

Ramificaciones de los devaneos del escritor sobre el oficio terrestre preferible para intervenir en las condiciones de existencia colectiva, sobre los usos de la escritura entendida como acto que pueda transformar los vectores que definen lo real, sostienen la ambigüedad del personaje principal de la novela no escrita. En el espadeo dialógico entre el comisario y Hernández que abre el segundo cuento, desoyendo la sospecha del letrado sobre las condiciones de verdad del caso (“Comisario, no le creo”), Laurenzi da su particular definición de la verdad, a la vez que abre una zona de interrogación autoral sobre los propios materiales y premisas de trabajo:

-¿Lo resolvió?

-Sí –repuso-. Dentro de lo que pueden las fuerzas humanas, lo resolví. Pero escuche: nunca quiera llegar al fondo de la verdad, de ninguna verdad. La verdad es como la cebolla: usted quita una capa, después otra, y cuando sacó la última, no le queda nada.

Le dije que había errado la vocación. (32)

Las contradicciones de Laurenzi son las del policía que piensa, engranaje de la justicia que “es también un ser humano”. Las tensiones que recorren su figura, entre el sujeto y su función pública, son replicadas en un espacio más amplio, el de la justicia efectiva en las condiciones históricas del país. Las narraciones a partir de *Laurenzi* irán profundizando esa dialéctica abierta entre los sujetos representados y el contexto que les confiere significación (señalada por Crespo en *Rosendo*). La nota que Walsh agrega en 1967 a un texto de 1964 (“La cólera de un particular”, incluido en la compilación *El libro de los autores* publicada por

Jorge Álvarez) puede leerse como corolario de autor tras la experiencia *Laurenzi*: declara como prejuicio personal algo que ya es base de su poética, el rendimiento de la “literatura breve”, que tenga proporción entre lo expresado y el material requerido para expresarlo, y “útil”, en el sentido de representar en la ficción aquello que se ha empezado a esbozar en los casos del comisario: las “relaciones entre el poder arbitrario y el individuo; entre ese poder y la suma de individuos que forman un pueblo” (2007: 73).

Considerado como ciclo novelesco menor, el quieto periplo de Laurenzi (por las comisarías bonaerenses sin salir del bar Rivadavia) compone una novela de (des)aprendizaje de policía, enfrentado a los matices locales de la práctica jurídica en la región que concentra las riquezas del país, relatado con las modulaciones orales del viejo comisario en fricción con las acotaciones burlonas de un escritor pronto a desaparecer del espacio textual. Los contornos autobiográficos, y particularmente la inflexión que hace de una biografía personal un asunto público en el sentido político de comunidad y responsabilidad (Arfuch 2010: 253), recorren con intensidad distintas zonas de la textualidad de Walsh; en el ciclo del comisario declinante, ese movimiento que expande lo individual a lo social sostiene el contrapunto entre el personaje que habla y el oyente erudito. Matizando la temprana perspectiva de Ford sobre “Los dos montones de tierra”, podemos pensar que *Laurenzi*, a partir del tercer cuento, comienza a desocultar el choque biográfico-político de clases que trama las relaciones públicas y privadas en la sociedad bonaerense de mediados del XX. El registro policial va siendo superado, desde comienzos de los 60, por prácticas narrativas que insertan en la ficción la memoria personal en contacto con la memoria colectiva, proceso intensificado hasta “Juan se iba por el río”.

Las experimentaciones literarias que Walsh realiza en la segunda mitad de los 60 estaban insinuadas en la situación enunciativa de la novela probable de Laurenzi, en los casos que cuenta, a un oyente atento a su voz pero distante al narrarla, un viejo comisario argentino decepcionado de la justicia. Las transformaciones practicadas en los ciclos de irlandeses y del campo bonaerense con respecto al ciclo policial de los inicios intensifican el entramado textual de vida e historia; en ese pasaje, que no es lineal ni absoluto, *Laurenzi* entra en diálogo productivo con el autor y su proyecto, rearmando los ciclos pasados y anunciando los futuros. Se trata sobre todo de un cambio de focalización enunciativa: sin dejar de escribir historias contadas por otros, se despliega el espacio de la propia historia, dejando atrás los artificios de petulancia que distinguían a Hernández de Laurenzi. La política literaria, embrionaria en *Laurenzi*, de contar la historia común desde biografías individuales que incluyen la propia, constituye el nudo problemático sobre el cual Walsh trabajará su proyecto de novela, último

recomienzo impedido por la violencia estatal: escribir la fusión entre espacio biográfico y pasado colectivo, a partir de un yo que se construye en presente y en relación con la singularidad oral de los hablantes.

Esa zona de trabajo es desplazada, no abandonada, a principios de los 70, y sobre ella vuelve en los meses finales de vida, intercalando la redacción de hojas sueltas que son obras autónomas, fuera de libro y de serie, disímiles y a la vez parecidas, como la *Carta a mis amigos* y la *Carta a la Junta*, con textos políticos densos como los documentos críticos a la conducción de Montoneros, y con búsquedas ficcionales en los borradores de “Juan se iba por el río” alentando una novela geológica que ha quedado para siempre en proyecto. En retrospectiva, antes que un héroe malogrado, hay un proyecto de escritor, con fuerte unidad de lugar enunciativo y singular exploración narrativa de tensiones entre lo individual y lo social, que presenta una coherencia sostenida a través de las transformaciones que lo recorren en la década del 60: se escribe entre la violencia política y la posibilidad de narrar la propia historia junto con la del país, entre la demanda del colimba moribundo oída en 1956 (vista al comienzo de la parte A del capítulo 3) y la atención a la efectividad de las formas discursivas, que orientan las intervenciones paratextuales de *Operación* tanto como el capítulo 18 de *Rosendo*, los documentos a la conducción de Montoneros o las cartas íntimo-políticas del final.

La demanda antes ética que política no se separa de la búsqueda de eficacia narrativa para conectar las historias individuales con la historia social, y es una autodemanda de performatividad en el sentido discursivo, por el trabajo de escritura sobre la confluencia de enunciados propios y ajenos, como marca de estilo que atraviesa géneros y lugares de enunciación. Sin embargo, la estandarización de éstos en torno a la oposición entre ficción y verdad revierte esa demanda autoral en reclamo de una novela, reiterado con porfía por la crítica periodística que reseña los cuentos de Walsh en 1965 y 1967, que muestra una intensa desatención a la exigencia más genuina del proyecto y a lo que separa como no literario. La insistencia de Piglia en la entrevista de 1970, sobre el eje formal de la serie de irlandeses como *novela fragmentaria* (Walsh 1991: 14), resulta una zona imprescindible del proyecto para aclarar las confusiones proliferantes en la demanda que expresaban las reseñas de *Un kilo de oro* como *novela malograda*, sintetizada en el título de la nota aparecida en el diario *El Mundo* en octubre de 1967: “Le reclaman una novela” (43). Como si ese volumen de cuentos no aportara nada al anterior (*Los oficios terrestres*, que en 1965 suscitaba elogios en los mismos medios), se lo lee como obturación de la novela, como un libro que dejaba intuir “casi una novela” y recargaba a Walsh con la imagen de “novelista indeciso”. Como si para

permanecer en la institución literaria debiera optar por las categorías genéricas demarcadas valorativamente por la crítica mediática, Walsh enfrenta un reclamo insistente y no rehúsa un tenso diálogo con los críticos en torno a la preparación de esa novela que, según ellos, le falta.

La reseña de *El Mundo* asigna al libro de cuentos la aspiración de esa carencia: “Probablemente, *Un kilo de oro* ya aspira a la novela”. El veloz repaso constata el inacabamiento en esa ambición adjudicada, desde que el texto “más admirable del volumen”, “Nota al pie”, sería el único al que cabe la certificación de “verdaderamente un cuento”, y los otros, solo intentos fallidos de novela: el que da título al libro sería “en todo caso un capítulo”, “Cartas” es (en efecto) “una novela comprimida”, y “Los oficios terrestres”, apenas un género escolar, “un resumen”. La ansiedad periodística por definir oficios y rubros editoriales acaba sancionando la velocidad del proyecto de Walsh, que ahora vendría a demostrar “que sus lentitudes anteriores -venir a Buenos Aires, encontrar un oficio, dedicarse a escribir- preparaban estas velocidades”. En esta apurada fabricación de Walsh como escritor a la medida del mercado cultural y sus instituciones literarias, apenas se menciona *Operación masacre* (y es en boca de Walsh), como antecedente de la elección conciente del oficio de escritor soñado desde los 20 años, ubicada en 1964 cuando “decidió seriamente serlo”. Con *Los oficios terrestres* (no con *Operación*, ni siquiera con el verdadero inicio de esa trayectoria en *Variaciones*) “conquistó un lugar desde donde iniciar su trayectoria literaria”. El primer párrafo de la nota desarmaba la pertinencia del reclamo que anunciaba, al citar a Walsh manifestando su indefinición genérica y la necesidad de indagar fronteras y de ver con claridad: “Lo primero que tengo que hacer es averiguar qué es una novela. No veo claras las fronteras entre el cuento y la novelística”. Contra la demanda del reparto común, la concisión de lo neutro.

Si bien la recepción inmediata de *Los oficios terrestres* a fines de 1965 aún no le exige la novela, el reseñista de *Primera Plana* (nº 161, pp. 63-64) advierte la falta en un rasgo que una década atrás lectores como Ernesto Sabato imputaban a Borges. Luego del primer párrafo que destaca, repetitivo, el “aislamiento de monje benedictino para revelar a sus personajes desde adentro”, cuando el escritor “se recluyó en una isla del Tigre para componer, benedictinamente, las seis historias de este libro”, la reseña detecta lo que falta como el precio que Walsh paga, dice, por ese espíritu crítico implacable, que no aguanta adjetivos inútiles o imprecisos: el libro “no cesa de delatar su laboriosa ejecución” y, lugar común del antiborgismo entonces residualmente activo, expresado con resabios románticos, “el autor acaba destruyendo, también, la inspiración”. La ironía final de la nota conjuga en condicional la perfección que ella misma le ha impuesto a la obra de Walsh, esos valores que encuentra en

Los oficios como “una lección de rigor, de honestidad profesional, de respeto por lo que hace”: “Eso sería perfecto si el afán de perfección no estuviera poniéndole un bozal todo el tiempo”. “Irlandeses detrás de un gato” y “Fotos” son recibidos como previsibles, “cosa pensada”, y el hecho de ver en el segundo que “la ambición narrativa de Walsh apunta más alto”, más que un elogio del cuento es una réplica del reparto vertical (arte elevado como la poesía de Jacinto Tolosa hijo, devenido abogado, contra arte popular que aprovecha medios técnicos masivos como la fotografía de Mauricio Irigorri, artista plebeyo malogrado y suicida) que el mismo cuento somete a crítica, resultando la lectura menos crítica que el objeto leído. En la falta de Walsh apuntada en la lectura impresionista de *Primera Plana*, dicha groseramente como “temor a quedarse corto”, el reseñista encuentra una curiosidad que, más allá de su prejuicio cuantitativo y romántico sobre “la impresión de que es entrega lo que falta”, anticipa el valor apreciable que tendrá la publicación de los papeles personales en 1995, cuando esa impresión agrega “que los apuntes y borradores acumulados para cada cuento sean tal vez mejor que la versión definitiva”.

El prejuicio cuantitativo se expande en las reseñas de *Un kilo de oro* en 1967, como vimos en la de *El Mundo*. En septiembre, el número 248 de *Primera Plana* (p. 77) ubica también este libro como producto del retiro monástico, agrupando ambos como “las diez historias con las que Walsh emergió de una recoleta clausura en el Tigre, cuando se propuso asumir su oficio de escritor”. Los elogios a las dos “excelencias” del libro evidencian el mismo protocolo de lectura que la reseña de 1965 en el mismo medio: “Los oficios terrestres” lograría el punto justo de su prosa, “lejana de todo preciosismo”, y “Nota al pie” sería la cumbre del libro por su personaje inolvidable y porque allí el autor “domina también las espinas de la técnica, cuando no le preocupa utilizarlas sin que arañen sus páginas” (símil que renueva el del bozal visto en la nota anterior, persistente prejuicio humanista antiborgeano). Ahora, aquella prevención sobre el celo perfeccionista de Walsh que aparecía en 1965, cierta estigmatización de su reclusión estetizante y sus laberintos verbales que “adolecían precisamente de ese cuasi terror” ante la prosa espontánea, ya se definen como el aliento (lo que era aspiración en la reseña de *El Mundo*) de una forma superior, o según el título, como “El prólogo de la novela”: “en Walsh alienta un novelista indeciso, menos por carencia de posibilidades que por un respeto casi sagrado ante el trabajoso ejercicio del lenguaje”.

En la misma línea de recepción en términos de demanda, la reseña aparecida en el número 121 de *Confirmado* (pp. 50-51) considera *Un kilo de oro* un libro desparejo, aunque algunas valoraciones se invierten, significativamente con respecto a “Nota al pie”, considerado un breve bache, una pirueta que sorprende como un capricho, parecido

formalmente, remata el crítico, a una tarea por encargo. Si “Cartas” y “Los oficios terrestres”, acaso por establecer más visiblemente la relación con el libro anterior, pueden considerarse ya insertos en la lista antológica, “Un kilo de oro” al contrario daría sensación de apresuramiento (otra modulación de la falta de entrega), e indudablemente, afirma el periodista que lee sin el beneficio de la duda, sepultó una historia más rica: el cuento no sería más que una novela abortada. Ya logrado el estilo, como aprueba el reseñista, a Walsh le faltaría encontrar la historia que no se agote en la extensión del cuento; la recepción periodística sanciona lo logrado y lo que queda por lograr, estipulado en términos de género y cantidad, no de formas. El desafío impuesto quiere fundamentarse en el cuento que titula el volumen, que evidenciaría la inminencia novelística, aunque estremecida por lo que nombran vagamente como fantasma de una impotencia. La filiación con Borges es evidente aunque implícita, en los laberintos verbales y el trabajoso ejercicio del lenguaje que la reseña no deja de remarcar; eso no impide que a Walsh se le reclame, con reiterada ansiedad a fines de 1967, aquello que nadie le pedía a Borges.

Esta insistencia coyuntural en la segunda mitad de los 60, el reclamo de novela que la crítica periodística dirige a Walsh a partir de lo que sus cuentos recientes insinuarían sin concretar, hoy resulta legible como problema crítico, instancia donde se formulan los prejuicios de lectura institucional no solo académica. ¿Por qué debía Walsh escribir una novela? ¿No podemos hacer visible esa novela que su proyecto escribe de otro modo, ajeno a los parámetros genéricos consensuados? Antes que esa novela exigida por la recepción periodística, el corpus walshiano ofrece algo mejor: una exploración escrita de las condiciones de posibilidad, y de imposibilidad, de la novela en el sistema cultural y literario argentino contemporáneo, además de una novela futura fragmentada en ciclos narrativos y papeles dispersos entre lo privado y lo público. Sobre ese reclamo externo generado por la aparición de *Un kilo de oro*, Walsh genera una respuesta desviada, tensa, fragmentaria, abierta al futuro, parcialmente interrumpida entre 1972 y 1976 pero retomada en su último año de vida. Por allí circula la novela de Walsh que los críticos reclamaban sin buscar. Por debajo del declarado abandono de la literatura, el proyecto de novela que sostiene hacia 1968, presionado por el contrato firmado con Jorge Álvarez, perdura hasta su muerte como autodemanda, como un afán intermitente y constante en la fragmentariedad de los papeles personales, el de preparar esa novela a partir de gérmenes novelísticos explorados en sus narraciones anteriores. Especialmente desde 1965, cuando se anota la exigencia de “hacer un coso sólido” hilvanando capítulos, y aunque mermen luego de 1972, en *Ese hombre* abundan las reflexiones sobre el concepto de novela y las dudas sobre sus posibilidades actuales, junto con fragmentos

diversos que tantean relatos de largo aliento. En enero de 1970 esboza la mencionada “TEORÍA GENERAL DE LA NOVELA”, muy breve, puntuada, precisa en el tono programático, reglamentario como el que sonaba en las agrupaciones que estaba empezando a integrar Walsh. El escritor intenta conciliar, como vimos, los aspectos individual y colectivo en la recuperación de la verdad, en ese atípico texto dejado en el espacio íntimo del borrador, a diferencia de Saer, que en su última década de producción sistematiza y ordena sus ensayos literarios en publicaciones rotundas, donde la verdad se exhibe a título personal y sin ninguna representatividad.

Es algo más que el abandono de la ficción lo que Walsh busca en un género acaso incompatible con la novela reclamada; cuestiona el concepto mismo de novela e interpela la definición del escritor ante las vicisitudes políticas. Como explica a Piglia en 1970, refiriéndose a sus planes de continuar la serie de irlandeses: “En ese caso asumiría la forma de esas novelas hechas de cuentos que es una forma primitiva de hacer novela, pero bastante linda” (1991: 11). En la misma charla pautada por las implicancias políticas de la demanda de novela, Piglia define “esa especie de novela” que “se va leyendo en textos discontinuos” dando protagonismo al lector, y pregunta a Walsh si ha pensado sobre esto. Antes de formular su argumentación a favor de “un nuevo tipo de arte más documental”, Walsh expone la figura del devenir y la disponibilidad ante la vida que lo define como escritor, algo que se apreciará cuando se publiquen los papeles personales y pueda releerse el proyecto hacia atrás: “Sí, yo he pensado cosas muy contradictorias según mis estados de ánimo o, en fin, pasando por distintas etapas”. Tras marcar la distancia con Borges (“nadie le pide una novela”), el autor se sostiene en la pregunta abierta, en el condicional modalizado como autosugerencia que ya está pautando el final (no el cierre) del proyecto: “habría que indagar, es decir no he terminado de convencerme ni de desconvencerme” (14).

La marca de autor, coherente aún en la falta de convencimiento, que recorre la diversidad de la escritura de Walsh, aparece formulada como programa de una novela en el texto más visible sobre el problema, la entrevista que en octubre de 1968 publica *Primera Plana*. Ante la demanda de novela actualizada en la presentación de la nota (“la empresa de largo aliento que le reclamaron los críticos de *Un kilo de oro*”), Walsh (2007: 110-112) programa ese futuro a partir del terreno seguro del cuento, con la intención (lejos de la certeza) de lograr una forma más grande editando relatos breves: “Estoy escribiendo una serie de historias (...) con la idea de fundirlas en una novela: y digo la idea y no la certeza porque todo dependerá del material una vez que esté terminado”. Lo que tiene claro es la vinculación que esas historias deberán tener con la historia argentina, el esfuerzo autoimpuesto por

fusionar lo individual con lo colectivo y que “mis historias particulares no contradigan la historia general de los argentinos”. Además del tiempo histórico (la época que va desde 1880 hasta 1968, afirma el periodista), la novela o serie de cuentos tendría su unidad dada por el uso del lenguaje y la recuperación de la oralidad, con la premisa de que cada historia sería trabajada con un lenguaje único, como el remedo del lenguaje de los hombres de campo de fines del XIX en una yuxtaposición de silencios, para renarrar esa tradición oral transmitida por los prácticos y baqueanos del Río de la Plata: el anónimo entrevistador parafrasea la historia de lo que aún no se titulaba “Juan se iba por el río”, ubicada hacia 1880, que daría el inicio de esa novela o serie de cuentos que Walsh debía entregar cuatro meses después a la editorial que lo había contratado. En las historias de irlandeses que integrarían la novela, como vimos, el tratamiento del lenguaje también recuperaría sitios menores de la oralidad. El tercer movimiento ampliaría la voz escrita de uno de los personajes de “Cartas”, y sería una carta dirigida a Perón por Lidia Moussompes, víctima de los despojos agrarios de 1930. La última anécdota surgiría de una reunión de escritores revolucionarios fracasados que podría tener lugar en el presente, sin final y con el lenguaje del caos “porque así hablamos ahora”. Según el periodista, otra vez expresando la falta o lo inminente siempre como demanda, con esos elementos Walsh deberá “encontrar el hilo del que penderán, a la vez, todas las criaturas de su libro”. Y si para ese hallazgo era necesaria una dedicación al oficio que se le negará a Walsh al incumplir los plazos impuestos por la industria editorial, ya estaba firme una convicción estilística que no ha perdido vigencia: “En la base de su plan está el lenguaje, las capas geológicas del habla rioplatense que han ido superponiéndose desde los días de la Organización”.

De ese plan abierto, exploración ardua y consciente que tiene como eje constructivo la recuperación literaria de la oralidad rioplatense, ciertas zonas han sido expandidas en *Irlandeses* y en la serie “Cartas”/“Fotos”, las que antes fueron trazadas con rasgos incipientes en *Laurenzi*. A la intención de documentarse para conseguir arrancarle a la historia “la atmósfera de la época”, Walsh agrega la convicción ética que confiere unidad proyectiva a los dispersos gajos de su escritura: la inmersión de lo individual en lo colectivo, el afán por conseguir ese encuentro no contradictorio entre “mis historias particulares” y “la historia general de los argentinos”. De ese plan geológico realizará, ocho años después, un posible recomienzo en forma de cuento -el último, desaparecido junto con su autor. La memoria oral ha permitido la paráfrasis de “Juan se iba por el río”, a través de Lilia Ferreyra que lo escuchó leído por Walsh, y de Martín Grass que lo leyó cuando estaba secuestrado en la ESMA (cf. Link en Walsh 2007: 273-275). Esas parciales reconstrucciones póstumas forman parte de la

novela no escrita de Walsh, como las reflexiones dialógicas en entrevistas, las notas antropológicas de *Panorama* y el *Rosendo* a fines de los 60, o la oscuridad de *Irlandeses* y el declive de *Laurenzi*. Allí, y en otros lugares del proyecto que no pretendemos abarcar, habitan posibilidades novelescas acaso de mayor vigencia que las reclamadas por reseñistas y entrevistadores ansiosos por la novedad o la extensión, aunque demandantes de géneros estipulados y consensuados. El reparto pautado por las condiciones de recepción que enfrentaba como devolución de su opción por el oficio de escritor -entre cuento y novela, ésta como forma superior- ofrece, para la lectura retrospectiva, un contrapunto de deseo y frustración en torno a las posibilidades de la ficción que resulta más problemático que un simple abandono, y más enriquecedor que una medición de lo que falta o una suposición de lo que podría haber sido.

En los recomienzos tanteados hacia fines de la década del 60, la lectura y escritura de Walsh se (des)orientan en función de un dilema no resuelto: cómo ser escritor afuera de la institución literaria. Como vimos, en una instancia de la crítica que permite tomar distancia de los enfoques unilaterales y la monopolización de *Operación masacre* sobre el proyecto (y desde un espacio atípico de la crítica walshiana, la revista *Punto de Vista*), Aguilar interroga las razones por las que Walsh, entre 1970 y 1975, se va deshaciendo de su figura de escritor y adopta las de militante y periodista, y observa que era la escritura literaria (que incluía y excedía la del periodismo) la que debía renovarse en el pasaje a la militancia. El abandono de la ficción en ese lustro, tan relativo como muestran los papeles personales, con proyectos de novela en 1970 y 71 (“La punta de diamante. A novel”) o en el 74 “Uncle Willie” para la novela de irlandeses, se vincularía con el afán de recuperar la capacidad de ofender, perdida por la novela como género de las ilusiones burguesas. Desde allí resulta plausible la hipótesis de Aguilar, que permite devolver a Walsh su condición de escritor, por haberla él mismo recuperado justo antes de su muerte: “Walsh tuvo que pasar por el fracaso de la militancia política y experimentar la imposibilidad de hacer lo que denominaba una ‘literatura revolucionaria’ para volver a reconocer el carácter dinámico que podían tener las posiciones que le ofrecía la tradición letrada” (2000: 11-12). Puesto como paréntesis en las cronologías bio-bibliográficas, ese lustro de aparente rechazo de la literatura no aleja a Walsh de la escritura aunque lo enfrente con la ficción, e incluso intensifica el trabajo y la reflexión política a partir de los usos del lenguaje.

La distancia que hoy tenemos con aquellos diálogos de sordos entre Walsh y sus reseñistas y entrevistadores de mediados de los 60 permite delinear problemas más productivos que la catalogación genérica de los textos o la definición del escritor como casi

novelista o escritor malgrado. Aunque la obra visible bajo el soporte libro no haya dado esa forma de largo aliento que los críticos demandaban, el *proyecto* -el cruce dialógico entre lectura y escritura, situado más allá de ese soporte y de la coyuntura del autor- permite leer fragmentos de esa poética novelística que Walsh merodeaba entre dilemas políticos y personales hacia 1970, que en la entrevista de Piglia expresa con un condicional y con la mención vaga de antecedentes, desestimando lo programático y la originalidad (“asumiría la forma de esas novelas hechas de cuentos”). Hay novelas potenciales desparramadas por el proyecto, ciclos germinales impulsados en cuentos y borradores, que permiten asignarle una valoración menos atendida a la rigidez genérica y a las carencias impuestas por repartos groseros del campo cultural. Novela del cronista que cruza su cuerpo y su voz con voces y cuerpos de los otros, novela del justiciero declinante y el escritor oyente, novela del doloroso aprendizaje político en el pasado colegial, novela impedida de la fuga cruzando el río: la novela infinita de Walsh existe en la mezcla de cuento y autobiografía, ficción e historia, desde donde indaga las fronteras diversas del espacio social argentino, en un relato fragmentario, potencialmente interminable, pautado por las crisis de la historia argentina entre las décadas del 30 y del 70, con una fuerza dialógica que se actualiza, en el fin de siglo, ante la pregunta por cómo narrar la oscuridad contemporánea.

B. La novela inacabable

Un personaje legendario

Si hay consonancias con Walsh, relativas a la percepción de los problemas de representación comunes a los escritores que se inician durante la década del 50, las acabadas resoluciones narrativas-poéticas de Saer muestran ante todo la diferencia, desde el volumen y la consistencia de obra. Programáticos borradores de Saer condensan novelas futuras que, a diferencia de Walsh, acceden a un lugar visible y estable en la obra, expandidos en el extenso ciclo narrativo progresivamente realizado. Si bien estaba contenido en los comienzos a fines de los 50, el arte de narrar se consolida en los primeros años que Saer pasa en Europa, durante la década del 70, y su obra comenzará a ser reconocida, como vimos, hacia fines de los 80 - mientras la crítica walshiana (Pesce 1987: 210) anunciaba la necesidad de hacer hincapié en *toda* la obra, a la que por entonces le faltaban los papeles personales recuperados en 1995. La salida del país de Saer en 1969, por el alejamiento de su oralidad cotidiana y la experiencia de lo que leerá en Gombrowicz como *perspectiva exterior*, habrá incidido en lo que leeremos como un paulatino ingreso, en la remisa referencialidad del ciclo, de la temática argentina en sus aspectos culturales, literarios y políticos, que en el capítulo 3 vimos invadir la ensayística. En el ciclo antinovelesco de novelas, en tensión con la previa pauta antirreferencial celebrada por la minoritaria crítica pionera, esa temática irá emergiendo sobre todo después de *El entonado* y *Glosa*, recargando retrospectivamente de sentidos lo intrigante de *Nadie nada nunca*. En este capítulo leemos algunos fragmentos de la novelística posterior a esa emergencia, sobre todo en *Lo imborrable* y *La grande*, que recurren a Tomatis para formular los problemas que el autor piensa en la novela, cargando su discursividad de ideologemas de intelectual argentino. Indagaremos los conflictos dialógicos en escenas que narran la política, la cultura y la vida de la época, dejan irresuelta esa tensión de referencialidad, y acaso ofrecen alguna falla, algún pliegue en la solidez de la obra.

Luego del extremo antirreferencial tocado en 1974, con el bloque negro donde cae la narración en una página de *El limonero real*, la forma narrativa se amplía, desplaza el cuento (al que Saer volverá recién en el 2000) y se concentra en la novela, consolidada como género saeriano mayor luego de *Nadie nada nunca* y en particular entre *El entonado* y *Glosa*, en la primera mitad de los 80. Acaso la pulsión novelesca se fortaleciera tras la torsión practicada en *El limonero real* y *La mayor* sobre la memoria de la muerte (y del extranjero, otra

variación de la ausencia), los orígenes de la vida y la nada como materia de escritura. Los tres libros aparecidos entre 1980 y 1986, como si expandieran narrativamente algunos elementos dispuestos en los experimentos de los 70, son programáticas novelas sobre la nada, los orígenes y la memoria, definitorias del proyecto autoral. Entre *Nadie nada nunca*, *El entenado* y *Glosa*, el proyecto tantea un posible recomienzo, mediante un retorno de aquel extremo que se sabe imposible, una vuelta distanciada a la posibilidad de narrar historias ensanchando la zona, indagando conexiones entre el interior y el exterior en los probables futuros diversos de los amigos que, en las narraciones de los comienzos (*En la zona*, *Palo y hueso*, *La vuelta completa*), ostentaban una sociabilidad ociosa y conversadora que luego de los 60, como veremos, trasmutaría en aislamiento y desaparición.

Debido a la formulación narrativa de la problemática entre interior/exterior, en conexión con el horror y lo siniestro que, tras su inserción en la serie de relatos míticos de *El limonero real*, irrumpen en la zona desde exterioridades problemáticas (caballos asesinados, ejército, indios), *Nadie nada nunca* puede verse como precursora de *El entenado*, que por su parte agrega la posibilidad de narrar el acontecer y también el acontecimiento incluso histórico, recargado de referencialidad. La narración antinovelesca de 1980 marca un corte en el ciclo de las conversaciones de amigos y, con la inserción de alusiones a la violencia política, estipula otro origen para las futuras narraciones, ampliamente renovado retrospectivamente hasta el final de la obra y la actualidad del proyecto: la intriga sobre la desaparición del Gato Garay, hermano de Pichón que acompañaba lateralmente aquellas idas y vueltas por la ciudad, con la marca del desencuentro pautada en “A medio borrar”, cuando los mellizos no logran juntarse para despedir al que se va al extranjero. En *Nadie nada nunca* el Gato y Elisa tienen una relación amorosa clandestina que los mantiene encerrados en la casa junto al río, marginados en plena zona militarizada, en el espeso clima de crímenes intrigantes como los asesinatos de caballos y el del Caballo Leyva que, como vimos en el capítulo 2, marcan la irrupción de la violencia política en el proyecto y las revisiones de las lecturas críticas. A partir de esta novela hecha de partes que recomienzan, contando lo mismo con variaciones que proliferan como relato pero no satisfacen las intrigas esparcidas, el mismo proyecto avanzará retrocediendo para ampliar la forma de la gran novela inagotable que es el ciclo, plausible de infinitas variaciones y nuevos comienzos hasta el final. Esa nada universal donde el presente, en la última frase de *Nadie nada nunca*, naufraga hundido a la vez en el pasado y en el futuro, será recargada de sentidos difusos, abierta paulatinamente al acontecimiento y la anécdota (que conforma novelas como *La ocasión* o *La nube*), y ocupada por irrupciones no centrales pero recurrentes del tema de la violencia política, que alteran la

narración más allá de la alegoría o la ironía. En el siguiente recorrido interrogamos algunas de esas alteraciones en la asentada manera saeriana, focalizando en las tensiones entre autor y personaje en torno a ciertas escenas de conversación o soliloquio pautadas por un mismo personaje recurrente.

Definido por el habla, por lo que dice y cómo dice, Tomatis ofrece al autor un lugar narrativo donde indagar la relación de reciprocidad entre los mundos real y ficcional en la que se construye el personaje en la novela. Aunque Blanchot ha influido visiblemente en la crítica saeriana (de Jitrik a Giordano), su concepción del personaje, vinculada a la crítica de la forma tradicional de la novela, no ha motivado lecturas sobre la construcción del personaje en Saer, acaso porque el teórico francés descubre como forma tradicional un rasgo que, como mostrará nuestro recorrido por la voz de Tomatis, insiste en la escritura de Saer con la molestia de un compromiso exterior a la escritura, que en *Lo imborrable* y *La grande* bordea peligrosamente la novela tradicional: “La idea de personaje, así como la forma tradicional de la novela, no es sino uno de los compromisos por los que el escritor -arrastrado fuera de sí por la literatura en busca de su esencia- intenta salvar sus relaciones con el mundo y con él mismo” (Blanchot 2002: 22-23). Este personaje saeriano, sólidamente hablante y estilizado sobre la novela clásica, además de generar confusiones en la recepción que lo considera alter ego o balzaciano, parece tener la función de salvar o evitar esas relaciones autorales con el mundo y con sí mismo, y lo hace generando discurso, repartido entre el monólogo interior y la conversación con amigos. En los cuentos iniciales y sobre todo entre *Glosa*, *Lo imborrable*, *La pesquisa* y *La grande*, Tomatis habla y hace hablar, y en los ideologemas que reproduce expresa lo inexpresado del autor, su reticente compromiso (en el sentido de Blanchot) con la esfera pública y con el espacio autobiográfico. No analizamos la concepción filosófica del mundo o las teorías literarias de Tomatis (que las tiene) sino que buscamos en su voz, artificialmente construida por el autor, esa comprensión política e ideológica de la literatura (que, como vimos en el capítulo 3, Saer tiene y enarbola) que ocurre en la concepción estética del personaje, como Jean-Philippe Miraux (2005: 112) señala en Alain Robbe-Grillet, con quien Saer comparte una consideración del espacio novelesco que anula el acercamiento imaginario o metafórico al personaje. De otro modo que con respecto a Walsh, también aquí intentamos leer en contra de los protocolos autorales.

En *Nadie nada nunca*, Tomatis aparece para realizar esa función en relación tensamente dialógica con otros ajenos, externos al grupo íntimo, y a partir de la irrupción de la violencia represiva como una mancha indeleble de la que, como el pantalón blanco del Matemático en *Glosa*, Tomatis no puede quedar exento aunque no toque directamente su

cuerpo. Por medio de su voz, en relato risueño a Elisa y el Gato en el asado que comparten en la casa de Rincón, penetra en el ciclo la referencialidad política que Sarlo no veía en 1980, anticipando no tanto *Lo imborrable*, donde el diálogo con otros, representantes de la mercadotecnia cultural acomodada a la dictadura, resulta al cabo exitoso, sino en particular *La grande*, que ubicará en su centro semanal al personaje legendario, en un diálogo de sordos con un cómplice directo del terrorismo de Estado al cual no logra hacer hablar. En el fragmento XIII de *Nadie nada nunca*, el intercambio del discursivo Tomatis es con un oficial conocido, cuando el pueblo queda “aislado del universo” porque el ejército había bloqueado el camino. Como exclama jocosamente Tomatis ante el Gato y Elisa, “patrullaban la zona entera, en auto y en helicóptero”, rastrillando toda la provincia en busca de los “muchachos [que] le habían encajado nueve chumbos” al Caballo Leyva, cuyo cuerpo tirado en la vereda él mismo acababa de ver, según les cuenta a los que pronto van a desaparecer.

Como ya es usual en el ciclo, en *Nadie nada nunca* aparece la voz antes que el cuerpo de Tomatis, definiendo el trabajo del comisario ajusticiado en resonancia con el propio. El fragmento XIII arranca con el discurso ya iniciado del personaje infalible: “El trabajo del Caballo, había dicho Tomatis, consistía en hacer *cantar*”, oficio técnico cifrado con lujo de detalles en la analogía musical, que cita con ironía (y con la marca impresa, en la instancia autoral, de la itálica) la lengua de las fuerzas armadas legales e ilegales, contemporáneas a la escritura del texto (entre 1972 y 1978). La violencia circundante no corta el humor ocurrente y teatral del conversador incorregible, para burlarse a la vez de militares y guerrilleros: “¿no habían visto por casualidad un grupo de individuos, vestidos como Fidel Castro, con una ametralladora en la mano? (...) Tomatis se había echado a reír de su propia ocurrencia”. En el encuentro con el militar conocido, que interrumpe el asado cuando Tomatis ve a la patrulla aproximándose al portón de la casa y le sale al encuentro, el civil tiene éxito ante el oficial conocido, “y después de dos o tres minutos de conversación jovial lo había hecho desistir de registrar la casa”. A diferencia de la disposición de cuerpos y la proxemia que analizaremos en *La grande*, en 1980 es el civil, en pose y a sus anchas, el que domina las condiciones de diálogo con el militar ridiculizado en su debilidad armada, en una tradición literaria impulsada por las dos obras teatrales y varios cuentos de Walsh como “Imaginaria”, según advierte la mirada narrativa despegándose del parloteo de Tomatis: “El militar parecía chico y débil, a pesar de su ametralladora y de su contingente de soldados armados, comparado con el civil voluminoso y semidesnudo que fumaba su cigarrillo orondo y desenvuelto” (2004: 192-195).

La política se modula como ausencia, encierro, penetración en espacios privados, y desde esos movimientos puede ser narrada sin perder el foco en lo particular, la esfera íntima

de la zona, trazada desde fines de los 50 en la conversación entre amigos recuperada por la ficcionalización de la memoria autobiográfica. Como se escenifica en reiteradas escenas con variaciones a lo ancho del proyecto, e incluso en un cuento largo inédito trabajado a mediados de los 70 en torno al espacio autobiográfico del jugador y el juego, la conversación de amigos protege del exterior. El narrador de ese borrador con título quevediano, “Del juego del hombre”, cuenta en primera plural (en el revulsivo *entre-nos* de jugadores explorado iniciáticamente en *Responso*) un periplo reconocible donde destaca la luminosa charla, entre sujetos definidos por el mismo deseo, como protección frente al exterior: “hasta que llegamos al bolichito y nos sentamos a la mesa, alrededor, nuevamente, de una lámpara, protegidos del exterior por la luz cálida y por la conversación” (2013: 93). En un cuaderno llevado por Saer hacia 2002, también publicado en el segundo tomo de *Papeles de trabajo*, esta alteración del espacio privado y la charla de amigos motiva notaciones preparatorias de novela que comprimen escenas dialógicas como la que destacaremos de *La grande*, a la vez que muestran el proceso autoral de renovación del personaje: “Al final, cuando Tomatis cuenta la visita a lo de Brando, come y toma con frenesí creciente, y, por primera vez, los amigos le descubren con espanto una expresión terrible, desfigurada por el odio” (395). Ocho años después de la muerte de Saer y de la aparición de la última novela, el proyecto aporta otra evidencia de su inacabamiento, ofreciendo este gajo anotado sobre qué cara darle a Tomatis en el diálogo de sordos con el intrigante cómplice de la represión.

Personaje legendario de un proyecto que, a diferencia de Walsh, para fines de los 60 ya ha ofrecido la novela que podía reclamar la crítica (*Cicatrices*, que aparece en listas de bestsellers en las mismas páginas que reclamaban la novela a Walsh), Tomatis es novelesco no tanto en el sentido blanchotiano de salvar la relación del autor con el mundo y consigo mismo (en lo que Saer interpone la ironía), sino en el barthesiano de expresar la relación del autor con su texto, en tanto subjetividad elaborada en esos pasajes específicos donde aparece la posición de autor o, en términos de Agamben (2005: 87), se dispone el autor como *gesto* que “hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central” (2005: 87, 93-94). En su estudio sobre el personaje en la novela, Miraux (2005: 12, 15) detecta dos lugares donde se desarrollan esos pasajes autorales de elaboración del personaje: “los procesos acumulativos por los que el autor transmite nuevas informaciones que completan o modifican al personaje; los procesos de repetición o de reenvío por los que el autor recuerda aquello que es el personaje, lo que sabe, lo que hace”. Conformado como punto de cruce de tensiones que el diseño programático del autor muestra tener resueltas, Tomatis va (re)componiéndose en la intersección de ambos procesos, a la vez que expone un

intenso punto de encuentro de discursos sociales y pulsionales, aquello que es la literatura para Rosa (1999: 14), como vimos, al destacar el entrecruzamiento de objeto y sujeto en las políticas de la literatura argentina.

Algunas de las recurrentes apariciones de Tomatis a lo largo del ciclo lo van convirtiendo en *leyenda* en sus variadas acepciones, referidas a la acción de leer y a la obra que se lee, y en particular como figura que condensa la “relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos” (DRAE 2001). Aquí retomamos la enálage que, como mencionamos en el capítulo 2, Scavino (2004: 15) considera posible en el terceto “Sed que no para / de una fruta / que ya es leyenda” (2000: 139), aunque lo hace para reforzar el significante elegido por Saer en tanto *inscripción* que se convierte en la causa de la sed imparable. Esta atención al nominalismo restringe las posibilidades de lectura alegórica con la que la presencia de Tomatis parece coquetear en su negativa a beber con Bizancio en *Lo imborrable*, además de permitirnos aplicar la enálage y considerar al personaje como *leyenda* y a la vez *legendario* en relación con la obra de Saer, por cuanto Tomatis cobra en el ciclo una dimensión cómicamente fabulosa, proverbial, además de activar la lectura interna de la obra. La reutilización irónica de lo legendario enriquece el gesto de ubicar a este personaje en el 80 como intelectual despojado de una esfera pública y de lazos familiares y sociales, como lo veremos en *Lo imborrable*, y recuperarlo en un lugar central de la última novela mostrando que ese pasado oprobioso sigue presente y deforma el propio rostro.

Las charlas del inicio proponen a Horacio Barco como interlocutor frecuente de Tomatis, y a éste en pleno y dudoso proyecto de ser escritor, aún inestable como personaje, en busca de su nombre entre “Algo se aproxima”, donde un *él* exhibe rasgos germinales, y “Transgresión”, donde aparece un Carlos inexperto de 21 años que intercambia pulsiones sexuales con una joven que le abre el mundo. Como resalta retrospectivamente la aparición del personaje de Gabriela Barco, hija de aquel amigo inicial, en “Cosas soñadas” (último cuento de *Lugar*, borrador amplificado en *La grande*), el mero nombre *Barco* designa *amistad, paseo, charla literaria* en relación con Tomatis, cargando su figura de resonancias memorables. En el asado de “Algo se aproxima”, último cuento del primer libro, autoleído retrospectivamente como fundacional, Barco le dirige una pregunta que marcará las apariciones de Tomatis con modulaciones siempre irónicas: “¿Cómo va esa novela?”. A lo que él responde “Estoy hasta la coronilla de literatura”, con léxico algo peninsular, para agregar su agonal e incompleta visión de la literatura, o de sí mismo imaginado contra el canon: “No quiero escribir un libro mediano que todo el mundo alabe como si se tratara de

una obligación patriótica alabarlo. Prefiero...”, y queda ahí, interrumpido por Barco que ya conoce su “filosofía del triunfo”: “Todo o nada” (2001: 503).

La perspectiva totalizadora, contraria a la incertidumbre y lo neutro que definen la poética autoral, marca el tono autosuficiente que esconde las propias limitaciones, cargando al personaje en los inicios con la melancolía del escritor que no escribe. Este *él* que se aproxima a lo que va a ser Tomatis cubre su falta respuestas con retórica vacua: “Dirás que para qué escribo mi novela. Bueno. No sé. Dirás que para qué me pongo agresivo con un comunista. No sé. (...). Dirás literatura. Posiblemente. Casi seguro” (532). Por ese tipo de emisiones algo incómodas, y sobre todo por la resignificación retrospectiva de “Algo se aproxima” en el desarrollo del ciclo, como efecto del proyecto (que es a su vez efecto del cuento), el lector que pide Saer siente que este personaje ya es el que se va a llamar Tomatis, cercano al narrador como el único cuyo nombre es reemplazado por pronombre, en un uso del discurso referido que en ese *él* desdibuja un *yo*. Su palabra ya es ostentosa y molesta para la incertidumbre que irá explorando el autor. En sus comienzos, el proyecto le ofrece el lugar cómico y melancólico del escritor que no escribe, teatralizando su falta con cierta impostación depresiva: “No sé qué hacer. Esto va para largo” (520). Y hacia el final, de su boca sale una indicación plural de movimiento -“Es hora de que empecemos a irnos” (524)- que cifra el arranque de una novela infinita donde los personajes no dejarán de experimentar, como el Gutiérrez de *La grande*, la fantasía del regreso. Y entre ellos, Tomatis será para siempre el que nunca se fue de la zona ni del ciclo, el que vuelve una y otra vez en cada libro, el que está de vuelta.

La pose de fatiga de Tomatis reaparece en “Por la vuelta”, en el “sedimento de amargura” de su voz y en lo que dice: “Estoy terriblemente fatigado. Estoy cansado, viejo” (336). Invade la escena en el recibimiento a Pancho, que está de regreso de un psiquiátrico en Buenos Aires, a quien saluda sonriendo con aire paternal: “-¿Esa neurosis? ¿Progresá?” (301). La cínica ironía y la mera aparición de Tomatis genera expectativa en el lector saeriano (no todavía el de 1961, sino el que lee *Palo y hueso* a partir del ciclo). También desde el círculo conversacional en torno a Tomatis se anticipa cierto afecto del recordar tranquilo, uno de los tonos principales de Saer que el narrador de *La grande* modulará con maestría (no en sentido valorativo sino como descripción del modo profesoral de quien exhibe dominio de la materia). La primera persona de Barco en “Por la vuelta” se pluraliza incluyendo a Tomatis: “Recordamos a menudo esa época con Tomatis”, definido por Barco como “hincha rabioso de Sócrates”: ““Yo sé identificar esas caminatas con la idea del bien’, sabe decirme Tomatis cuando recordamos las viejas épocas, en los días tranquilos del presente” (306-307). El gesto de recordar viejas épocas desde la tranquilidad del presente será interrogado en *Glosa*, cuando

la prolepsis lleve el tiempo desde aquellos días de juventud santafesina hasta el presente posterior de la década del 70. Pero sobre todo es un afán narrativo, una pulsión de narración infinita, abierta hacia atrás para siempre desde *La grande*.

Con la perspectiva nostálgica por las caminatas felices de la adolescencia, filiadas literariamente como los “días del tabaco de Macedonio” (307), Tomatis en los 60 ya esboza la firme construcción de una figura de intelectual, atrapada en devaneos sobre la contradicción entre origen de clase y función crítica: “En cambio, esos tipos modestos -sostiene Tomatis-, que se alejan por repugnancia de su propia clase, avalan con su vida su aparente falta de radicalismo ideológico”. Matizando las categorías historicistas (marxistas) del personaje, la perspectiva autoral mantendrá sin embargo el elogio de la modestia, y la aserción tomatiana no será tan distinta de los elogios que Saer dedica, por caso, a Juan L. Ortiz. Las filiaciones parecen insistir en esquivar a Borges, en la simpatía macedoniana de un joven Tomatis tanto como en la prepotencia arltiana de Saer al prologar su primer libro. La zona en los 60 se construye en torno a una conversación literaria alentada por el deseo parricida común a la época, y es por supuesto Tomatis quien la emprende contra Guido y Spano y Lugones (312). En una de las charlas que rememora Barco marcando irónica distancia como mediador entre los lectores y la pose de Tomatis, este expone el germen del tono polémico, panfletario, que extenderá en *Lo imborrable*, acusando a la “clase dominante” del “complot tácito contra el resto de la humanidad”. En su semblanza de amigo íntimo, Barco retrata al Tomatis intelectual a partir de la contradicción entre la apariencia (afán de ser escritor, no periodista) y lo que en verdad es (siempre, en definitiva, un gracioso): su “simulación de la pasión intelectual” y sus “maneras de sabio”, amén de haber pasado “un año entero leyendo a los positivistas” (307), cuando en realidad se siente desesperado, resulta para el amigo “realmente cómica”. El Tomatis de “Por la vuelta” anticipa condiciones actorales que el personaje seguirá exhibiendo hasta *La grande*; sobre todo, la mezcla de simulación, desesperación y comicidad que registra la mirada de Barco envía una línea de coherencia que será retomada por lo grotesco de *Lo imborrable*. En 1961 ya se anuncia lo que expandirá *Lo imborrable*: si en Tomatis hay algo autobiográfico, aparece modulado irónicamente y por la negativa.

Otra etapa de Tomatis, no tan joven y particularmente cínico, comienza con su breve y apabullante intervención en “Sombras sobre vidrio esmerilado” (1967), cuando provoca a la decaída poetisa Adelina Flores, con quien comparte una mesa redonda, tópico del campo intelectual de los 60 (2001: 226). *Cicatrices* expande esa imagen, siendo Tomatis (además de Marcos Rosemberg) el personaje que une las cuatro partes de la novela. Desde las primeras páginas, Ángel admira a un Tomatis escritor, que ostenta dos libros publicados que nunca

conoceremos. Más acá de esa línea de personaje escritor, ya en los cuentos iniciales y sobre todo después de *Cicatrices*, Tomatis se configura a partir de la palabra que circula, el rumor de los otros y la palabra propia interpelando provocativamente, buscando palabras ajenas o siendo buscada por ellas. Aparece para que a partir de él se genere discurso, haya intercambio de voces (o no pueda haberlo), y que la narración prolifere enmarcada por momentos en una figura que parece entrecruzar, en términos de Miraux, procesos de acumulación y reenvío mediante los cuales el ciclo avanza y prolifera. En 1969 es presentado desde la estela legendaria, con cierto renombre logrado en esa circulación en voces ajenas que provoca la admiración del joven Ángel: “-Usted es Carlos Tomatis, ¿no es cierto? –le dije. –Así dicen –dijo él” (1969: 14). Hacia el final del ciclo, “Cosas soñadas” recupera, no sin ironía mediante la hija de Barco, esta admiración de los jóvenes hacia el personaje, renovando el elenco de interlocutores de aquel cuyo discurso sus pares (no solo los íntimos, como Barco o Pichón, sino también el Matemático en *Glosa*) saben tomar con pinzas.

La construcción del personaje como escritor es intensa en una novela atravesada de escrituras y lecturas como *Cicatrices*. La entrada de Ángel en el departamento que Tomatis ha alquilado para trabajar nos permite asistir al escenario de su tan mentado oficio letrado. Mientras espera con Barco que llegue el anfitrión con Gloria y Pupé, Ángel se acerca al escritorio y vemos un cuaderno abierto, cuya descripción resulta aplicable a los cuadernos de Saer, “lleno de garabatos en el margen, y un texto manuscrito” que, inserto en la novela del 69, también podría pasar entre las páginas de *El arte de narrar*. Entre la mayoría de hojas en blanco Ángel encuentra “una hoja suelta, manuscrita”, que lee y leemos: otro texto de verso largo, entre poesía y prosa, como pasando oblicuamente a publicidad, sin su firma y adjudicados a Tomatis, los experimentos que en 1969 Saer ya estaba escribiendo y que se publicarían como “Argumentos” en *La mayor*. Mejor que la figura de Tomatis como escritor, que solo abonaría la postulación de un alter ego, el personaje destacable de esa escena podría ser el joven que husmea el lugar de trabajo. Acaso ese muchacho inexperto, admirador obsecuente de Tomatis, parado solo, secreto, frente a la intimidad de su escritura al alcance de la mano, tensionado entre fascinación y rechazo ante la figura que desaparece por detrás de esos papeles, pueda condensar el lector que Saer construye para una obra hasta entonces marginal y minoritaria, aunque ya decidida en su propio rumbo.

Novela de aprendizaje novelesco, *Cicatrices* vuelve a ofrecer en boca de Tomatis una teoría personal de la narración, pensada y formulada en términos parecidos a los que van a sostener el discurso ensayístico de Saer. La atrapante micronarración de Tomatis sobre “una mucama tan alta que no entraba en el ascensor” (suscitada por la queja de Gloria sobre la falta

de espacio en la cama) motiva la pertinente curiosidad de Pupé, la pregunta que impulsa los gestos reconocibles y define al personaje, “si estaba escribiendo alguna cosa”, cuya respuesta afirmativa llega después de sacudir “la cabeza varias veces, entrecerrando los ojos”. En su rol de oyente ocasional del discursivo y elocuente Tomatis, Pupé (como Pocha en “Algo se aproxima”) quiere precisiones sobre qué sería esa “alguna cosa” que dice estar escribiendo, y lo apura con el reparto clasificatorio que vimos en los críticos de Walsh por los mismos años, como si no hubiera nombre para textos que no conforman novela: “Pero es una novela, ¿o qué?”. Así propicia otra entrada sesgada, entre opuesta y complementaria, de la poética que el autor ha comenzado a escribir en privado y una década después comenzará a publicar, y que por ahora (en 1969) pasa diferida en la teoría personal expuesta por Tomatis, que no llega a clarificar la distinción entre novela y narración que sistematizará el autor. Según el aforismo tomatiano, el único género literario es la novela, aunque la única forma posible es la narración, “porque la sustancia de la conciencia es el tiempo”: “Hay tres cosas que tienen realidad en la literatura: la conciencia, el lenguaje y la forma. La literatura da forma, a través del lenguaje, a momentos particulares de la conciencia. Y eso es todo” (46-48, 57).⁷⁷ El tratamiento de la temporalidad tiene rasgos similares en *Nadie nada nunca*, *Glosa*, *Lo imborrable* y *La grande*; en fragmentos que condensan el fluir del tiempo en momentos acotados (una hora, algunos días, una semana) suceden acciones aparentemente nimias o rutinarias (caminar por la calle, comer, bañarse en el río, leer, escribir, hablar, fornicar, dormir, soñar) que se repiten y se amplían con variaciones a partir de la selva de palabras que narran versiones o fragmentos de lo sucedido.

Al ceder toda la palabra a Tomatis en *Lo imborrable*, Saer recupera el gesto de “La mayor” donde esa voz, más que exponer sus reflexiones, simplemente percibía, y su *estar estando* era el relato, asistemático aunque resuleto en una forma narrativa. En 1972 la carpeta de Tomatis era verde y, lejos del catálogo editorial que en 1993 dará cuenta del desplazamiento en las actividades culturales del personaje, abrigaba el “Paranatellon-Paranatellers-o Paranaso, antología comentada del litoral”. Un diálogo similar entre los 70 y los 90 puede verse a través de otro importante narrador saeriano, Pichón Garay, entre la segunda *nouvelle* de aquel libro, “A medio borrar”, y la recuperación de Pichón narrando y narrado en *La pesquisa*. *Las nubes* y “En línea” muestran el cruce de relatos entre estos dos

⁷⁷ El autor explicitará y afinará la definición puesta en boca de Tomatis en momentos de afirmación de la propia manera luego de los comienzos de los 60 y recomienzos de los 70, conceptuando la narración (según vimos en el capítulo 3) como forma de la conciencia hecha lenguaje y no mero género como la novela, según repite hacia mediados de los 80: “Ya lo dije muchas veces: la novela es un simple género literario que, en líneas generales, empieza con *Don Quijote* y termina con *Bouvard y Pecuchet*. La narración es un modo de relación del hombre con el mundo. Toda novela es narración, pero no toda narración es novela” (1986: 18).

grandes narradores del ciclo, marcando la distancia que los separa, que es la misma que constituye el enigma de Gutiérrez en *La grande*: mientras Tomatis queda anclado en la casa natal, Pichón vive desde los 70 en Francia, donde transcurre la historia de Morvan que cuenta en Santa Fe, introduciendo en el ciclo escenas europeas, cruzadas por la violencia del policial, que se repetirán solo en algunos cuentos de *Lugar*.⁷⁸

Glosa dispone una posición ambigua de Tomatis en el coro, lateral a los dos protagonistas pero decisiva sobre la sonoridad de la novela, no solo por desestabilizar momentáneamente a la pareja caminante Leto-Matemático sino por brindar, en su incierto rol de poeta, una estrofa escrita en un papelito que el autor pone como epígrafe de la novela, paratexto tomado del texto que genera la glosa que éste sería de aquél. El futuro de Tomatis que anticipa *Glosa*, desde la mirada de Leto, es el inicio de su chapoteo en el barro, en una partícula que, expandida, será *Lo imborrable*. Formulada en el modo compuesto de indicativo del *futuro de probabilidad* (“habrá ido”) -según lo llama la gramática (García Negroni 2011: 372), aunque aquí integra la modulación principal del narrador saeriano, sobrepasando la fijación en lo probabilístico hacia matices de duda, ambigüedad, conjetura, imaginación-, la frase se permite coquetear con la tradición de la novela realista (en la descripción de los ojos), como si la narración se hubiera distinguido de la novela con tal consistencia que no hiciera falta evitar ciertos giros, refuncionalizados por el torrente de la frase.⁷⁹

Esa pauta de Tomatis como cabeza destacada del coro que acompaña la acción de otros personajes volverá, después de su estrellato ambiguo en *Lo imborrable* que veremos a continuación, en *La pesquisa*, *Las nubes* y *Lugar*, en un descanso como interlocutor nunca pasivo hasta su aparición difusamente central en *La grande*. En los 90 Tomatis está asentado como participante y movilizador de conversaciones e historias que conforman las novelas, en

⁷⁸ Corbatta (2005: 108) propone a Tomatis en *Lo imborrable* y a Pichón en *La pesquisa* como desarrollos de fragmentos de *Glosa*, a partir de la tensión entre quedarse y exiliarse ubicada en la pareja principal de esta novela, aunque lee esa diferenciación esquemática y novelescamente, como referencialidad de condicionamientos de clase e interpretación social: el Matemático, “intelectual brillante, de buena familia, de tradición liberal y justiciera que se enrola en movimientos de izquierda y milita, junto con su compañera pero quien, [sic] gracias a las relaciones de la familia, puede salir del país y luchar desde el extranjero por la justicia”, se diferencia de Leto, quien siendo “de clase media baja, cultura media y vagos sentimientos de injusticia y resentimiento social irá implicándose cada vez más en la militancia política, pasará luego a la clandestinidad para terminar con el suicidio obligado para no delatar”.

⁷⁹ “Anochecerá: Leto se sentirá perplejo, un poco desorientado: él, que habrá ido hacia Tomatis para gozar tal vez por última vez de sus chistes asesinos, de su volubilidad, de su voz algo nasal habituada a lanzar torrentes de palabras un poco tartajeadas iluminadas aquí y allá por destellos de gracia, se encontrará con un cuarentón demasiado gordo, con los ojos llorosos y brillantes pero empañados a la vez en ciertos alcohólicos, la barba de varios días más gris que negra, la cara hinchada, los pies sucios y el calzoncillo dudoso, un cuarentón que musitará alguna pregunta indecisa y un poco extraña cada cinco minutos, desinteresándose casi enseguida de la respuesta, pero volviendo a formular la misma pregunta media hora más tarde, como si nunca la hubiese hecho, y desinteresándose otra vez de la respuesta para hundirse en rumiaciones insondables y trabajosas” (2003a: 230-231).

una interlocución con Pichón (en Europa) y Marcelo Soldi (un joven investigador de la literatura provincial, que se integra con estabilidad hasta *La grande*) que reformula con la distancia del extranjero y del tiempo las amistades locales de los primeros cuentos. En *La pesquisa*, escucha la historia de Pichón en el presente de la zona, participando en el recuerdo de la visita a la hija de Washington Noriega; al exponer otra resolución plausible del caso contado por el amigo, inventa un final alternativo para la pesquisa, en un modo de leer que compite con la escritura, hasta entonces seguidora del relato de Pichón. En una novela atípica con respecto al elenco estable de personajes, sin embargo el autor hace un lugar, algo forzado como umbral del texto, para Pichón, Tomatis y Soldi, en las cinco páginas en bastardilla que preceden *Las nubes* como texto hallado por Soldi (que le puso el título) y enviado en “una disquette” o “el dísket” a Pichón; como si no pudiera faltar, Tomatis aparece en este preludeo que no cumple otra función que colorear con personajes estables del proyecto una novela que se aleja de sus protocolos reconocibles desde la ubicación temporal (aunque se integra en la serie abierta con *El entonado* y *La ocasión*): es quien por teléfono (aunque haya prometido, indeciso, una visita a Pichón que el ciclo nunca mostrará) “le adelanta” al amigo distante que Soldi le mandará el texto que vamos a leer. Sin grandes variaciones sobre esta función ya asentada de voz propulsora de historias, dos cuentos largos de *Lugar*, “En línea” y “Recepción en Baker Street”, ofrecen la participación estelar de Tomatis, también dando impulso a las conversaciones que forman las historias.

Este personaje resulta emblemático porque aparece en autoirónica función servicial con respecto al autor, narrativizando su mirada sobre el avance del ciclo, exponiendo constantes y variaciones de la zona a partir de la instancia subjetiva que le confiere unidad, de modos mucho más intensos y menos esquemáticos que los implicados en el lugar común del alter ego. Si en algo se diferencia Tomatis de Saer es, nada menos, en la relación con la literatura y en la práctica de una función social del escritor. La exploración de esa diferencia conforma el espacio de *Lo imborrable*, donde el autor aparenta borrarse para dejar hablar al personaje, en momentos en que el segundo es ya una figura legendaria de la obra y el primero está consolidando un lugar en el sistema literario argentino. En 1993, *Lo imborrable* reúne una doble atipicidad, como novela de Tomatis y como aparente novela de la dictadura, y ofrece al campo crítico nuevos problemas. Como novela de personaje escritor, puede afiliarse en la que Piglia (1993a: 115) ve como una “rica tradición de relatos sobre artistas y escritores que existen en nuestra literatura” (*El mal metafísico*, *Adán Buenosayres*, “El Aleph”, “El perseguidor”, “Escritor fracasado”, *The Buenos Aires affair*, *Aventuras de un novelista*

atonal). El mismo Saer, aquí menos atento a la tradición argentina que a problemas universales de la literatura, vincula esa presencia de personajes escritores en su obra con el propósito de superación de la novela realista mediante la autorreferencialidad para relativizar lo afirmativo.⁸⁰

Sátira de la verdad universal atravesada por la subjetividad egocéntrica de Tomatis, observador tensamente incluido en el borroso campo observado, *Lo imborrable* retoma el gesto experimental del 70 e imagina la voz de Tomatis en el 80 desde los 90. Aprovechado para elaborar una voz oral rioplatense intelectual en tono satírico (en la tradición de Rabelais, Swift, Sterne, Beckett) no exento de rasgos autobiográficos, Tomatis deviene discurso. Luego del arranque con la voz digresiva, en soliloquio taciturno sobre los contemporáneos de 1979-80 como reptiles que casi no “aspiran a pájaro”, lo exterior irrumpe en el mundo interior de la voz desconocida, extraña, que acaba de empezar a hablarnos sin que sepamos hacia dónde va: “-¿Tomatis? ¿Carlos Tomatis?” (2003c: 10). La voz de Alfonso, anunciando mediante la duda el nombre de quien ha comenzado a narrar, abre el problema sobre el cual no podrá dejar de volver esa voz: la distancia tenue entre yo y no yo, lo interior y lo exterior, confusamente entrecruzados en el punto de vista narrativo. Esa primera interrupción forzosa del monólogo, petición de exterioridad a la que responde un Tomatis titubeante, se convierte en el primer diálogo de la novela, charla breve que abarca sin embargo las primeras treinta páginas, continuada en el bar de enfrente con el agregado de Vilma Lupo, que arma el triángulo que anuncia intriga y conflicto según la expectativa novelesca. La narración va distanciando las voces exteriores que dialogan, intercalándolas con parsimonia en el fluir interno de Tomatis: la presencia imborrable del sujeto que percibe y narra, aún con las contadas salidas al exterior mediante diálogos y ambulación urbana, es lo único real en la narración de un presente carente de certezas, en el cual el hablante preserva su monologismo con obstinación.

Como *Lo imborrable* expande el futuro de *Glosa* (veinte años después, del 60 al 80), *La grande* se ubica en el futuro de *Lo imborrable* (quince años después, a mediados de los 90) y podría desde allí, según las expectativas novelescas señaladas como problema de lectura por Contreras (2011), agregar alguna información sobre las intrigas que el ciclo ha desperdigado; sin embargo, prefiere expandir no la información sino las intrigas. Tomatis aparece de la manera esperada: se destaca en el coro, practica un humor sarcástico acaso menos cínico,

⁸⁰ “Introduciendo personajes escritores que expresan la visión íntima del autor sobre los acontecimientos, podría esperarse que la supuesta objetividad del realismo épico pierda su carácter de verdad indiscutible y universal. También podríamos decir que la introducción de escritores en las obras literarias corresponde a una tendencia de la ciencia contemporánea, que preconiza la inclusión del observador en el campo observado para relativizar de ese modo las afirmaciones o los descubrimientos del observador” (Saer 1986: 21).

recurre a la exageración retórica para dar sustento a definiciones literarias y filosóficas, y sigue siendo un buen generador de discurso. En la cuarta página hace su aparición indirectamente, otra vez nombrado por otros (hecho discurso), cobrando centralidad en el armado de la probable historia que se inicia: Nula va a venderle vinos a Gutiérrez a partir de “una recomendación de, entre otros, Soldi y Tomatis”, y cita su frase de obstinada negatividad contra el triunfalismo neoliberal, ya como tono esperable, refiriéndose a la casa comprada en Rincón por Gutiérrez, abriendo de paso la duda sobre éste que expandirá la novela: “*No sé si Gutiérrez, pero el que la mandó a construir debe de haberse inspirado en las casas californianas que, según los criterios de las series televisivas, deben poseer los que, con buenas o malas artes, han triunfado en la vida*” (2005: 15).

Veremos que Tomatis ocupa el centro de *La grande* con su acción discursiva, en torno al diálogo de sordos que mantuvo en tiempos de la dictadura con un cómplice civil de la represión, ingresando en la novela el enigma personal y político que ha quedado abierto desde la nada universal del final de *Nadie nada nunca*. La permanencia de la violencia pasada se hace presente en la figura del personaje emblemático. En el cierre del ciclo, Tomatis hace su aparición mediante una cita, con su voz recordada por otro (hecha leyenda), confirmando la condición discursiva que lo constituye, menos verdadera que maravillosa y tradicional en la órbita saeriana. Su manera de hablar, ya famosa en la sociabilidad del ciclo y reconocible en la recepción de esa órbita, motiva la desconfianza de Nula relativa a su comentario sobre la casa de Gutiérrez: “como de costumbre, Tomatis, tal vez por razones puramente retóricas, había vuelto a exagerar” (15). En la segunda aparición, también puramente discursiva y mediante un anticipo del día siguiente, podemos verlo extrañamente parecido a un personaje de Puig, participando en una femenina cadena de chismes, otra vez vinculada con Gutiérrez, el enigma que animaría la novela, cuya vuelta ha causado revuelo, casi como parodia de su función propulsora de relatos (citando, al pasar, la tradición argentina del XIX en los nombres de la pareja rural).⁸¹ A diez años de los dilemas de Bizancio y de los balances por las frustraciones matrimoniales que acompañan *Lo imborrable*, un Tomatis relajado muestra otra clase de preocupaciones, y también su sed parece de otro signo, ya sin angustia ni titubeos sino festiva y decidida: en el asado final, mucho más cómodo que en el cóctel de Bizancio, pide pasar del champán al whisky y se cita a sí mismo recuperando el final de *Lo imborrable*: “-¿No habrá algo un poquito más fuerte?” (429). Parece estar pasando un buen momento,

⁸¹ “Tomatis le dirá [a Nula] que, a través de su hermana, conoce al matrimonio -Amalia y Faustino- que trabaja para Gutiérrez. (...). La hermana le transmite a Tomatis los chismes que otra señora, cuñada de la primera, y que viene dos o tres veces por semana a ayudarla a ella con la casa, le cuenta” (2005: 26).

acompañado por Violeta, con quien desde hace algunos años mantiene amoríos leales pero exentos de la “desmesura fastidiosa” de la pasión que, como el narrador de *La grande*, “por cierto no extrañan” (352). Su cinismo contra la medianía pueblerina, autoconsciente y teatral, aparece como guiño a la fidelidad del lector y coqueteo con la lectura realista: “No le hagan caso –dice Violeta a los demás, sorprendidos por la conducta súbita y teatral de Tomatis, que ha saltado de la mesa al borde del quincho, y se ha puesto a apostrofar al cielo turbulento-. Eso también es una cita de Flaubert” (427-428).

Las ocupaciones del periodista provincial han variado en la última novela, desde que ya no trabaja en *La Región*, cuyo director ha muerto, y “ha estado llevando, como él mismo dice, *la existencia monótona de un rentista burgués de provincias con pretensiones literarias*” (351), otra autocomparación evidente con Flaubert que reconocen todos en el bar de *Amigos del vino* salvo Nula y Diana: como la lectura y la recepción crítica, la narración se mueve entre permanencia y cambio. Como un tributo risueño que la novela hace al personaje, él es la excusa para filiar la estructura y el título con un parentesco prestigioso: a Violeta le gusta pasear en auto escuchando música, y cuando salen del bar suena la *Gran Fuga* de Beethoven (352). La reflexión de Nula tras un chiste de Tomatis recupera su existencia discursiva y su conversión en leyenda, nombrándolo como lo que Tomatis suele ser: “la incorregibilidad legendaria de su interlocutor” (157). Finalmente, consagrando un destino seudoejemplar de personaje/voz predominante en el coro saeriano, es él quien emite la frase final del último capítulo escrito por Saer, referida al color azul de la bolsa del supermercado: “Vecino del negro” (433). Hablador incontinente más que hablante, acorde con su funcionalidad proyectual de personaje discursivo, que genera discursividad y la mantiene expandida en tensión con el control autoral, Tomatis se queda con la última palabra del ciclo.

Atípico soliloquio

El recorrido anterior tuvo el objetivo de enriquecer el encuadre sobre una novela que es el personaje. La atipicidad de *Lo imborrable*, como vimos en el capítulo 2, ha sido referida a la figura narradora de Tomatis, “solista” en una “literatura de aspiración coral” (Mondragón 2011: 40). Tomatis constituye la mera voz del canto monótono que es la novela, aunque menos indudable parece que la literatura de Saer sea de aspiración coral, si nos remitimos al extremo narrativo tocado en “La mayor” precisamente con la sola voz escrita de Tomatis, pero sobre todo por la firme *posición de autor* que vimos en el capítulo 3, esa principal marca

del proyecto, desde la que se construye en subjetividad la mirada sobre el *lugar* que confiere la unidad declarada. En esa zona fundada por el autor en espacios vacantes en la tradición posborgeana, circulan voces de personajes que generan resonancias y disonancias, turbulencias menos homogéneas que una armonía coral que el proyecto sabe inalcanzable y con la que juega con ironía y reticencia. Es esa posición, formulada por Mondragón como “la obra de Saer”, la que, suprimida la convención del narrador, conecta el mundo de la novela con el nuestro a través de la lectura. El autor extrema un núcleo reconocible del proyecto, el tamiz subjetivo y arbitrario de Tomatis, alterando a la vez las expectativas de lectura; en ese gesto, *Lo imborrable* queda como borrador corregido en *La grande*, donde ese conocido lugar de intercambio entre obra y lectura se expande al máximo, y lo hace recuperando la posición calma y fluida del narrador mejor establecido del proyecto (“un servidor” de *Glosa*), devolviendo a Tomatis a su posición productiva en ese coro ambiguo, dirigido muy personalmente por el autor.

La novela atípica de Saer vincula principalmente dos historias mediante esa subjetividad hiperprotagónica: la del vertiginoso inicio de una relación profesional cada vez más cercana con una editorial definida por ambiciones económicas y culturales nacionalistas, que merodea las tensiones de la posición del escritor o el intelectual (ambigüedad decisiva en el personaje) en ese campo devenido industria, y la de los fracasos matrimoniales que culminan con la depresión de la que está saliendo cuando empieza, ya empezada, la novela. Historias de inicios y finales imbricados y regados con la presencia recurrente y renuente del beber, ambas muestran la condición del pasado como parte integrante del presente, y tienen en común la preocupación que moviliza las asertivas digresiones filosóficas del incorregible: la imposibilidad de la certidumbre y de una satisfacción plena del deseo provocada por la brecha entre lo que Tomatis llama “yo” y “el universo”, enorme distancia que está recorriendo el personaje entre el encierro ensimismado y la reintegración a la sociedad, del principio al final durante esos cuatro días invernales, y a cada momento a lo largo de la novela monológica en que los narra.

La novela es atípica no solo en tanto “novela de la dictadura” sino especialmente como novela de Saer. En la voz monológica, cómica y crítica en su parodia de la medianía cultural pueblerina, subyace una tensión íntima, un descreimiento en la capacidad de las palabras para nombrar lo exterior, que es la paradoja constitutiva no solo de este relato de Tomatis sino del programa literario de Saer, de su extendida y fragmentada narración de la zona, según él mismo la elabora y la lee. La atipicidad de *Lo imborrable* en el ciclo tiene que ver con la exacerbación de la tensión entre incertidumbre y principios, trabajada desde la

decisión de ubicar a Tomatis como punto obsesivo, excluyente, de una narración sobre “los años de plomo” (como se referirá a la dictadura el narrador de *La grande*): desde su voz ostentosa en la apariencia del tono aunque preocupada por la contingencia caótica del mundo y atrapada en sus devaneos, Tomatis deja ver tensiones que repiten con variaciones ese conflicto entre incertidumbre y saberes, a la vez que aparece enfrentándose con la frontera que, como vimos en el capítulo anterior, Saer remarca con obstinación creciente a lo largo del proyecto y al costado del ciclo, la que da autonomía a la labor artística separándola de la esfera cultural y mercantil. Acaso esta resonancia propicie la repetida postulación de Tomatis como alter ego, aunque más allá de la función de exagerar opiniones contundentes del autor (que sabe hacerlo por sí mismo en sus ensayos), la resonancia sería autobiográfica en negativo, de la manera en que la propone Gamerro con respecto a Echeverría y su personaje unitario de *El matadero*: “no un relato de lo que me pasó, sino de lo que podría pasarme o -mejor aún- de lo que el destino me tenía reservado y pude evitar” (2006: 31). *Lo imborrable* construye a Tomatis como el pretendido intelectual argentino que Saer ostensiblemente se ha negado a ser.

Dar toda la voz al risible sabihondo implica cederle la narración a un personaje que se plantea el problema de la percepción pero cuya retórica, por lo polémico y sarcástico y por afirmaciones categóricas que aparentan convicción y traslucen duda, obtura la incertidumbre que él mismo deduce de dicho problema, desplegando sus contradicciones de intelectual de provincia; se trata, significativamente, de una voz interior que no para ni cuando sueña, pero cuyas emisiones orales, a diferencia del ciclo anterior, son escasas y parcas. De un modo narrativamente protagónico que ningún otro hablante del elenco ha tenido, el personaje legendario es (des)ubicado en un momento tardío de la dictadura, cuando empieza a pensarse en la reconstrucción de la esfera pública y el rediseño del campo cultural, al cual se integra sin voluntad, interceptado y cooptado por un dispositivo que se propone hacer buenos negocios con bestsellers planetarios. En esa reestructuración, de la cual el momento en que Bizancio planea abrir una sucursal en Sante Fe y extenderse por el noreste sería un grotesco comienzo, el proyecto de Saer realiza el pasaje en la colocación ante el público contemporáneo de su país, visto en el capítulo 2: desde las lecturas intensas pero minoritarias de un círculo de cultores, a la centralidad en el campo compartida con Piglia y el comienzo de una difusión que aumentará durante los 90.

La centralidad de Tomatis parece iniciar una revisitación de la propia obra, que tendrá máxima expresión en *La grande*. Justamente después de *Lo imborrable* se percibe el riesgo de repetición tras tantas variaciones sobre lo mismo, en las “Dos razones” que, como vimos en el

capítulo 3, *La pesquisa* y *Las nubes* parecerían necesitar. La apuesta de Saer, su “solución interesante” para no repetirse, fue trabajar con el género policial, “volver a los orígenes del género (...), no para parodiarlos, sino para tomarlos otra vez como punto de partida y avanzar a partir de ellos en mi propia dirección”. Contra la dirección de los géneros, el estilo personal. Autor con una praxis narrativa cuya segregada teoría ya ha sido expuesta (casi veinte años atrás, no sin variaciones abiertas), hacia fines de los 90 confiesa: “Una de las primeras dificultades que se me presentan cuando estoy preparándome a escribir algo, es saber si ese nuevo texto podrá o no adaptarse a mi ‘manera’” (1999: 157-158, 202). *La grande* será una celebración, cuya amplitud tiene forma de final, de la propia manera, librada autoralmente de la mediación de Tomatis que cerraba el ángulo en *Lo imborrable*, tomando como punto de partida ese género privativo consolidado, la *narración saeriana*. En *Lo imborrable* parece iniciarse esta vía de indagación apoyada en comprobaciones realizadas, gesto autorreflexivo profundizado tras la consagración, que recupera fragmentos de la historia reciente para enfocar conflictos culturales de los 80 desde problemáticas que serán claves en los 90.⁸²

La mirada del personaje, o el personaje como mirada hecha voz, parece responder a una construcción no inmediata de la memoria, es decir, a una percepción de la dictadura que se hace posible hacia los 90, cuando se va superando el manto de inocencia sobre la sociedad consensuado como *teoría de los dos demonios* y -resume Hugo Vezzetti (2002: 40)- se llega a los problemas de la *responsabilidad colectiva*.⁸³ Si las memorias diversas de la dictadura no pueden separarse de la construcción de una experiencia democrática que parece en crisis a comienzos del XXI (desde donde interpreta la historia Vezzetti), *Lo imborrable* se escribe por los años en que las propias instituciones estatales agravan una sensación de “impunidad de los poderosos” (ya intensamente indagada por Walsh desde los 50) que parece motivar las diatribas de Tomatis contra lo que llamará “los ganadores”, no tan distintas de las que Saer

⁸² El proceso germinativo de *Lo imborrable*, vinculado con *Glosa* y *El intrigante* hacia 1983, cuaja en novela a principios de los 90; en 1991 inicia su escritura con el título *Lo imposible* (Premat 2006). También su recepción sufre demora y retaceo: Alianza lo publica con una tirada de 3000 ejemplares en 1993, y recién en 2003 reaparece en las librerías con otra tirada similar en la reedición de Seix Barral (Díaz 2008).

⁸³ En sintonía con los modos de recibir a Saer desde *Punto de Vista*, Vezzetti muestra que la memoria no es inmune al paso del tiempo: “se trata de una formación que retorna sobre el pasado desde el presente” ya que “desde 1983, el horizonte abierto en el presente no ha dejado de desplazarse” (2002: 191). Tomatis en el 80 es narrado a partir de un estado de la memoria emergente durante los 90, visible en la ácida distancia con que el personaje se refiere a las organizaciones armadas y los funcionarios y cómplices del terror. En los 80 “lo primero no eran los héroes sino las *víctimas* y la enormidad de los crímenes”. Desde la distancia posible durante los 90, esa memoria empieza a ser complejizada, y emergería un rescate de la radicalización revolucionaria (30). Si bien la dictadura no alcanzó una adhesión disciplinada a sus declamados propósitos, tuvo éxito en el logro de un generalizado sometimiento a las nuevas reglas: clausura del espacio público, restricción de las formas de solidaridad, repliegue en la familia y los negocios privados (53). Novela desviada de la novela (como todas las de Saer) y de la “novela de la dictadura”, *Lo imborrable* es un texto problemático porque, más allá de la aparente seguridad del narrador, o precisamente desde ella, opera una provocativa complejización de las construcciones de memoria y de identidades individuales y colectivas del presente.

publica contra “Posmodernos y afines”. En esa problemática recuperación del pasado, los dardos de Tomatis se dirigen no sólo a las cúpulas militares sino también a las guerrilleras, además de involucrar a toda la sociedad como “mis contemporáneos”, excluyéndose. La novela es atípica porque no se resiste a estas vinculaciones con la crítica cultural, y hasta parece propiciar una lectura de contenido social, realista como la que parodia, que el campo académico ha desterrado mientras canoniza a Saer por *El entenado* y *Glosa*. A diferencia de esas novelas, en *Lo imborrable* se distiende la vigilancia sobre la referencialidad coyuntural; esa incomodidad ofrece un valor actual para reincidir en la lectura fragmentaria del proyecto.

En *Lo imborrable* sucede poco y se rememora mucho. Más que lo que se cuenta, importa quién y cómo cuenta -si cabe la lectura de contenido es a sabiendas de que todo contenido es formal, que no hay contenido sin forma. Únicamente a través de Tomatis conocemos el itinerario urbano y suburbano que lo conduce a abandonar la abstinencia en un final de fiesta siniestra, que redondea la conocida diatriba del autor contra la industria cultural aunque, más allá del cierre clásico, deja esparcido cierto efecto irónico, generado precisamente por ser Tomatis el narrador. El recorrido minucioso, puro lenguaje en el interior ampliado del personaje, torpe medio para relacionarse con lo exterior, pautado por invitaciones y declinaciones a beber, comienza un martes al atardecer y termina el viernes siguiente al mediodía. Los encuentros con “el famoso Alfonso de Bizancio”, en dupla con Vilma, pautan las salidas de Tomatis al exterior con la forma de la insistente invitación a beber y la gentil imposición de textos para leer: son la única sociabilidad que encuentra fuera de su casa (la de su madre, muerta hace una semana, habitada por la hermana y su costumbre de sopa y series televisivas). Las variadas ofertas etílicas de Alfonso (“¿No quiere un clarito o un martini seco? ¿Un americano?”, “¿No quiere un jerecito? ¿Un whisky? ¿Por qué no toma una Hesperidina?”, “Si no el barman le hace unos cócteles de primera”) son desestimadas por un Tomatis sobrio durante toda la novela, hasta que su última palabra cambia de parecer.

La trama cultural expone la alegoría del beber y de los contemporáneos, y en esa exhibición del personaje cabe la distancia irónica del autor. Marcando un contraste con los soleados paseos conversados en narraciones de los 60 y en *Glosa*, donde sin embargo irrumpe en futuro la muerte, en *Lo imborrable* Tomatis ha quedado solo en la ciudad: los amigos están en el extranjero (Pichón), recientemente desaparecidos (el Gato y Elisa) o muertos (Leto, Washington). El dispositivo mercadotécnico revela a Tomatis el “gran proyecto” de Bizancio para recomponer la cultura tras la decadencia precipitada por el golpe de estado, en términos de Alfonso, y le ofrece la dirección de la revista literaria, lo que Tomatis considera una broma pesada aunque promete considerarlo. La pausa es oportuna. En efecto, se ha colado en la zona

una especie de autobroma pesada que el autor dirige acaso a los lectores fieles y a sí mismo. El personaje lector, que en *Cicatrices* parecía haberse convertido en escritor con oficina, y en su escritorio dejaba borradores irónicamente saerianos, enfrenta ahora las lecturas impuestas por los únicos interlocutores disponibles en la ciudad: no solo los folletos de la editorial sino un ejemplar de *La brisa en el trigo*, la novela regionalista de Walter Bueno, anotado por Alfonso quien insiste en que le eche una mirada: “Le aseguro que se va a sorprender”, promete con intriga que será frustrada tanto en la novela como en la recepción.

Las “glosas alfonsianas” a *La brisa* conforman una zona borgeana que persiste en Saer, la distancia irónica, susceptible de parodia, con respecto a los esencialismos culturales que implican autoritarismos políticos. Muestran sin disimulo la lectura realista y resentida, moralizante, argentina como Carlos Daneri, preocupada por refutar detalles referenciales con un tono conclusivo y pedante, tras el cual se escondería otra intriga que es parte de la trampa antinovelesca (el verdadero fracaso de Alfonso ante Walter Bueno, relacionado con un tópico cercano a Tomatis, el adulterio del cual fue víctima Alfonso y que su rival ha cifrado en esa novela). Como imagina Saer en sus papeles personales, la ficción muestra la posibilidad de conocer a un hombre por lo que anota en los libros leídos, aunque ese conocimiento no deje de ser incompleto, y al cabo las marcas escritas en las lecturas privadas abonen la intriga que todo sujeto es. Entre las intrigas probables de la novela, además del lector que no escribe (Tomatis), aparece irrealizado el lector que escribe, el autor de la novela. Por debajo de los enredos del campo cultural provincial, la trampa novelesca de Saer lanza intrigas dilatadas, difusamente vinculadas al exterior de la violencia política, y deja que se extienda riesgosamente la palabra del verdadero intrigante, desdoblado en el personaje que no para de hablar y el autor que desaparece en su escritura.

Llevando al máximo la función que el personaje venía desempeñando en el ciclo y que expandirá con oportunas variaciones hasta *La grande* -movilizar diálogos, generar discurso- la forma de *Lo imborrable* identifica al personaje con su palabra tensionada entre soliloquio y conversación. Mediante ese trabajo de escritura que hace sensible una presencia, una marca de autor, Tomatis se convierte en discurso legible, confirma su lugar legendario en el ciclo, en consonancia con la autopercepción autorial de éste como obra mayor, respaldada por una crítica que está regulando el paso del silencio al consenso. El derrumbe subjetivo de Tomatis da cuenta del fracaso y la paradoja del lenguaje. Si el nombre es el ser, como lee Scavino (2004), Tomatis se constituye desde una leyenda dudosa, según lo ve tempranamente Ángel en *Cicatrices*, o lo nombra Alfonso al irrumpir en la esquina de *Lo imborrable*. Queriendo volver a ser un yo, Tomatis se hace leyenda, pura palabra; le queda el discurso pero le faltan

interlocutores. Dice Sarlo (2005c) contemplando la obra completa de Saer: “La conversación es el único arte de quienes, como Tomatis, ya saben que no tienen un futuro por delante, ni en la literatura ni en la vida”. En *Lo imborrable* prevalece la unidireccionalidad del diálogo, como si el interlocutor válido que Tomatis encuentra no fuera otro sino él mismo; la primera oración nos sitúa en un relato ya iniciado (“como venía diciendo hace un momento”) sin que sepamos quién le venía diciendo qué a quién. Carente de pares hablantes legítimos, tiene una rara alternativa para seguir existiendo, seguir siendo personaje y sostener potencialidad de hablante: más que la conversación, el soliloquio. Con la figura excluyente del personaje hecho voz -y compensando, con la coherencia mayor del sistema narrativo, la rareza problemática de una novela monopolizada por dicha voz- *Lo imborrable* expone la paradoja lingüística y ontológica que Saer ubica en la base de su poética, esa indagación de las imposibilidades del lenguaje que constituye la marca que autor y críticos han confirmado como el valor de esta literatura: una particular propuesta teórica y práctica para superar la crisis de representación que atraviesa el arte del siglo XX, que adopta matices específicos en el campo argentino a los que Saer atiende propiciando nuevas tensiones.⁸⁴

La familiaridad con el mundo que ofrece el lenguaje es relativa, y la misma mediación de ese instrumento humano y artificial provoca extrañeza. Hay ecos de esas afirmaciones del autor, contundentes y filosóficas, en la voz del personaje, pasada ésta por el tamiz ficcional que la convierte en expresión inevitable de duda, generando una intriga formal especialmente dirigida al lector que ya conoce a Tomatis, el que pide el autor, el lector de proyecto a quien busca en particular *Lo imborrable* (como *El río sin orillas*, que hace de esa selección un problema resuelto que orienta la hibridez del texto). El mundo que nombra Tomatis, disimulando la duda con discurso, es una mezcla permanente de familiaridad y extrañeza. Cuando sale del bar luego de ese primer encuentro, con la glosa al margen “los tiempos que corren”, su narración dilatada da cuenta de estas tensiones que ocasionan la imposibilidad de una identidad afirmativa: “el punto de observación móvil en el que algo incierto que en otras épocas se me daba por llamar ‘yo’, igual que los letreros luminosos, y no menos intermitente y repetitivo, signo indigente del mecanismo que lo instaló flotando irrisorio en la negrura, colorido, parpadea” (39). Sujeto empeñado en recuperar “algo semejante a lo que ‘yo’ era en

⁸⁴ La necesidad de reforzar la coherencia del sistema con respecto a *Las nubes* propicia la explicación didáctica de ese núcleo paradójico, la brecha entre lenguaje y experiencia, en una primera plural que sostiene con contundencia una poética de lo más personal. “Pensamos y actuamos con nociones tales como interno, externo, verdadero, falso, imaginario, real, objetivo, subjetivo, etc. Si durante unos instantes tratamos de concebir nuestra experiencia como independiente del lenguaje, resulta claro que nos percibiremos a nosotros mismos como criaturas extrañas, desconocidas, remotas. Es por lo tanto gracias al lenguaje, y no a la experiencia bruta, que gozamos de nuestra relativa familiaridad con el mundo. Pero a pesar de su inestimable función, el lenguaje es siempre aproximativo, nunca exacto” (1999: 161-162).

otros tiempos”, Tomatis flexiona el deseo de un modo que explicita la aporía fundante de la estética autoral: “De modo que son aquellos que creen poseer los poseídos, y los buscadores de objeto el objeto por excelencia” (53).⁸⁵

Voz interior en debate solipsista con lo externo y ajeno, Tomatis cobra conflictividad protagónica a partir de otras voces, directas como la de Alfonso/Vilma o referidas como la de la suegra, pautadas entre presencia problemática y ausencia irreparable. El monólogo muestra las fisuras que el exterior produce en su soberanía aparente. Por esas fisuras ingresan la violencia y el individualismo del campo social en el mundo privado de un sujeto que está pronto a desintegrarse. El sórdido episodio de la Tacuara conforma la escena final de su último matrimonio, un fracaso violento y reciente (siete meses atrás) signado por la sed, narrado por Haydée a Tomatis según éste lo recuerda en el presente, el miércoles a la tarde en su cuarto de la terraza, tras leer las notas de lectura de Alfonso, con las que conecta aquel episodio en una misma reflexión sobre “el asco, el desprecio y la vergüenza”. El poético vituperio parece dar a la voz tomatiana cierta insólita resonancia del Cortázar consagrado por *Rayuela*, tamizada por la tonalidad hiperbólica del hablador, referida al “mundo alfonsamente complicado” de los perdedores allí relegados por la “ecuación walterbuenamente simple -ser ganador a cualquier precio el mayor tiempo posible”. La crítica cultural esbozada en el juego adverbial de Tomatis conduce su voz hacia las poco prestigiosas rumiaciones sobre suegras.

Los vasos de ginebra intercambiados por Tomatis y Haydée pautan la semblanza del episodio de la Tacuara, presentada con todos los estigmas de la época: “un tiro al aire”, “un carácter insoportable y la cabeza más dura que una pared”, con padres ricos y católicos, “el verdadero estereotipo de la adolescente con problemas”. La caracterización de Tomatis pasa por los lugares comunes de la construcción del guerrillero como joven rebelde que sigue tendencias, enlistando diversos “entusiasmos excluyentes” por los que había pasado la vecina, presupone Tomatis, con “agresividad dogmática”. En ese reparto discursivo, agresión y

⁸⁵ A esa preocupación vuelve Tomatis cuando se acerca a la casa de Haydée, con la glosa “continuo, discontinuo”: “Aunque parezca mentira, soy yo y estoy aquí, en lo que fluye continuo y discontinuo a la vez, por decirlo de algún modo, el desenvolvimiento o la expansión que no para, adentro puro o pura exterioridad, pero único y continuo y discontinuo a la vez sobre todo, de lo que no alcanzo a ver más que lo fragmentario, lo periódico, con leyes que describen al observador y no al fenómeno, medidas que se refieren a sí mismas y no a la extensión que querrían calcular, relojes que dan cuenta de otros relojes y no del tiempo” (46). Scavino (2004: 144) enlaza esa reflexión de Tomatis con el poema de su autoría que sirve de epígrafe a *Glosa*. Con relación a lo que sigue, retomamos la salvedad de Scavino, a propósito de *Lo imborrable*, sobre el uso de la categoría “novela de la dictadura”: “Descartada también la novela de dictadores, Saer opta por el sainete, de modo que Tomatis, quien había pasado su vida ‘pensando en Cervantes y en Faulkner, en Quevedo y en Vallejo y en Dostoievsky’, se descubre ‘a los cuarenta años rumiando para conmigo mismo todo el santo día historias de suegras’ (...). En el lugar de los ‘dioses oscuros’, entonces, y como metáfora de la ‘banda tenebrosa’, Tomatis va a emplazar a su propia suegra, la farmacéutica de clase media, prototipo del llamado ‘mediopelo’ argentino, encarnación, en el seno de esta ‘familia’, de lo ‘infamiliar’, lo *unheimlich*, lo siniestro o lo pavoroso” (138).

dogmatismo conectan con el campo político de los 70: “terminó apasionándose por la política” y, para recargar el énfasis subjetivo de la proclama política, se juntó con “un compañero, como lo llamaba, entre los que tenían fama de ser los hombres más viriles de la época, los guerrilleros”. Desde esa subjetividad exterior al sistema de personajes irrumpe la violencia política en la intimidad del dudoso héroe, donde se vuelve violencia doméstica. Al descubrir a la Tacuara en la pieza de Alicia donde Haydée le permitió “guardarse”, la suegra había “no exigido, sino aconsejado, como podía ser su estilo en ciertos casos, obligar a la Tacuara a irse inmediatamente de casa”. El argumento decisivo fue que “había que hacerlo por Alicia, *por la nena*”. Como si el cambio de bebedor trastocara los roles de poder en la conversación conyugal, luego de ofrecer el vaso a Haydée, Tomatis pierde la superioridad exhibida para volver a su precariedad habitual. La bebida trama los intercambios, y el ingreso y salida de la Tacuara de la casa ha espesado las condiciones de conversación y alterado la proxemia de los cuerpos en la pieza: “petrificado” y carente de deseo, ajeno al odio que vio en la mirada de la ex esposa, Tomatis casi no sintió su golpe en los testículos, seguido de infructuosos puñetazos echándole la culpa de todo. La violencia del exterior encapsula al personaje en la indiferencia, de la que sale momentáneamente con el golpe bajo a la intimidad, para poner en la palabra propia la irritante voz ajena, mascullar la decisiva frase de la hipocresía socialmente consensuada, “*¡Por la nena! ¡Por la nena!*”, y arrojar el vaso contra la oreja de Haydée (180).

Allí comienza el pasado inmediato del cual está intentando salir durante los cuatro días que narra: con tres vasos de una sed más agresiva que satisfecha, Tomatis pierde su yo y su deseo, queda petrificado y, expulsado de la casa matrimonial, vuelve a la casa materna donde pasará los últimos tres meses sin salir, narcotizado por el vino y el televisor, mientras su madre muere en la pieza de al lado; de esa imagen que Leto había anticipado hacia el final de *Glosa* ha surgido *Lo imborrable*. El terror político de los 70, visto desde el 90, deviene estampa doméstica, indiferencia cínica, depresión ensimismada y posterior afán de reacomodamiento: el episodio de la Tacuara no resulta para Tomatis más que un relato del final de sus experiencias matrimoniales y del comienzo de su estadía en el barro, del cual empieza a salir aunque el terrorismo de estado y los intereses de mercado permanezcan en el poder. El signo del episodio más explícitamente político de la novela es, para el protagonista, menos político que íntimo.

El yo entrecomillado con que Tomatis exagera el soliloquio, cuya narración genera una novela que desubica lo novelesco por el punto de vista anclado en el personaje, va hacia fuera y, en vez de reinsertarse en la sociedad, es capturado por la industria cultural en su

expresión provinciana, nacionalista y crasamente realista. Alfonso condensa la abyección de la crítica acomodaticia, y su telurismo será expandido en *La grande* con la figura de Brando, otro lector prejuicioso, sujeto intrigante planeado por Saer en sincronía con *Lo imborrable* por los años de salida de la dictadura. Los “designios turbios y contradictorios” de Alfonso parecen guiados por los valores que conforman el consenso de la democracia neoliberal en los 90, cuando plantea como su aparente superación un nacionalismo retrógrado que condensa el discurso cultural del que, desviando sensiblemente al Borges de 1951, ha debido sustraerse la tradición del escritor aunque se defina como argentino. Al proponer recuperar “la tradición nacional de un Sarmiento, de un Hernández, de un José Ingenieros, de un Gálvez” contra el “best-sellerismo prefabricado” (221), sin advertir que culmina con un epítome del best-sellerismo local, Alfonso enuncia un canon a tono con el “anacrónico proyecto de restauración nacionalista” que vimos señalado por Cittadini (1993-1994), también observado por Corbatta como rasgo que emparenta a Alfonso con el Daneri de Borges.

Lo imborrable es la novela del decir de Tomatis, un conversador circunscripto al soliloquio. Los otros (Alfonso, la suegra) son voces en torno al monólogo del yo derrumbado, y ofrecen los tópicos de la novela que programáticamente Saer evita escribir, una novela de tesis sobre las relaciones entre el escritor argentino y la industria cultural.⁸⁶ En los cruces de esas voces se filtran referentes históricos en peligrosa representación anecdótica, como no ha dejado de señalar la crítica, en general remisa a esta novela que parece no evitar la lectura de contenido social. Sin embargo, la incisión retrospectiva que sobre la forma clásica imprime *La grande*, como veremos a continuación, permite resignificar la novela de Tomatis más allá de los protocolos asentados. Por debajo de los sentidos construidos sobre *Lo imborrable* como atípica novela de la dictadura y (acaso generando un oxímoron) *novela mala de Saer*, más acá de la razonable reticencia ante su diatriba y de la asignación de sentidos a una eventual alegoría que, a diferencia de *Nadie nada nunca*, los exhibe con desparpajo, encontramos cierto *lugar* aprovechable en esta nota oscura de un proyecto que no necesitaba y obtuvo de sobra las iluminaciones de la crítica. No es el lugar saeriano sino el lugar de lo discursivo, del discursivo personaje que casi no deja entrar en el texto palabras ajenas, y cuya mediación entre el autor y el mundo que recibe la novela (inserta en una obra mayor ya recibida) imprime una ironía que resulta más legible que la mera representación de la política o la diatriba contra la industria cultural. Mejor que establecer relaciones referenciales con otros

⁸⁶ Eso podría ser *Lo imborrable* para lectores rigurosos que, como vimos, encuentran en las novelas de los 90 la zona prescindible de la obra saeriana: “esa novela que convierte en tema (¿en tesis?) su consabida diatriba contra la complicidad entre realismo e industria cultural” (Contreras 2011: 5).

personajes antipáticos, Tomatis hecho novela permite al autor explorar en su voz los usos del lenguaje entre la intimidad y la comunidad, que reformulan los efectos políticos de la transitada crisis de la representación.

La errancia urbana, en busca de una legitimidad pública y una salida de la depresión privada, coloca a Tomatis frente a los avances del mercado en el campo cultural, mientras la violencia política irrumpe entre amigos, parientes y conocidos. La duda de Tomatis expresa la tensión entre un sujeto derrumbado, que exalta su yo para recobrarlo y reponerse, y el mundo exterior, que ofrece casos patéticos y cómicos de esquizofrenia capitalista. En ese contexto, mientras la literatura de Saer se inserta con respaldo editorial y académico ante el público de su país, y la cultura argentina ingresa en la globalización neoliberal, los devaneos íntimos de la voz condensan las violencias de esos pasajes en una indagación de la frontera problemática que tensiona la colocación del escritor ante el mercado, tensión que durante esos años se hace recurrente en un autor que, consumada su manera entre *El entenado* y *Glosa*, perfila su vuelta sobre lo mismo para seguir narrando. A partir de *Lo imborrable*, Saer comienza a culminar su proyecto con una revisitación de lo anterior, afianzando una marca de autor ya reconocida y en riesgo de repetición.

Intrigante novela de la vuelta

Sin intención aparente aunque renovando la productividad de un método consolidado, *La grande* ha quedado en un sitio del proyecto de Saer inevitablemente vinculado a la biografía, a partir de su muerte ocurrida antes de iniciar el último capítulo. Gran final de autor, novela del regreso, *La grande* se ofrece como máquina de autolectura del proyecto, y lo redefine sosteniendo la ilusión de que es posible volver a empezar. Favorecida por la ocasión de morir escribiendo aunque más allá de esa contingencia, esta última novela vuelve a los comienzos para seguir narrando: avanza retrocediendo.

En el umbral de *La grande* está el dato inevitable, que para cierta teoría puede resultar molesto: Saer murió escribiendo esa novela. La incidencia de lo biográfico y las posibilidades de relectura suscitadas por el cierre de la producción se vinculan con lo que Barthes (2005b: 339) ve como el problema de la fijeza de la obra, aspecto de la prueba concreta y práctica de la paciencia: el libro, objeto fijo, premeditado, está hecho por un sujeto que no puede garantizar su fijeza, problema que se extrema de otro modo en el caso de Walsh. Cuando el

que quiere escribir detiene el proyecto para abocarse al lento trabajo de la escritura, surge la angustia de Proust: “¿tendré el tiempo de terminar antes de morir?”. En Saer, la firmeza del método fundado en la paciencia y la suspensión parecen disolver la pregunta y desmentir lo que el dato biográfico evidenciaría, que no hubo tiempo de terminar antes de morir; la novela queda abierta más allá de la interrupción, porque su forma misma es un desafío a la fijeza, porque para escribir Saer no detiene el proyecto sino que vuelve a él y le imprime nuevos movimientos. Como Flaubert, no tiene tiempo de terminar pero deja (además de *Trabajos*, publicado en 2006 con prólogo del autor) algunas ideas consistentes sobre el capítulo final que, como en *Bouvard y Pécuchet*, permiten suponer epílogos. *La grande* dista de parecer incompleta porque, acorde con el método autoral, bien podría terminar como termina y ser retomada, o no, en alguno de sus detalles por las novelas futuras, porque las intrigas narrativas han sido desplegadas eludiendo cualquier afán de totalidad y sin apuntar a ninguna resolución cierta. La vuelta expansiva al ciclo novelesco, a través de la intrigante vuelta de Gutiérrez a la zona, queda cumplida, para siempre incompleta, y deja al autor inmune a su inconclusión a pesar de morir escribiendo, o mejor, lo deja triunfante y con el plus de una novela póstuma *grande*.

La memoria como ejercicio continuo implica una revisión del presente, legible en las narraciones que se cuentan los personajes de *La grande* cuando confluyen, entre las que, como parte de la apertura de un sentido suplementario e irónico a la muerte del autor, como vimos en el capítulo 2, Monteleone (2011) menciona las que refieren a “amigos desaparecidos” y “hombres infames”. A tono con el proyecto y las relaciones autorales con su personaje emblemático, es Tomatis quien, suspendiendo el enigma de Gutiérrez que podía trazar alguna peripecia, y a la vez deteniendo con su relato a otros personajes móviles como Nula, Soldi y Gabriela, da voz a la parte más espesa de esas narraciones de amigos desaparecidos como el Gato y Elisa y de hombres infames como Brando, reformulando lo siniestro que en *Lo imborrable* se repartía entre Alfonso y la suegra. La centralidad de Tomatis en *La grande* marcaría el lugar de exploración de un escritor que ha alcanzado un estilo demasiado reconocible: su propia novela, su propia manera. Es allí donde ubica Saer un diálogo posible con las expectativas de lectura tan amplias generadas durante los cinco años de anuncios de *La grande*. Mencionamos en el capítulo 2 la distancia irónica de quien encubre reparos en cada elogio en la reseña de Aira en 1987, refiriéndose a la “próxima novela de Saer” como otra parte de un proyecto ya previsto y conformado. Para Aira, justo después de *Glosa* y en pleno inicio de recepción consagratoria, el caso de Saer sería “intrigante” debido a su “obstinación peculiar (...) de seguir siendo un joven provinciano que trata de escribir

novelas, que se esfuerza casi al límite de su potencia, que pretende hacerlo como los novelistas de verdad...” (1987: 67-68). *La grande* logra ampliar esa obstinación peculiar en un trabajo filiado con el de un novelista según las condiciones de vida contemporáneas, y responde de modo contundente a la demanda de “próxima novela” como prejuicio de repetición, de “más de lo mismo”.

La recepción de Saer durante la preparación *La grande*, sin dejar de favorecer su plena consagración, parece notar que, si hay una etapa fecunda, no es la de los últimos veinte años. En el primer párrafo de su reseña sobre *El arte de narrar*, Daniel Freidemberg (2000: 6) afirma que “en *El limonero real*, su obra alcanza su mayor potencia y riqueza”, y que es allí y en los cuatro libros siguientes (hasta *Glosa*) donde estaría “lo que de un texto de Saer más puede esperar el lector”, manteniendo la expectativa generada por las lecturas inaugurales que tendrán permanencia dominante: asistir al “modo en que las palabras buscan hacerse cargo de aquello que el mundo material y concreto tiene de sorpresivo e inexplicable”. Dos años después, el mismo diario publica una breve entrevista, cuyo copete sintetiza el cambio en la recepción ocurrido durante los 90: “Tras años de ser un autor de culto, Saer es considerado ahora uno de los mejores narradores argentinos” (2002: 42). No sin indignarse por la “aberración histórica” de De la Rúa, al cerrar su respuesta sobre el rol de los intelectuales con una acusación algo destemplada por su deserción de la crisis, Saer anuncia su nuevo libro: “Estoy trabajando en una novela larga. Quiero que tenga 500 páginas y se llame *La grande*”. Ante la referencia del periodista a “La mayor” como “aquel texto extremo de Saer”, el autor reafirma la unidad del proyecto contra el riesgo de la repetición, contra el reparo sobre “la próxima novela” abierto por Aira tres lustros atrás: “Sí, yo juego en un terreno limitado, eso para mí le da unidad a una obra. A veces pienso que me estoy repitiendo pero, bueno, es así” (corregimos tipografía de títulos). La pregunta casi retórica del periodista sobre la unidad de la obra ya tiene su respuesta satisfactoria, acorde con los protocolos ampliamente reconocidos del autor, más allá de prevenciones minoritarias como la de Aira.⁸⁷

⁸⁷ En diciembre de 2003, en otra vuelta de Saer al país natal, el mismo periodista de *Clarín* lo acompaña en un curioso “safari Saer” por ciudad de Santa Fe, Serodino, Colastiné, Rincón y las afueras de Rosario, nota de espectáculo que ancla insistentemente la imagen física de Saer en paisajes típicos de la zona referencial (como en la foto de página entera, casi un póster, con que se abre este “tema de tapa”). Semejante atención periodística se dedica a anticipar escenas de “la que, dice, será su novela más extensa y ambiciosa”, “lo que será -ya es- uno de los libros más esperados”, y lo sería durante dos años más. Otra vez, como en cada entrevista de esos años, Saer sienta postura sobre la política actual y reciente (notablemente desde un medio que compensa el elogio al naciente kirchnerismo con la virulencia crítica contra la izquierda armada de los 70): “declararse peronista es imposible, pero veo en Kirchner un modelo de superación”, “aborrecí a los Montoneros de inmediato, no tenían nada que envidiarle a la derecha más criminal”. Otra vez también Saer se ve obligado a explicar que, por más que tenga “muchos elementos míos”, “de ninguna manera” Tomatis sería su alter ego, aunque el periodista insista en presentarlo como “su supuesto alter ego o al menos su personaje fetiche en cuentos y novelas”. El

La muerte de Saer, además de dejar un lugar vacante en el jurado del premio *Clarín* de novela y provocar (como podría pensar Alfonso de Bizancio) un buen golpe de mercado como espaldarazo a *La grande* y a *Trabajos*, impulsa la exageración consagratoria. En otro “tema de tapa” de una revista *Ñ* de octubre de 2005, con motivo de la aparición de *La grande* -“Sale en estos días la novela póstuma del brillante narrador santafesino Juan José Saer, fallecido en junio último”, anuncia por fin el periódico- se publican una entrevista inédita y una reseña de la novela realizadas por Florencia Abbate, quien además de destacar a Tomatis sobre el coro (“sin dudas el más sobresaliente personaje del imaginario saeriano”) regula una valoración de la obra, que permite elogiar *La grande* por “la prosa vivificante de un gran narrador en una buena madurez”, similar a la que veíamos en Freidemberg: “Desde el punto de vista estilístico, *La grande* no es una de las obras más complejas y audaces de Saer, se deja leer sin mayor dificultad. Posiblemente, el pico de su experimentación con las formas narrativas ya lo había alcanzado en la época en que escribió *La mayor* (1976) y *Nadie nada nunca* (1980)”. En sus conmemoraciones póstumas, Sarlo (2005b) considera que la poética saeriana queda consolidada en los 70, con *El limonero real* y *La mayor*: “Más que experimentar en diferentes direcciones, ya había encontrado una forma original de narración”.

Ante esa expectativa ambigua, acerca de una novela ambiciosa de un autor que al parecer no necesitaba probar nada, *La grande* desoye la valoración de la etapa extrema del proyecto y ofrece otra novela más, en la misma forma de narración que era original en los 80, cuya dirección sería autoexperimental porque trabaja sobre un material que es la obra precedente, ampliando reconocibles marcas de estilo y nudos dispersos por todo el ciclo. Jugando con la referencialidad propia, la zona hecha de espacio, tiempo y sujetos, y con la diseminación de intrigas realistas, lo que prueba *La grande* no es lo sabido y repetido (que Saer es “un brillante narrador”) sino algo inesperado, surgido del afecto, incluso autobiográfico, de una sensación de final, desde la cual se intenta volver a empezar. Desde el margen (casas editoriales del interior hasta el 69, cuando Sudamericana publica *Cicatrices*) los tres primeros libros de cuentos y las dos primeras novelas, escritos antes de exiliarse, demarcan la zona como objeto a explorar en oposición al realismo latinoamericanista. En los 70 y 80 el escritor produce el grueso de su narrativa, alejándose, tras los “Argumentos” de *La mayor*, de la forma breve y colocándose como autor de culto en la recepción académica desde los grupos privados de los 70 a las cátedras universitarias reorganizadas después de la

recuadro “Así escribe” presenta los primeros párrafos de *El limonero real* (que acababa de reeditarse) como muestra de estilo que recurre a una novela que ya tenía casi tres décadas de publicada aunque reticente circulación.

dictadura. Acompañado desde mediados de los 90 por el desarrollo editorial de grandes grupos como Planeta que, a través de la Biblioteca Breve de Seix Barral, en 2003 completa con la reedición de *El río sin orillas* la publicación de la obra (agregándose en 2005 *La grande* y en 2006 *Trabajos*), hasta su muerte el autor continúa la novelística, agregando cuatro títulos, publica dos libros de ensayos, combina lo narrativo y lo ensayístico en *El río sin orillas*, reedita sus poesías y en el 2000 vuelve al cuento. La ampliación y sistematización editorial de la obra acompaña la colocación de Saer como autor consagrado de la literatura argentina e hispanoamericana. Semejante posición implica un riesgo que el escritor asume como desafío al preparar, ante la incredulidad de su editor, una novela que sea, en el proyecto, *la grande*.⁸⁸

El autor que prepara su probable última novela no ignora las expectativas de recepción, y las defrauda a la vez que genera perspectivas retrospectivas, paradójicamente por recuperar mecanismos tradicionales del relato, como parte de lo que Premat (2013) llama “el desafío de lo clásico” contra las ubicaciones acrónicas de Saer entre la demora y lo perimido. Más acá de la muerte, es por sus propios postulados que *La grande* reformula la obra saeriana, en tanto relectura de lo ya escrito para seguir escribiendo, integrando un movimiento continuo (el “movimiento continuo descompuesto” que es la novela para el teatral Tomatis, autoironía del autor sobre su obra) que pareciera no ser detenido por la muerte, siendo la última frase un nuevo comienzo (de capítulo, de semana, de otoño) que queda, proyectivo, infinitamente abierto, “río abajo” con la promesa del “tiempo del vino”; aunque Saer hubiera terminado, la frase y la novela seguirían abiertas, incompletas como cada parte del todo imaginario. Sustentada en el deseo de relectura, *La grande* satisface con su mismo gesto narrativo la colocación de última novela, por rescribir lo anterior (todo lo escrito) y dar pie a un nuevo comienzo. La relación entre expresión y vacío, en la que Agamben (2005: 86-87) ve la “presencia-ausencia del autor en la obra” como gesto inexpresado en el acto de expresión, marca el ritmo de la frase saeriana en distintas instancias del ciclo. El autor está y no está, es

⁸⁸ “El decía que era su último libro, lo encaró como último gran proyecto, algo así como que después me dedico a flotar. El único libro que me lo fue comentando fue *La grande*, con idas y vueltas, suponéte, acá en Buenos Aires, la última vez que estuvo, “Llego a París y me pongo a trabajar en *La grande*”. Bueno, la grande, la grande... y en un momento le digo “Che, ¿y tenés título ya para la grande?”, “Sí, *La grande*”, “Nooo, ¿cómo le vas a poner *La grande*?”, “Y si es grande”. Porque él decía “Quiero hacer una novela grande”, como exigencia... “Bueno, *La mayor* te quedó bárbaro, pero ya lo quemaste”, “No, no, *La grande*”... Llamada telefónica, me dice “Te quería comentar que *La grande* la dejo para después, voy a hacer una *nouvelle* primero, ya la tengo en la cabeza”. Bueno, una *nouvelle*. Después: “¿Sabés lo que decidí? Voy a meter la *nouvelle* dentro de *La grande*”. Y me dice, no sé con qué espacio de tiempo, llamadas telefónicas él estando en París, “No, me voy a meter a *La grande*, ya tengo 65 años...” (Díaz 2008). Acaso esa *nouvelle* indecisa fuera *El intrigante*, cuya veintena de páginas dedicadas al precisionismo de Brando ingresan en *La grande*, como veremos, mediadas por la lectura de Tomatis.

quien respira la frase pero solo queda la frase, que en su expansión ha generado el poema, la novela, el proyecto. Los personajes emanan de ese gesto que sostiene su mismidad aunque varíe el énfasis según las necesidades de cada texto; en primeras personas narrativas con distintos grados de extensión o en narradores presuntamente omniscientes que recuperan desviada la novela clásica, los personajes se construyen a partir del gesto autoral.⁸⁹

El problema de la fijeza asume en Saer la productividad de la paradoja, que atraviesa diversos niveles de un proyecto que avanza, pulsional y programáticamente al menos desde ese recomienzo que es *La mayor*, entre la posibilidad y la imposibilidad, el estar y no estar a la vez, entre las limitaciones del lenguaje y las posibilidades de un relato detenido en la percepción. En el artículo que traza “El lugar de Saer” en el sistema literario contemporáneo, consolidación crítica de las tempranas líneas de recepción de la obra entendida como ciclo o proyecto, Gramuglio delimita, a partir de la “exasperante proliferación” de *El limonero real*, dos opciones de lectura cuya tensión seguirá siendo decisiva, con variaciones, en la narrativa de Saer: por un lado, marcar los límites, “señalar la dificultad del relato para dar cuenta (...) del acontecer”, y por otro, parafraseando a Barthes, “la propuesta de un triunfo del relato, la maravilla de un relato potencialmente infinito y jamás saturable, cuya única interrupción posible fuera la muerte” (1986: 290). Sin que parezca interrumpida por la muerte, y señalando las dificultades de la novela mientras se escribe una novela extensa, *La grande* es la prueba contundente de que el cierre es imposible. La melancolía enigmática en el asado final de Gutiérrez y sus recobrados amigos de la zona retoma y desvía el desenlace dramáticamente resuelto de la novela tradicional, mostrando que hasta lo que fue declarado cerrado, por un estado de la teoría y por el autor, sigue ofreciendo salidas. Su proliferación de acontecer leve, peripecias acumuladas e intrigas que no conducen a desenlace, germina a partir de un personaje menor que aparecía en tres páginas del primer libro publicado cuarenta y cinco años atrás: el núcleo oculto desde el cual *La grande* (re)comienza es aquella partida de Gutiérrez al

⁸⁹ Si el autor está en cada frase y en todo el proyecto, puede también acompañar, con astucia y experiencia, los recorridos de sus personajes, quienes por su parte pueden mostrar el oscuro deseo de ser contemplados desde una instancia exterior. Eso sucede, por ejemplo, en un momento lateral del proyecto, indeciso sobre la zona y sus personajes. “El camino de la costa” es un cuento aparecido en 1964 en la revista *Zona*, y prácticamente desaparecido hasta su inclusión en *Cuentos Completos* como parte de *Esquina de febrero* (libro inventado para esta edición con cuatro cuentos que, dice Saer en la “Nota” prologal de 2001, “a causa quizás de un exceso de rigor juvenil, quedaron afuera” de *Unidad de lugar*). Beltrán camina por la costa hacia el rancho de Clemente Salas, “para quitarle por fin la vida” al hombre “que cinco años atrás solo había golpeado” porque se llevó con él a su madre (aunque el cuchillo acabará en el estómago del hijo de Salas, y Beltrán seguirá sin saber si Salas no era su propio padre). Justo antes de divisar el rancho, y “a pesar de la soledad”, este personaje agauchado “palpó como con ostentación el cuchillo envainado”, y allí la frase conjetura el oscuro deseo de un observador comprensivo, autor o lector, alguien que no está en el relato pero sí en el imaginario de la literatura: “quizá por desear oscuramente que alguien con mayor experiencia y astucia para comprender contemplara en ese momento lo que estaba sucediendo” (2001: 291).

quedarse afuera del amor de una mujer que prefiere seguir con su marido, en “Tango del viudo”. Y Nula Anoch, el otro personaje de la escena inicial, más o menos de la misma edad que en *La grande* (la mitad que Gutiérrez), orientaba el comienzo de “Recepción en Baker Street”, especie de *nouvelle* que integra esa dubitativa vuelta al relato breve que es *Lugar*, previa al silencio creativo durante la preparación de la novela extensa y prometida.

Salidos de zonas laterales o suspendidas del proyecto, ambos personajes, en dupla como la de *Glosa* aunque dilatada en un flujo narrativo más amplio, contemplados por ese “alguien con mayor experiencia y astucia para comprender” que los narra con la calma de quien los conoce del origen, conforman el arranque de los dos tiempos narrativos que conviven en el mismo espacio: a través “de sus figuras, incluso de sus *colores*” según la descripción inicial, como lee Juan José Becerra (2011: 279), “se conectan dos generaciones en lo que podemos llamar una situación de herencia”. En torno a la herencia interna del sistema va creciendo la última novela, a partir de la propia literatura, de “lo que persiste al cabo de la historia que se desliza hacia un final tormentoso”, acoplando el pasado al presente mediante subjetividades trazadas en el cruce de siluetas y espectros. Como resume Tomatis al contar por carta a Pichón el “asado monstruo” anunciado en lo de Gutiérrez, ubicándose a sí mismo con pertinencia en una situación fronteriza, la que permite al personaje de los 60 seguir actuando en el 2000: “Habrá muchos espectros del pasado y algunas tenues siluetas del presente. Yo soy un híbrido de los dos” (citado en Becerra: 280). Becerra también indaga provechosamente el problema siempre discutido de una obra terminada por la muerte, advirtiendo la resolución favorable en el caso de *La grande*: “Esa intromisión, muchas veces responsable de una alteración de la forma literaria deseada, resolvió en este caso un problema a favor del libro”, desde que en su interior es “posible encontrar, y hasta en forma repetida, la idea de lo inconcluso como eje de sus reincidencias narrativas que consisten en volver y volver sobre cosas que se abren pero no terminan de cerrarse” (2011: 278). La consideración de *La grande* como insistencia y retorno refractario a toda forma de cierre y conclusión, que tiene permanencia desde la aparición de la novela (y retoma un tópico fundante de la crítica explorado por Gramuglio), no deja de provocar cierta incomodidad en la recepción académica que desde los 90 había explorado esas formas narrativas y que ahora, eludiendo los sentidos reforzados en la instancia póstuma, detecta “cierta incongruencia entre el accidente de la interrupción y la vocación saeriana por la cristalización de ‘la forma’” (Contreras 2011: 2).⁹⁰

⁹⁰ En la coyuntura de incertidumbre sobre la pertinencia crítica de un campo certificado, Contreras destaca su propia sorpresa ante la irónica *escena antisaeiriana* del contrato editorial con fecha de entrega y publicación, encontrando un oportuno llamado de atención, con respecto a un objeto que ha sido demasiado atendido, en “el

Uno en los comienzos de la vejez, de vuelta en la zona y sosteniendo la foto de la mujer que lo dejó viudo y tanguero a los 30 años, el otro en los comienzos de su madurez y coqueteando errante con diversas mujeres, ambos se reparten rasgos autobiográficos que, aunque difuminados e inestablemente pulsionales, resultan referibles a un autor que se ha imaginado a sí mismo como “ese nadie del que nada puede saberse”, situándose “en un lugar desde el cual se puede todavía renovar un género y una forma de narrar”, el de “ser escritor sin serlo”, el de la intimidad del hombre común que, como en el *Retrato* de Fillipelli, muestra con tranquila ironía “que no hay nada que mostrar” (Premat 2009: 198). Lo autobiográfico de un escritor, como otra vertiente de las acciones lectoras vistas en el capítulo 3, pasa por la memoria escrita en la intimidad de la lengua, trabajada por Saer con una vigilancia permanente que resguarda la lengua natal de la exterioridad geográfica y cultural.⁹¹ En el regreso de Gutiérrez a la zona se cifra la vuelta del escritor sobre su proyecto, que equivale a volver sobre la autfiguración autoral y la manera compositiva, y sobre la propia vida en una nueva y diferente fábula “sobre lo inconcebible que resulta ser escritor”, desviando “la ocultación como estrategia de autorrepresentación” que recorre su obra (Premat 2002: 280, 282). La vuelta incompleta sobre la vida y la obra se pone en movimiento a partir de la recuperación de recuerdos biográficos y fragmentos suspendidos en el ciclo, para desocultarlos y aplicarles torsiones inéditas. Separados por treinta años, Gutiérrez y Nula, antes que el intrigante originario (Brando, según la partida en falso de los borradores de principios de los 80), conformarían la instancia en que la obra cuaja, arranca el chorro de la escritura, el motor enciende, según la imagen barthesiana (2005b: 327), aunque no de golpe sino dos décadas, *Glosa*, *Lo imborrable* y la consagración después.

En el primer capítulo, Nula detecta “un misterio impenetrable y recíproco” que une a Gutiérrez y Escalante (otro personaje traído de los comienzos), y a través suyo el narrador cifra el arranque de lo que ya está narrando, “como si después de más de treinta años de

hecho de que una obra que se definió como una ‘literatura sin atributos’, y que (...) hizo del ‘darse el tiempo que le es propio’ su única y autónoma exigencia (...), se despida con una novela que se anuncia cumpliendo con unos tiempos pautados de antemano, pero además, predeterminados por el contrato con un editor” (2011: 4).

⁹¹ Su elaboración del lenguaje literario desde los 70, explorada en textos ficcionales y ensayísticos atravesados de comas y flexiones del habla rioplatense, da cuenta de los problemas de un hablante santafesino que vive en Francia, y de algo así como una fructífera resistencia por no perder la intimidad de la lengua zonal. Saer se ha referido en entrevistas a un control que debía ejercer permanentemente sobre su escritura y su forma de hablar para evitar galicismos y academicismos. Ecos de esa tensión resuenan en Gutiérrez, cuyas frases “van saliendo de entre sus labios armoniosas y espaciadas, esmaltadas de tanto en tanto por algún galicismo o italianismo, y si a veces se detienen y vacilan durante algunos segundos, es porque en más de tres décadas de vivir en el extranjero, del sótano oscuro que almacena en el fondo de su ser el repertorio incalculable de palabras que constituyen su idioma materno, alguna, por la falta de uso prolongada que la tenía arrumbada en cualquier rincón, tarda en subir por las ramas intrincadas de la memoria a la punta de la lengua que, igual que la plataforma flexible de un trampolín, la lanzará a la luz del día” (2005: 13).

separación, algo hubiese quedado en suspenso en cada uno, para ponerse otra vez en movimiento, sin deliberación, al primer encuentro” (49). El movimiento (la escritura) implica el deseo de “reencontrar el flujo interrumpido”: los personajes del comienzo son los que habilitan ese reencuentro que hace cuajar la forma de *La grande*, enteramente remisiva al proyecto y con enigmática nitidez al autor, y referida al lector que imagina Saer, el lector de proyecto. Como Barthes ve en Proust al explicar la prueba abstracta de la elección, “las cosas del comienzo se reencuentran al final”; el “hallazgo de hacer volver los personajes”, que Proust recupera de Balzac contra Sainte-Beuve, es una idea “tan grande como si la hubiera tenido antes de comenzar su obra” (2005b: 262-263, 331). En ese sentido de efecto retrospectivo, *La grande* ofrece un paradójico triunfo de la novela realizado por un autor que ha reiterado opiniones enfáticas sobre la clausura del género y ha postulado, en reflexiones segregadas de la práctica ficcional, que su manera de superar la clausura consiste en modificar funciones de materiales que parecían agotados.

En las afirmaciones ensayísticas, peleadoras y dogmáticas (algunas de las cuales vimos en el capítulo 3), Saer explicita las “teorías de autor” que recorren el proyecto y lo sustentan a posteriori; ejemplo de ello sería “el desparpajo con el que proclamó, una y otra vez, la muerte del género novelesco desde un proyecto de renovación de ese género y de escritura sistemática de grandes y ambiciosas novelas” (Premat 2009: 195). Acaso la más acabada realización ficcional de esas teorías sea la última novela, cuya relectura del proyecto corona en gran medida lo que Premat llama “búsqueda de una singularidad, de una escritura titánica a su manera, asumida hasta sus últimas consecuencias y por lo tanto autónoma, cuando no opuesta a los demás escritores, a las teorías, al mercado, a las convicciones y creencias”. Es a partir de la evidencia de que ya no hay novela que Saer propone esta novela grande, y la categoría alcanza retrospectivamente al proyecto, formulado en la práctica como novela mayor distribuida en partes susceptibles de expansión. Para poder avanzar contra la clausura y seguir escribiendo novelas, el autor vuelve al principio (de su proyecto, y de la narración como modalidad de transmisión de experiencia, previa al género perimido y a la pobreza detectada por Benjamin hacia 1933), y vuelve también, de un modo atípico en cuanto a su invisibilidad programática, a la propia vida desde la ficción.

El gesto puede leerse como respuesta convincente, que revisa juicios propios cristalizados, a la autopregunta con que Saer leía sus dos novelas anteriores, como borradores rescritos y corregidos con la nueva novela: “¿cómo se entrelazan con nuestra vida cotidiana, los elementos narrativos, la ficción, y aun lo novelesco? De más está decir que esta última palabra tiene para mí una fuerte connotación peyorativa.” (1999: 161). Novela antinovelesca y

plenamente autoirónica, escritura titánica vuelta sobre su manera reconocible, *La grande* comprueba el triunfo del relato oponiéndose a la propia convicción de que ya no se pueden producir relatos que pretendan nombrar la experiencia. En esa vuelta termina la obra saeriana, buscando la singularidad a partir y a pesar del proyecto por haberla ya encontrado, y armando las historias para atrás, por fragmentos que surgen de anteriores fragmentos suspendidos, respirando con serena amplitud el aire melancólico de cada parte de la zona, con una paciencia a prueba de muerte. Como *Lo imborrable* aunque sin la molestia de Tomatis en la instancia narradora, como si continuara algo anterior, *La grande* empieza empezada, con el intento paródico de ubicación temporal que varía la estructura sintáctica del comienzo de *Glosa* y ruraliza la caminata. En efecto, es el proyecto mismo el que sigue germinando, desplegando con ironía tranquila un interminable *continuará* desde el cual todo lo escrito por Saer invita a nuevas lecturas. Esa réplica desviada de la estructura de *Glosa* en el arranque, como evocación del mayor logro formal según el valor otorgado por Saer y la crítica, propone como último movimiento retomar lo logrado cambiando las funciones de materiales novelescos, no solo de la novela tradicional sino de la propia narración antinovelesca, que ya habían modificado esos materiales e incluso teorizado la modificación. Como los mosquitos sobre los que se discutía en el asado memorable aunque resistente al recuerdo en *Glosa*, una intriga falsa y múltiple, suscitada por el hecho de narrar, recorre el largo aliento de *La grande*, para encararse con la tradición de la novela moderna y reformular con paciencia y oficio algunos de sus materiales definitorios (intriga, personaje, escena, referencialidad, biografía) y sus soportes conceptuales, antes autocensurados: el sentimiento y el acontecimiento.

Como realiza ficcionalmente en *La grande*, también en la zona ensayística el autor recupera borradores y rescribe lo publicado, dando coherencia retrospectiva al proyecto. Un ensayo de *La narración-objeto* actualiza la invectiva de 1979 contra la prosa como “instrumento de Estado”, lanzada entre comas que traen ecos de *La mayor*, en una coloquial y desafiante tercera persona de plural, que reaparecerá en la voz de Tomatis o en las paráfrasis del discurso cascarrabias de Gutiérrez contra “‘Ellos’, o sea los habitantes de los países ricos entre los cuales vivió más de treinta años” (2005: 13). En “La cuestión de la prosa” el autor modula en tono coloquial, desde un *nosotros* contrapuesto al *ellos*, su desprecio hacia las lenguas consensuadas del Estado y del mercado: “ni nos va ni nos viene, que se la guarden, ya que es así, a su prosa, si se les canta” (1999: 58). Tras el prepoteo afronta el problema de que la lengua también sea el instrumento de trabajo del escritor, sostenido por Saer como espacio específico, distinguido de la exterioridad estatal, del autoritarismo de la cultura industrial, y de lo que en *Trabajos* (109) llamará la “superstición posmoderna de que todo equidista y

equivale”: “Pero viene a suceder que la prosa es también el instrumento de la novela -es decir de la narración en la época moderna”, que resultaría invadida por parámetros de pragmatismo e inteligibilidad. Renglón seguido, el autor estratega expresa su manera de resistir negativamente desde la autonomía, con dos variantes que el proyecto entrecruza aprovechando la libertad con límites autoimpuestos: “el narrador debe entonces organizar su estrategia, que consiste ya sea en prescindir de la prosa, ya sea en modificar su función” (1999: 58).

Por los años en que consolida el giro abierto con *La mayor*, Saer vuelve a fundamentar, siempre a posteriori y segregado de la praxis, este aspecto decisivo de su método, que vimos en el capítulo 3 formulado en “La novela”. La vuelta sobre la tradición potente -“Otros, ellos, antes, podían”- para aplicarle una torsión negativa -“Y yo ahora (...) no saco (...) nada, lo que se dice nada” (2001: 125)- constituye un movimiento similar al que Bloom (1991: 22) lee en el *clinamen* de Lucrecio: “un ‘desvío’ brusco de los átomos con el objeto de hacer posible el cambio en el universo”. También en 1981 (como “La novela”), “Borges novelista” explicita la interrogación que merodea la incertidumbre general del proyecto y que alcanza al autor, no como sentido previo sino en tanto sujeto de la creación, figura del deseo, gesto borroso, volviendo una vez más sobre la tradición narrativa del siglo XX; con Borges desviado desde el título, retrocede a los comienzos de la novela, a sus causas remotas: “He tratado de plantearme ciertas preguntas. La primera es: ¿por qué se escriben novelas?”. En el margen de Borges, Saer lee el procedimiento que le permitirá volver sobre su propia obra a medida que la escribe, y especialmente cuando ésta enfrenta la molestia de ser convertida en canon: “si Borges utiliza temas épicos es para mejor dismantelar la epopeya y mostrar su carácter irrisorio”, “reducir a la nada (...) la posibilidad de narrar una epopeya” (1997: 282, 285, 286). Si Saer reutiliza tópicos novelescos es para mejor dismantelar la novela y mostrar su pretensión irrisoria de orden, inteligibilidad y acontecimiento; se trata de los mismos aspectos rechazados, según Saer, en la teoría borgeana de la narración, es decir los que caracterizan “al realismo tal como es practicado hasta *Bouvard y Pecuchet*”: “un rechazo del acontecimiento, de la causalidad natural, de la inteligibilidad histórica y de la hiperhistoricidad” (289).

Esos rechazos serían una marca de época, común a escritores contemporáneos iniciados durante la caída y proscripción del peronismo, que en 1981 Saer logra sistematizar en términos que, en las dos décadas siguientes, serán fijados como constantes críticas para leer la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX. De otro modo que Walsh en los 50, cuyo uso del policial debía desviar a la vez el desvío del género ya regulado por Borges,

desde los comienzos, algo esquemáticamente en *La vuelta completa*, apelando como muchos contemporáneos hispanoamericanos a la tradición novelística norteamericana (Faulkner, Hemingway) y no tanto, como en los 50 Walsh y en los 60 Piglia, a la línea popular del policial negro, Saer esquivo a Borges al desviar un objeto más amplio, aquel que abarca todos los géneros: la forma novela. Realiza su *clinamen* reformulando el desvío de Borges al no escribir novelas como “la única manera para un escritor en el siglo XX de ser novelista”, con lo que se autoexcluye de ese oficio para preferirse como narrador, viajero en la distinción clásica de Benjamin con respecto al sedentario novelista. Al reagrupar átomos (en términos de Bloom) de las formas ya vacías de la novela, *La grande* busca un desvío, menos brusco que imperceptible, que trastoque el universo del proyecto como gran novela argentina del siglo XX.

Este último narrador, menos enigmático que irónico desde la primera frase, amplía y actualiza la mirada sobre la zona como “un lugar más grande que aquel en el que, en las redes de la costumbre, se tiene la ilusión de estar” (380), apoyando la intriga, con pulso calculadamente ambiguo, en Gutiérrez: con su vuelta, la novela consagra la manera saeriana de representar la experiencia desde la percepción y las subjetividades, involucrando no solo el espacio material sino también las turbulencias pulsionales que lo recorren. Como leía Gramuglio en 1986, no se trata de “una descripción desde la exterioridad de una mirada neutra, sino de involucrar en esa visión al sujeto, como sujeto de la visión y como sujeto de la narración al mismo tiempo” (295). Como leía Sarlo en 1980 sobre *Nadie nada nunca*, “la novela se tensa en esta exhibición de su poética” que se hace “evidente cuando la revelación del enigma (¿quién mata a los caballos?, ¿por qué?) queda trunca” y da paso al enigma que orienta la poética: “¿cómo pasa este instante?, ¿cómo lo percibimos?” (34-35). Las preguntas que avanzan por el proyecto sin buscar respuesta ni un sentido, en *La grande* insisten y renuevan su productividad, al jugar con la mezcla de planos narrativos, respondiendo a Gramuglio con una exterioridad enigmática que define al sujeto de la narración, Gutiérrez, y al burlar las expectativas de revelación, respondiendo a Sarlo con nuevos grandes enigmas, esquivando a la vez el problema de la lectura política: ¿cómo han pasado los instantes que conforman este proyecto?, ¿cómo percibo mi proyecto?, ¿cómo me imagino siendo escritor consagrado?, ¿cómo fantaseo un final?

La intriga, desviada de su condición novelesca, recorre *La grande* con ecos de su origen remoto en notas de principios de los 80, pensadas para esa novela que iba a titularse *El intrigante* en referencia a Brando, el abyecto jefe del movimiento precisionista que, como el Walter Bueno de *Lo imborrable*, repite en sede cultural las bajezas y violencias del

autoritarismo político. A diferencia de la intriga de la novela policial, que según Marc Augé (2012: 12, 14) provoca en el lector una conciencia aguda del futuro inmediato (“algunos instantes de expectativa y de deseo”, con la paradoja de toda obra literaria o cinematográfica de existir “materialmente bajo una forma acabada”), lo intrigante en Saer pasa por la repercusión del pasado en el presente y aparece concentrado en aspectos subjetivos, tramados por perspectivas siempre parciales, del modo en que vimos reformular la intriga hacia el desenlace del *Laurenzi* de Walsh. Lo intrigante, en Saer como en Walsh, acepta la connotación de la palabra *intriga* que lee Augé “cuando se aplica a las maniobras ocultas cuya existencia en la vida social o política sospechamos: los intrigantes son personas que solo se preocupan por conseguir sus fines, especialmente haciendo ‘jugar sus relaciones’”. Los espacios dialógicos explorados en este capítulo ubican la intriga en esa complicada madeja de relaciones interindividuales inventadas con el rastro más vivo del lenguaje social, la literatura. Esos borradores guardados en una carpeta como suelo germinativo de tres novelas futuras (*Glosa*, *Lo imborrable*, *La grande*) dan cuenta del método que deviene retrospectivamente orientado por el proyecto, como relectura e inserción en la propia norma para seguir escribiendo (cf. Premat 2006: 255-256, 349-354).

En esa serie intrigante, *La grande* sería una última formulación distanciada, que diluye en tres personajes (Brando, Gutiérrez, Nula) con divergentes matices y líneas narrativas, lo que en el origen, dos décadas atrás, había sido pensado como *El intrigante*. Aquel título original será recuperado en la voz de Tomatis, cuando en el centro de la novela dice de Brando que “como intrigante tenía genio” (228), como exploramos en el próximo apartado. Sin embargo, el arranque de la escritura, el *cuaja* barthesiano, no sale de la intriga en torno a Brando y el precisionismo sino, como dijimos, de un cuento del primer libro: retrocede a los comienzos del proyecto para empezar la novela que la muerte convertirá en última. El gesto es integrador, y sobrepasa la dimensión coyuntural de la experiencia política; como observa Garramuño (2009: 109, 128), la “negativa a la narración de la experiencia dictatorial argentina” no es un simple distanciamiento sino “una forma de resistencia literaria que involucra una transformación de la función de la prosa literaria como fundamentalmente distanciada del Estado”, según exponía Saer en “La cuestión de la prosa”. Al someter lo político al mecanismo intrigante que multiplica versiones sin alcanzar sentido y exponer el sinsentido funesto de la historia, la lengua literaria de Saer, desde *La mayor*, se atrevería a “repetir ese trauma de la experiencia y no intentar subsanarlo”.

La pregunta con que, dos décadas atrás, Saer leía el propio método a partir de Borges, *¿por qué se escriben novelas?*, parece haber quedado atrás, o haber sido respondida y agotada

en su productividad. *La grande* es la feliz superación de la pregunta, que permite volver sobre la tradición de la novela y la del proyecto personal, para afirmar el triunfo de una novela inacabable que abarca las novelas anteriores. Jugando con la intriga de modo placentero y gratuito -como se juega en la niñez o en la vejez, no en la edad del Barrios de *Responso* o el Escalante de *Cicatrices*- Saer escribe una novela expansiva, ambiciosa sin parecerlo, cuando la novela ha caducado o se ha evaporado en otros géneros. Una vez más, la última, recomienza el proyecto, no tanto a partir de una nada productiva como en *El limonero real* o *Nadie nada nunca*, sino retomando detalles suspendidos en las narraciones anteriores, y reformula así, a partir de la consistencia final del proyecto, las categorías de obra y de autor, como efecto retrospectivo de lo ya escrito y de su recepción. El intrigante modo de seguir escribiendo contra esa consolidación, impidiendo que el método cristalice, formaliza un fluir narrativo que lanza intrigas que, aunque refieran al pasado, traman el movimiento de avance en el presente narrado, abriendo peripecias nimias, dudosas como la mudanza de Gutiérrez, de modo fragmentario, entrecruzado y hacia atrás. Desde el martes, en que se produce el tercer encuentro entre Nula y Gutiérrez, como si la novela ya hubiera empezado cuando leemos la primera frase (como *Lo imborrable*), o antes cuando vemos que arranca un martes, o desde un título que dialoga risueña y francamente con el proyecto, la narración avanza en ese presente que va a ir abarcando la semana aunque a cada rato vuelva atrás. Avanza volviendo: retoma distantes elementos previos, desviándose en digresiones y analepsis, ensanchando el presente con el movimiento interior de los personajes, que ramifica la escritura y retoma preocupaciones reconocibles del proyecto, en un agrande irónico y final de la forma saeriana. La voz narrativa que pasea por las conciencias de Nula, Soldi o Tomatis, pero permanece afuera de la de Gutiérrez, cuya vuelta aglutina los enigmas -lo esencial, una vez más, no se deja decir-, recupera en el acercamiento ambiguo a los personajes materiales novelescos agotados, que son desmantelados, repositionados y vueltos a funcionar.

Al modo de un imposible Borges novelista, Saer expande las posibilidades, a simple vista inexistentes, de una narración que avanza porque reconoce con ironía que ha dejado de ser novelesca. Después de Borges, la manera de ser un novelista argentino del siglo XX (sin el temor a lo provinciano que achacaba Aira en 1987) es exagerar la obstinación, seguir escribiendo novelas sabiendo que ya no existen: volver a la zona en un retorno imposible que despliega peripecias sin acontecimiento y una sensibilidad resistente al sentimiento, como proponía en la refundación teórica del proyecto a partir de la anulación de lo heredado, segregando en "Narrathon" (1973) el experimento ficcional de *La mayor*: "Pero de hecho, no le daban, a nuestra sed, nada. De esa nada del sentimiento y del acontecimiento -más ilusorios

cuanto más precisos y nítidos- he tratado, durante años, y trato todavía, con diversa eficacia, de desembarazarme” (1997: 147). El narrador viaja y la escritura se pone en movimiento, vuelve a la zona para abrir intrigas difusas suscitadas por el hecho de narrar, que cobra mayor espesor que los personajes, los acontecimientos y la referencialidad. Más acá del falso vanguardista de las notas originales, cuya condición de intrigante se mantiene al nivel anecdótico de las polémicas culturales provincianas que investigan Gabriela y Soldi, o de modo lateral en la prehistoria del amor entre Gutiérrez y Leonor, o en los recuerdos de Tomatis que cargan en Brando la connotación política siniestra de lo intrigante, y más acá de las peripecias inocuas de Nula con las mujeres, en cuyo interior otros enigmas siguen pendientes (como los de Leto en *Glosa*), la intriga más genuina se desprende del arte de narrar: lo intrigante es la novela, y el gran intrigante, el escritor.

Una última cara del intrigante es Gutiérrez, quien luego de más de treinta años en Europa regresa a la zona para que a su alrededor broten intrigas que no llegarán a consolidarse, como tampoco se consolidará su regreso. Narrado desde afuera, es puro enigma irrisorio, exposición de intriga sin desenlace, como si en el centro de su vuelta (y de la novela) estuviera diluyéndose lo que de veras importa, que no es lo que la peripecia muestra. Este personaje del final, típicamente en Saer, se dedica a escribir, y su figura de autor no es inmune a la difusión de la intriga. A Soldi “viene intrigándolo” la afirmación que Gutiérrez repite sobre su oficio de guionista y el uso de seudónimo que solo el productor conoce, ínfima intriga que no pasa de ahí: su declarado doble objetivo, desaparecer como artista y como individuo, “le parece que revela de Gutiérrez algo más que una simple discreción profesional o privada, pero no sabe qué”. Una de las pocas cosas que Gutiérrez dice sobre sí, “en un tono de jovialidad satisfecha” como el del narrador, muestra una intención imposible que se parece a la que orienta la autofiguración de Saer: un individuo que hace su trabajo desapareciendo. La hipótesis de Soldi al respecto, que no alcanza a erigirse como tal y se diluye ampliada al universo incomprensible, cifra la colocación narrativa que orienta la novela y, hacia atrás, el proyecto: “una serenidad última que considera al universo en general y a cada una de sus partes, por ínfimas que sean, como una causa juzgada y perdida desde el momento mismo en que, saliendo abruptos no se sabe de dónde, tan coloridos como ilusorios, incomprensibles, florecieron”. El narrador, cercano en esta paráfrasis a Soldi, prueba la hipótesis inmensa de que Gutiérrez mismo se considere “el ejemplo más claro de esa situación”, léase “la convicción de que en cada cosa que aparece, porque sí, a la luz del día, ya ha empezado a obrar la catástrofe, vertiginosa o lenta, destinada a abolirla” (188). La obra ha empezado a terminar desde su enigmático origen, y a los inicios se vuelve, con fantasía serena, en la

novela que, *porque sí* (por la muerte), culmina el proyecto sin abolirlo, dejándolo abierto y con potencia renovada.

El suave desmoronamiento de hipótesis sobre Gutiérrez, o su formulación garabateada con la coloquialidad grave, paródicamente intelectual, de Tomatis, Nula, Soldi o el gran narrador, desmantela a la vez los vectores que definen la lectura novelesca, ese núcleo ambiguo de deseo y rechazo que Contreras (2011: 11) notaba como presupuesto desmantelado en su primera lectura. En el centro del capítulo marginal, “Márgenes”, que ocupa en *La grande* un sitio atípico parecido al de *Lo imborrable* en el proyecto, cuyas primeras veinte páginas, en itálicas, serían lo que quedó de *El intrigante*, es Tomatis quien reformula su versión anterior sobre el regreso de Gutiérrez, habiendo desechado, con las evidencias dadas por la propia narración, la de la vuelta al primer amor: “no ha venido a buscar nada; ha vuelto al punto de partida, pero no se trata de un regreso (...). Ha venido no a recuperar un mundo perdido, sino a considerarlo de otra manera” (372). Algo similar podría decirse de Saer con respecto a su zona narrativa: releando fragmentos suspendidos del proyecto, desde los que germinan para el escritor nuevos modos de imaginarse a sí mismo, reinventar su oficio y rescribir lo publicado, *La grande* opera una intervención decidida del autor sobre la propia obra y su recepción, volviendo a los puntos de partida para considerar de otra manera lo escrito durante más de cinco décadas, eludir la cristalización de lecturas y mantener el proyecto abierto, lanzado hacia delante a partir de una intrigante vuelta atrás.

Diálogo de sordos

La trabada entrevista que Walsh escenifica en el cuento que encabeza el canon narrativo argentino según la mencionada encuesta de 1999, y particularmente la pregunta incontestada del periodista al militar que posee la información (sobre el paradero de un cuerpo muerto, el de Eva Perón, pronominalizada como *esa* y *ella*), el breve interrogante que demora todo el cuento en formularse, señalado con bastardilla, “-¿Dónde, coronel, dónde?”, condensa un problema insistente en la cultura argentina de la segunda mitad del siglo XX, formulado como drama a la vez íntimo y político en términos de deslocalización: ¿Dónde está la persona desaparecida, dónde está el cuerpo? ¿Cómo buscarlo? ¿A quién recurrir, si la respuesta la tiene el que hace desaparecer? ¿Cómo compartir el mínimo campo tópico necesario para dialogar, aún para confrontar? La derrota final de “Esa mujer” implica la frustración del

periodista que interroga al poder y solo recibe su imagen deformante, la precaria abyección del coronel mareado por el whisky que no baja a contestar ni reconoce al que pregunta: “Se para despacio, no me conoce. Tal vez va a preguntarme quién soy, qué hago ahí” (Walsh 1965: 22). Los condicionamientos que traban el intercambio entre dos hablantes en torno al drama íntimo-político de la dislocación, y que niegan la respuesta del poder a la pregunta que un individuo insinúa y apenas puede formular, reaparecen de otro modo en la última novela de Saer, en un fragmento donde lo dialógico queda obturado por la falta de acuerdo básico entre los que se traban en conversación. En el diálogo de sordos que ha quedado en su centro, *La grande* vuelve sobre otra intriga que estaba en el ciclo previo, acaso más revulsiva que las referidas a la forma novela y los personajes protagónicos.

La teoría de los dos demonios consolidada a comienzos de los 80 reforzó la *vulgata procesista*, como llama Federico Lorenz (2007: 18, 41-42, 60-70) al relato que justifica la represión ilegal contraponiéndole la violencia de las organizaciones armadas, grito de la derecha visible en la revista *Gente* o en el libro del militar Díaz Bessone sobre lo que llama “Guerra Revolucionaria”, publicado en 1986 y reeditado por el Círculo Militar en el vigésimo aniversario del golpe. Ante esa persistente *cacofonía* o falta de *armonía* no por llegar al acuerdo sino, especifica Lorenz, en el sentido de la combinación, parece conveniente asumir que la disputa por el pasado en las dos décadas siguientes a la dictadura no se dio como diálogo o discusión, sino en condiciones insatisfactorias de enunciación, en el desencuentro entre hablantes por un reparto disciplinario de lo sensible como el que obtura la comunicación entre el periodista autobiográfico de Walsh y el militar responsable del secuestro del cadáver. Conectando con las trincheras de la Gran Guerra, donde el conflicto “se reducía a una parte muy pequeña del escenario de la guerra, pero que concentraba experiencias intensas”, Lorenz considera que los actores sociales que polemizan sobre la violencia de los 60-70 no entablan sino un *diálogo de sordos*, que ha posibilitado que ciertas visiones acerca de ese pasado permanezcan con fuerte arraigo en amplios sectores de la sociedad.

La escena que en “Esa mujer” presentiza la ausencia, en forma de preguntas al poderoso que no da respuesta, se repite con variaciones en *La grande*, amplificando la incomunicación según los derroteros atravesados por la sociedad al recuperar la democracia y, mientras ésta se pliega a los criterios de mercado, encarar la construcción del presente a partir de una violencia persistente, con otras intensidades, bajo sanción de dichos criterios. Los personajes se (des)encuentran a partir de vínculos familiares y políticos-parentales, en la zona ambigua de los conocidos, externos al ámbito afectivo. El diálogo forzado con responsables militares o

cómplices civiles exhibe la problemática de una búsqueda privada, cercenada de instancias públicas, que obliga a moverse en la impotencia y codearse con la abyección. Militares o cómplices entre parientes y conocidos, clausura de la comunicación pública y rastreo de alternativas en la sociabilidad privada, circuitos ocultos de la violencia estatal y modalidades micropolíticas de resistencia o sobrevivencia, en fin, lo político y lo familiar, entrecruzados y alterando el espacio íntimo, conforman el lugar fronterizo donde un fragmento central de *La grande* ubica a Tomatis.

Al final de un proyecto característicamente sustentado en sí mismo contra toda determinación externa, la referencialidad política irrumpe más allá de toda alegorización sea en la escritura o en la lectura, resignificando la posibilidad de leer lo ilegible (*Lo imborrable*). La aparición impetuosa e incómoda de la coyuntura política es procesada en la exploración de cierto matiz de la categoría decisiva de la obra, y mediante su personaje emblemático: el peligroso *lugar* en el sentido del análisis del discurso que vimos en el primer capítulo con Maingueneau (2003). Más que representar lo irrepresentable o reponer una ausencia, esta irrupción provoca la escenificación de las formaciones imaginarias que los participantes del discurso se hacen de su propio lugar y del lugar del otro, descolocando a Tomatis, violentando, de un modo más indirecto y potente que en *Lo imborrable*, las autorrepresentaciones sobre sí mismo y sobre el referente del discurso. Modalidades de una violencia más económica que política luego de la implantación de las dictaduras de 1966 y 1976, junto con el desgaste en los lazos de comunidad y el quiebre en las subjetividades aprovechado como mecanismo de control, son los problemas del presente de comienzos del XXI, cuando Saer anota en borrador, planeando el final de *La grande*, la insólita desfiguración debida al odio en el rostro de Tomatis, como vimos, al contar su visita a lo de Brando (2013: 395). Este intrigante líder de un movimiento cultural conservador de pretensión vanguardista conforma un contrapunto de subjetividad con el grupo de amigos imantado por la voz de Tomatis, donde el proyecto parece provocar a sus lectores fieles con el paso en falso, ya cometido con la Tacuara en *Lo imborrable*, de incrustar la referencialidad política en forma de anécdota.

Atípica novela seudonovelesca, ambiciosa pero distendida, *La grande* muestra al personaje legendario en su centro casual, por la interrupción de la escritura (al final del capítulo “Jueves. De crecida”). Allí la narración entra con Gabriela Barco al bar *Amigos del vino*, donde están reunidos Soldi, Nula, Diana y, acompañado por Violeta, en la cabecera, él: Tomatis. Citando irónicamente un verso de Brando, Soldi “busca” al hablador para soltarle la lengua y obtener información sobre las vanguardias provinciales que investiga, y su éxito es

inmediato: “-Ya te encontró -dice Violeta”. En el conversado banquete de mediados de los 90, la búsqueda permite un encuentro (pero no con quien se buscó en su momento para obtener respuesta), y arranca el chorro intempestivo sobre el desencuentro de Tomatis con Brando, más de diez páginas (2005: 229-241) que releen el gesto altisonante del vituperio a Walter Bueno en *Lo imborrable*, repitiendo y ampliando la misma historia, la que se viene contando desde los silencios significativos de *Nadie nada nunca*, cuya incertidumbre parece incrementarse con cada nueva aproximación novelesca: la desaparición del Gato y Elisa de la casa de Rincón.

Tirando frases lapidarias contra Brando, Tomatis amplifica el tono que lo personifica en el ciclo desde los comienzos (el brulote, la sátira ofensiva) y satisface la curiosidad de los amigos sobre la intervención cultural del jefe precisionista, junto con el placer perverso del lector saeriano, en el borde del rechazo, al oír una vez más sus diatribas picantes: “-El más grande impostor que existió en esta puta ciudad: Mario Brando”, quien “en agosto del 45 era vanguardista, pero en abril del mismo año (...) todavía imitaba a Amado Nervo” (227-228). Una vez más, y será la última, el legendario está de vuelta, más cercano (por ahora) al tono burlón y pendenciero de juventud, como en la mesa redonda de “Sombras sobre vidrio esmerilado”, que al cinismo reconcentrado de *Lo imborrable*. Como había hecho allí con la Tacuara, el personaje despliega los ideologemas que ubican al otro como enemigo a partir de rasgos privados y públicos: tacaño, distante de la generación de su padre (que es la de Washington Noriega, mentor ficcional del grupo estable de personajes), devenido millonario y corrupto durante la Revolución Libertadora, xenófobo y propulsor de todos los estigmas de la época (“en el movimiento precisionista no había comunistas, ni homosexuales declarados ni judíos”), para concluir caracterizándolo políticamente en su rol cultural, el que recupera el título del borrador original retomado veinte años después para cuajar en *La grande* y expandir otras historias: “Y además -dice Tomatis- era un dictador. Tenía aterrorizados a sus discípulos (...). Su talento literario era módico, pero, reconozco, como intrigante tenía genio, demasiado quizás en relación con sus móviles mezquinos” (228-229).

Con el vino servido, el discurso recupera la trama oscura y provinciana de *Lo imborrable*, pasando de la crítica cultural a la política a partir de los vínculos familiares: “Brando, sigue diciendo Tomatis, se decía vanguardista pero era un burgués desembozado. Se casó con la hija de un general conservador ultracatólico, pero tan oportunista como él”; el cuñado, también militar, siempre según Tomatis, había frecuentado en los 60 a los instructores norteamericanos de represión en la Escuela de las Américas, e hizo toda su

carrera a la sombra del general Negri, el déspota mayor en *Lo imborrable* (229-230). La política se incrusta en el discurso bajo la referencia coloquial a la represión desencadenada en América Latina, casi una concesión pedagógica (en los términos que Saer aplicaba a su nota autobiográfica) que, no sin riesgos para los regulados protocolos del proyecto, da curso a la referencialidad histórica. Pero desde el tono informativo, la política se inserta en la vida del hablante: “Y, justamente, dice Tomatis, a causa de todo eso, él se había visto una vez en la obligación de pedirle un favor a Brando” (230). Ese núcleo resistente a los protocolos ingresa en la ficción, generando una conversación con amigos en el presente que reconstruye el intento de diálogo con un *otro* perteneciente al *ellos* aborrecido por el personaje.

Luego de anunciar lo abyecto de haber pedido un favor a Brando, en ese punto, atípicamente, el hablador se calla durante unos segundos, como si hubiera llegado a una instancia del relato que exige cierta disposición narrativa y receptiva. A Tomatis se le entromete la vida en un discurso anecdótico que pretendía avenirse a las convenciones burlescas de la reunión etílica. De modo inoportuno, y en un momento crítico de la narración, aleatoriamente nuclear en la geometría de la novela, se le aparece su pasado individual, su propia biografía borroneada y dispersa a lo largo del ciclo, por la cual ya sabemos que hacia 1980 el Gato y Elisa han desaparecido, según la imagen de la intrigante casa vacía en la zona cercada por el ejército al final de *Nadie nada nunca*, y según su variación apenas ampliada en *La pesquisa*, cuando Pichón y Tomatis pasan por el río frente a la casa de Rincón, al volver con Soldi de la visita a la hija de Washington para observar el dactilograma de su presunta autoría. El recuerdo que allí Pichón refiere a su hijo focaliza en la alegría de los veranos de infancia junto al Gato, pero no prospera hacia lo no dicho: se detiene en la impenetrable expresión del chico, como si de lo trágico no se pudiera hablar con un hijo. Es el narrador quien completa el párrafo volviendo a la desaparición no contada en *Nadie nada nunca*: “De esa casa habían desaparecido varios años antes, sin dejar literalmente rastro, el Gato y Elisa”. Y agrega los escasos elementos mencionados en *Nadie nada nunca* que se repetirán casi textualmente en *La grande*: el amigo publicitario que encuentra la casa vacía, el olor nauseabundo de la carne descompuesta, signos de un fluir detenido abruptamente pero sin marcas de violencia (1994: 70-71). Desde *Glosa* hasta *La grande*, el proyecto encuentra en la novela de 1980 ciertos detalles que puede reutilizar en función de nuevos sentidos, generando desarrollos narrativos que no buscan revelar el enigma sino reforzar en presente las intrigas del pasado. Contra la lectura novelesca que, ante la reaparición de personajes, buscaría la resolución de sus historias personales, pero también contra la recepción típicamente saeriana

que destaca el trabajo textual, la filosofía en el relato y la estética antirreferencial, *La grande*, con más decisión que *Lo imborrable*, recuperará materiales clásicos del género para asignarles funcionamientos inesperados acaso por esperables, y seguir conectando la literatura con la vida.

El gesto de Gabriela, que baja la cabeza cuando el relato ingresa en el acontecimiento turbio, puede deberse, siguiendo al narrador conjetural, a no querer cruzar la mirada con los otros o a querer concentrarse “para escuchar mejor lo que, a decir verdad, ya ha escuchado muchas veces, de Tomatis, de sus padres, o de viejos amigos comunes de Tomatis y de sus padres” (230). Esta hija gestualiza a su modo el estado del proyecto de Saer en relación con el episodio que, junto con el de Leto en *Glosa* y la situación de Tomatis en *Lo imborrable*, condensa la carga de violencia política que asoma con insistencia, en fragmentos narrativos densos, en sus últimas dos décadas de producción. Volver, en 2005, a la desaparición del Gato y Elisa implica, para el sistema consagrado del autor, la apuesta por un narrador que puede seguir agregando fragmentos al todo inacabado que es la obra. Implica, para la instancia receptiva, la invitación a buscar nuevas preguntas que permitan releer el ciclo. Con respecto al episodio del Gato y Elisa, ¿cómo rescribe esta última novela un fragmento denso de las escrituras previas, que ha sido reiteradamente analizado por la crítica desde la década del 90, aunque no percibido en la instancia fundadora de esa crítica en el 80? ¿Qué puede aportar un nuevo fragmento, cuando la política ha dispuesto ese episodio en la zona oscura de lo no sabido, no visto, no dicho?

El relato de Tomatis vuelve al momento no contado al final de *Nadie nada nunca*, y recrea, ampliando la recreación ya escrita en *La pesquisa*, la visita de Tomatis y Héctor a la casa vacía de Rincón, que es la imagen tenue y ambigua del horror, sin marcas de violencia salvo ciertos signos domésticos de suspensión de la vida, como el olor nauseabundo, otra vez, de un pedazo de carne cruda sobre una tabla. Como en el asado de *Glosa*, “era difícil reconstruir imaginariamente lo que había sucedido; por más que lo intentaban Héctor y Tomatis no llegaban a nada” (2005: 231-232). La única forma narrativa estable, durante un párrafo, es ese coloquial *futuro de probabilidad* con el auxiliar *habrá*, que ya vimos como decisivo en la irrupción de la violencia política en *Glosa*, con el cual Tomatis y Héctor, buscadores de respuesta, recrean parcialmente el acontecimiento inaccesible: “el resto, inaferrable, se les escapaba”. Tampoco el nuevo comisario, los Tribunales ni la Policía Federal aportan más que respuestas evasivas y amenazas veladas; “en el pueblo, nadie sabía nada; nadie había visto ni oído nada” (233-234). Ante una nada devenida siniestra,

radicalmente distinta de aquella que en 1972 abría el chorro adictivo de “La mayor”, el recurso que le queda a Tomatis, a la inversa que en aquel texto o en *Lo imborrable*, es abandonar el soliloquio, deponer el yo para encarar una tarea ingrata, una gestión de búsqueda solitaria, menos racional que pulsional, recurriendo a quien permitieran los lazos sociales, procurando evitar cualquier hostigamiento: ir a hablar con Mario Brando. En el centro de *La grande*, en las últimas cinco páginas del tercer día de una semana interrumpida al final del sexto, este irrisorio Sócrates santafesino que comparte mesa, vino y charla con los jóvenes de la ciudad, les cuenta la escena del horror en presente, su diálogo de sordos con un cómplice cultural de la dictadura.

La escena ha ocurrido hacia 1980, cuando, como recuerda el narrador de *La grande* remitiendo a *Lo imborrable*, el tercer matrimonio de Tomatis naufragaba y “el mundo se hacía pedazos a su alrededor”, justo antes de abandonar el trabajo en el diario por falta de fuerzas y encerrarse frente al televisor con una damajuana de vino cerca. La promesa implícita en el relato del personaje legendario, y los detalles agregados a la información que conocíamos de las novelas previas, parecen ofrecer la posibilidad de saber algo más sobre qué pasó en *Nadie nada nunca*. Seguimos a Tomatis con esa esperanza novelesca. Arregla una cita a través del director de *La Región* y se dirige a la vieja casa familiar de Brando, cuya sirvienta en uniforme y el observatorio de astrónomo aficionado evidencian los caprichos del reputado poeta, que lo recibe enfundado en una *robe de chambre* de lana sobre camisa impecable y corbata, lo que provoca en Tomatis “la impresión de entrar en un teatrillo para asistir a una representación destinada exclusivamente a su persona” (237). A partir de semejante entrada, toda la escena queda intensa y tenuemente tramada por el receloso disimulo y la simulación grotesca, desde que Brando permanece unos segundos mirando por su telescopio y hace esperar a Tomatis, acaso, según la distancia ambigua del narrador, para “cobrarse de ese modo una primera cuota de esa deuda que cada uno consideraba contraída por el otro”. La sensación de vergüenza y humillación, que acelera la recaída de Tomatis en la ginebra (de la cual, ya sabemos, empezará a salir en *Lo imborrable*), se precisa con la imagen de Brando “inclinado con el ojo pegado al visor del telescopio”, que despierta “una impresión violenta de obscenidad, de perversión sinuosa y satisfecha”. Para completar la proxémica siniestra, Brando lo invita a sentarse y a su vez lo hace en su sillón de trabajo, “colocado unos centímetros más alto que las sillas de sus visitantes, lo que le permitía mirarlos desde arriba, manteniéndolos en situación de inferioridad imperceptible” (238). El poder, corporizado en este intelectual conservador que se dice vanguardista, ostenta la autosuficiencia del

monólogo, su saber basado en una vigilancia obscena, su negativa a compartir ese saber con ciudadanos tratados como súbditos. Una disposición similar de cuerpos y voces vimos en las charlas del Laurenzi de Walsh con el juez Reynal o el ingeniero Mayer.

Semejante puesta en escena atempera el discurso de Tomatis, que se torna inaudible para el poderoso, aunque no para la literatura. El hablador rodea de palabras y dilata la pregunta que el periodista de “Esa mujer” tardaba hasta el final del cuento en formular: *¿Dónde?* Le cuenta “lo que había pasado con Elisa y el Gato”, aclarando que “eran completamente inofensivos y apolíticos”, y dice que “acordándose que Brando tenía familiares en el ejército, se le ocurrió que tal vez podía obtener, a través de él, alguna ayuda o información” (239). La frase saeriana asume una rareza: no se entrecorta por un alarde narrativo autoral, como el extremado en “La mayor” o “Narrathon”, sino por la debilidad y el temor del personaje. El tono sumiso lo coloca en situación atípica para quienes lo conozcan de los cuentos iniciales, de *Cicatrices*, *La mayor* o *Lo imborrable*. Pero su esfuerzo enunciativo choca contra la impasibilidad de Brando, y no alcanza a instaurar discursividad ante el enemigo. El silencio tenso lo obliga a retomar lo contado y farfullar enredándose en su relato, confundiéndose en aquello que el ciclo autoral lleva a su máxima claridad: “volvió a contar la historia pero en un orden diferente, inconexo y atropellado”, sabiendo que las palabras rebotaban contra el otro (239). La maniobra del intrigante calla al verborrágico y lo da vuelta: aunque Tomatis “hervía por dentro, asumió una actitud de espera tranquila y paciente”. “¿Quiere mirar la luna por el telescopio? Está muy hermosa esta noche”: tal es la respuesta civilizadamente evasiva del poder, “como si no hubiese oído una sola palabra de lo que Tomatis le acababa de contar”. La devolución cínica de Brando solo dice que no ha oído lo que el otro dijo, y marca el final de una entrevista que a Tomatis, mientras se aleja de la casa, “le iba pareciendo cada vez más improbable, más irreal, como si no hubiese sucedido”.

Las preguntas quedan abiertas: ¿Es posible dialogar con el cómplice del terror? ¿Qué podría decir Brando si se dignara contestar? El poderoso no responde, y queda absuelto de la justicia terrestre, aunque la divina lo haya matado de un cáncer tres años después de aquel desencuentro. Como desde *Cicatrices* y más definidamente desde *Nadie nada nunca*, la narración de lo político elude y sobrepasa la anécdota: nunca es simplemente volver a decir que los amigos desaparecieron, algo mínimo, casi nada, se añade cada vez y complejiza el suceso para mantenerlo abierto e inagotable. El agregado de *La grande* no pasa por datos referidos al episodio, sino por sus efectos y duración en distintos presentes: en 1980 cuando ocurre la visita a Brando, hacia 1995 cuando Tomatis la cuenta a sus amigos, en 2005 cuando

la novela se publica, o ahora cuando la volvemos a leer. Siempre ingresamos en la misma casa vacía, y como con el asado de *Glosa*, seguimos sin saber qué fue lo que pasó. El acontecimiento se repite como enigma, la búsqueda actualiza la incertidumbre y aporta intrigas actuales en vez de alguna respuesta. Como en las novelas leídas de Walsh, *La grande* abre problemas no solo políticos sino narrativos, y las intrigas también fluyen, como vimos, en torno a la novela como forma tradicional y como tradición formal propia. Irónica, la intriga saeriana excede el reparto tajante que el autor siempre sostuvo con obstinado afán, y es el sitio menor y difuso donde, no sin incomodidad (como la de los que escuchan a Tomatis), la literatura encuentra la política.

El capítulo concluye con un recurso característico que en su última novela Saer repite con variaciones: la traducción en palabras (en itálicas, y a menudo con comicidad coloquial) de miradas, gestos, silencios, pensamientos propios y ajenos. En este caso, el humor deja su lugar a la virulencia de la lengua autoritaria, traducida de la mirada de Brando. De aquel pesadillesco diálogo de sordos, “lo único que seguía presente”, obsesionando a Tomatis quince años después, “era la mirada extraña, severa y fugacísima, que Brando le había lanzado antes de levantarse de su silla”. La actualidad del pasado es lo que recupera la literatura, lo que pone en palabras la traducción saeriana, el “mensaje solapado y violento” que la mirada “sigue enviando en la memoria” de Tomatis, la intolerancia del déspota que cree poseer la verdad, aunque no la diga con palabras y la traducción de su mirada sea la única prueba de complicidad, con condensaciones del horror en el habla como *sé que son subversivos desde siempre, por algo será* o *vos, andá con cuidado*. Las palabras no dichas, indisimulables en la mirada lanzada en 1980, suenan en presente: la narración ha logrado dar forma a lo que la mirada “sigue diciendo todavía en la memoria del que la recibió” (241). La mirada de un personaje tan siniestro como incómodo en el sistema narrativo, percibida y recordada por el personaje legendario, ha propiciado la impredecible rareza de que sintagmas en bruto de la violencia política, en este final de capítulo, ingresen tan visiblemente en la gran novela de la vuelta. Replicando el modo en que ha germinado y crecido un ciclo desviadamente novelesco después de la presunta culminación histórica de la novela, los cabos argumentales quedan sueltos, difusas las intrigas apenas desplegadas, en una forma sin embargo acabada y contundente que no depende del acontecimiento, y que termina mostrando que la vuelta es incompleta, la justicia restringida y postergada, y la novela inacabable.

La muerte habilitaría a pensar que el proyecto termina solo, sin el control final del autor, aunque ese control ha ido sembrándose a lo largo de la novela de un modo que orienta

retrospectivamente el proyecto y lo deja abierto, sin término posible, repitiendo y ampliando el método proliferante que jalona cada nueva novela por lo menos desde *El entenado*. Es el autor quien orienta el gesto de volver a los comienzos, desplegando por fragmentos las historias hacia atrás, yendo del presente al pasado para avanzar. ¿Hacia dónde iría ese avance simulado? Ajeno a lo lineal, como la zona que el proyecto abre sin pasar de sus partes, el desenlace es partitivo y banal, prescindible como la intriga, por más que se lo prometa como gran final con asado y epílogo. Saer supera la pregunta de Pierre Menard (¿cómo seguir escribiendo cuando todo fue escrito?) y, habiendo mostrado cómo seguir escribiendo después de Borges, prepara este gran final donde se le atreve a la pregunta suscitada por la recepción de su propia obra: cómo seguir escribiendo después de Saer. La respuesta, segura y a la vez ambigua, es la vuelta incompleta, la extensión del gesto repetidamente renovado, el movimiento de estar empezando a contar siempre otra vez, que desde el narrador de *Glosa* es siempre la misma: seguir escribiendo hacia atrás, retornar cambiado al origen borroneado, invertir la cronología, como en el ordenamiento de los *Cuentos completos*, inventando un modo de leerse extraño a los modos consolidados de la crítica.

Al final está el comienzo, y el cierre es imposible no porque el autor haya muerto sino porque es el movimiento continuo lo que ha hecho avanzar el proyecto hasta esta amplia autolectura, cuyo efecto de cierre es el que merodea todo el ciclo dando la sensación de que puede acabar en cualquier momento: como la vida, la obra tiene la consistencia del devenir. Ejemplar y autoparódicamente a través de Tomatis, cuando el sábado al atardecer vuelve de Rosario a la ciudad y es invadido por “el cansancio anticipado de los regresos”, *La grande* realiza un giro más sobre la vuelta incompleta que, desde el título irónico de la primera novela escrita, ha venido pautando el ciclo narrativo. En su agrandamiento de melancolía (otro tópico autorral que la novela refuncionaliza), la reflexión de Tomatis en el micro contiene la voz siempre autorreferencial del narrador saeriano, reconocible desde el borramiento de *La mayor* aunque ahora acaso más pausada y gentil, como si la incertidumbre hubiera sido comprobada y aceptada y solo quedara seguir escribiendo hasta la muerte:

su patria es el lugar a la vez extraño y familiar, inmediato y remoto, en el que los vivos cargan en sus hombros a los muertos, y únicamente con la muerte se liberan de la carga: y así va a ser hasta el final del tiempo, que no tiene nada de infinito, porque está condenado a apagarse cuando pare de soplar el último aliento humano (377).

El método narrativo merodea con variaciones esta única certeza, y expone lo engañosa que es toda imaginación de la vida que no integre la muerte, entendiendo por vida, como el

narrador extradiegético de *La pesquisa*, ese “chorro único que, bajo la apariencia engañosa de eternidad, no es menos insensato y efímero” (1994: 127).

La grande no es una novela final, es una novela de vuelta: una novela grande a pesar de la clausura del género que, como vimos, Saer, más o menos dogmático, gustaba ubicar en *Bouvard y Pécuchet*, un siglo atrás, y una novela de la vuelta al lugar de la infancia que, como expone el melancólico Gutiérrez, siempre es imposible. A su modo, Gutiérrez actualiza con variaciones los devaneos de ese personaje central del ciclo que en *La grande* brilla por su ausencia: como le ocurre a Pichón desde que se fue a Europa por los años de *La mayor*, cada vuelta a la zona, hasta dos décadas después en *La pesquisa*, lo enfrenta con un lugar desconocido, devenido “diferente de la representación que Pichón se hacía en su recuerdo”, y “ese lugar que creía conocer de memoria” se le vuelve “extraño, novedoso, ligeramente inquietante tal vez”, estampando la evidencia de “un tiempo que sigue fluyendo sin nosotros” (1994: 65). Más que a la ciudad natal, más que meramente al pasado, fracasando en su vuelta a ese amor convertido en espanto que es Leonor con cirugías y apellido de casada, Gutiérrez vuelve a la obra anterior de Saer, y desencadena una intriga que no lleva a nada pero pone en movimiento la narración, donde también retorna la intriga política para decir y no decir su abierta virulencia.

Con *La grande*, y el gesto será potenciado por la muerte que interrumpe la escritura, Saer interviene en la recepción de su obra, y lo hace desde su lugar más seguro, la vuelta a la zona (tras el vaivén entre París y Santa Fe en *La pesquisa*, tras la dudosa errancia global de *Lugar*) y la escritura de la novela (según como ha sido conceptualizada por él mismo en los últimos veinte años). Si *La mayor*, desde lo que estaba escrito antes y lo que vino después, pide ser leída como un nuevo comienzo, tajante y de laboratorio, *El entenado* y especialmente *Glosa* marcan una bisagra que, acompañando la consagración del autor ante el público de su país, propone un decidido giro hacia la narración, la vuelta a la experiencia y a cierta referencialidad que reformula el realismo incorporándolo (cf. Premat 2002: 253; Garramuño 2009: 110). Sobre lo escrito a partir de esta torsión -que, podría decirse, da cauce a las obras más logradas (*El entenado*, *Glosa*) y a cierta modalidad que parece descansar en el método aprobado (*Las nubes*, *Lugar*)- se opera una última vuelta de tuerca de la manera saeriana, en la novela inacabada que intenta un nuevo comienzo. El proyecto deviene serie de fragmentos en movimiento continuo que provocan no un sentido sino sus resplandores posibles, en epifánicas vueltas reiteradas con variaciones y expansiones. La seguridad del gesto cobra forma en el tranquilo goce narrativo que segregan las muchas páginas de *La grande*, con un

tono que, desplegando incertidumbre programática y pulsional, suena cercano a la contundencia coloquial del autor biográfico y al humor melancólico de “un servidor” de *Glosa*, mejor asentado que la primera persona de Tomatis en *Lo imborrable* y que la tozudez dogmática que suele asomar entre aquella contundencia. El cierre involuntario ofrece una apertura exponencial de intrigas, narradas con una voz extradiegética a su vez construida en la aceptación calma de lo incierto. La forma es intrigante porque vuelve a los comienzos de la propia obra y del gran género caído en el siglo XX sobre el que ha venido practicando desvíos y cambios de función, haciendo del final un azar que, sin otra certidumbre que la muerte, puede sin embargo fantasearse. La voz es intrigante porque se regodea en la dilapidación de intrigas sin sentido alcanzable, narrando subjetividades desde diversos planos entre la conciencia y lo exterior, construyendo irónicamente personajes en diálogo con la tradición, menos de “la novela” que de “mis novelas”.

Sin intención aparente aunque confirmando la coherencia germinal del método, *La grande* tiene “el privilegio fantasmático de la Última Obra”; si “está en la lógica del *Pro-yecto* (de lo lanzado hacia delante, de trampolín en trampolín) fantasear un fin final, un final definitivo” (Barthes 2005b: 210), esta última novela prueba la lógica que, a posteriori y volviendo atrás, sustenta el proyecto creador, la vida del escritor dedicado a su obra. Como en el caso límite y ejemplar de Proust, y por más que como a Flaubert le falte el punto final, habiendo escrito esta coronación del proyecto, Saer “no podía sino morir” (211). El escritor muere escribiendo la novela que controlará el proyecto hacia atrás, afirmándolo retrospectiva e infinitamente, desde un afuera simulado como instancia de autoridad incierta sobre lo escrito más allá del sujeto biográfico. Acompañada por la recepción consagratória desde los años de *La pesquisa*, la serenidad del escritor con un gran proyecto a cuestas se parece a la de Gutiérrez ingresando en el otoño de su existencia, asumiendo que, con la vida vivida y los borradores escritos, solo queda fantasear un final: tras haber alcanzado ese *algo* anunciado en el último cuento del primer libro, algo que ha sido la tarea de imaginar un lugar nuevo nombrando figuras universales con la lengua de la intimidad y desde el exterior de la zona, solo queda escribir la novela-testamento, la novela-problema que seguirá abierta en su devenir, sustraída del acontecer y de lo que, ineludible, se aproxima.

Esa cumbre del proyecto que es *Glosa* hubiera podido, según los borradores del autor, titularse con la preposición que merodea, incompleta y abierta, una escritura que avanza a partir de su formulación pero sin buscar respuesta: *Hacia*. La tantálica tarea de plantear con el lenguaje ese tipo de problemas y volver a empezar la búsqueda, no de respuesta sino de nuevos modos de formular preguntas, puede acercarse a la imagen de escritor y de obra que,

con incertidumbre y rigor, Saer practicó sabiendo, al menos desde “Narrathon”, que se trataba de un plan de trabajo difícil: “el de abrirse paso, por entre la selva de la lengua, hacia cierto dominio que permita formular, siquiera indirectamente, lo que se muestra a primera vista, o se quiere, indecible, lo que escapa al radar de las normas generales del lenguaje” (1997: 153). Contra esas normas fijadas con apariencia objetiva, contra las lecturas comunes de la tradición que consumen estilo y persona y los degluten mezclados, las escrituras de Saer y de Walsh no poseen un valor autosostenido que haya que buscar en el pasado. Como vimos con Libertella (2003) en el capítulo 2, es la lectura en contexto la que define los estilos, sin alcanzar nunca una definición única. Antes que la unción hacia los antepasados y la rutina antropofágica de comerles el estilo, la lectura puede buscar aquello que sigue definiendo las divergentes políticas de la literatura de Walsh y Saer: su trabajo con el lenguaje puesto en relación con la vida común en la sociedad argentina quebrada por las crisis de la segunda mitad del XX, los modos en que sus lenguas privadas encarnan en figuras hablantes cuyas voces y cuerpos recorren ese lugar hecho de espacios y tiempos que la escritura sostiene en presente.

Las crónicas que Walsh reparte en diversos medios en la segunda mitad de los 60 y hasta entrados los 70, mediante el uso del grabador y la edición escrita de las voces ocluidas, ubican al escritor como lector *de* y *en* las fronteras, según vimos en la escritura de las excursiones antropológicas a lugares y personas del interior del país, y en el contrapunto entre sujetos de ambos bandos que define la verdad probada por el yo en *Rosendo*. Confrontamos esa posición de escritor-entrevistador con las posiciones de narrador en series novelescas trazadas en *Laurenzi*, en torno al declive del justiciero como proceso común que atraviesa el yo, según el desarrollo del contrapunto con el oyente que escribe, y en *Irlandeses*, con su narrador posicionado entre el *nosotros* del pueblo conformado por sujetos menores en una comunidad verticalista, y la dilución del *él* del Gato en el *ellos-nosotros* de la pelea final. Es el mismo proyecto de Walsh el que propicia esta lectura de series novelescas tramadas en ciclos narrativos, aunque no lo haga con la consistencia programática de Saer, cuyas novelas posteriores a *Nadie nada nunca* recargan ese texto de sentidos en función de hacer más inalcanzable la fijeza y la certeza. La autolectura genera tramos que vuelven a presentizar la desaparición de los amigos, particularmente desde la visión de Tomatis, lector-escritor que el proyecto convierte en legendario, personaje legible -usando los términos de Premat (2007)- como *nota* subjetiva de la *sinfonía* autoral. Si la política emerge en el ciclo y en su recepción como una presencia ambigua que se hace visible en forma de ausencia -ya en *Cicatrices*, como leyó Kohan a comienzos de los 90- fragmentos reiterados hacia el final del ciclo traman intercambios conversacionales donde voces, gestos, miradas y silencios presentizan la

emergencia de esa ausencia, como en el centro casual de *La grande*. Diversos y persistentes cuando el género ha culminado su ciclo moderno representativo, los hablantes de novela escritos por Walsh y por Saer reenvían la intriga a una dimensión actual de la política y universal de la intimidad humana.

Una lectura posible hoy de Walsh y de Saer no puede dejar de acompañar el barthesiano fantaseo de un final que ambos dejan abierto e incompleto, que puede resignificarse para dilatar en lo posible el regreso de los clásicos al callado monumento del canon. Recordamos al comienzo de este capítulo la implicación mutua y variable que genera la constelación que no pretendimos agotar en el capítulo 1: en un proceso abierto que hacia el fin de siglo parece acelerarse, las dicotomías heredadas del pensamiento moderno, entre privado/público, intimidad/política, yo/otros, literatura/sociedad, abren constelaciones múltiples al borrarse o relativizarse su frontera y al promover la integración de otros términos que quiebran el binarismo; sin embargo, las duplas mantienen su validez como formas de organizar, así sea como revisión o deconstrucción, el pensamiento social, político, estético, aunque cambien los sentidos de esa implicación mutua según sociedades y épocas. Diálogos de sordos como el del periodista y el coronel en los 60 o el de Tomatis y Brando en el 80, las voces cruzadas entre pasado y presente de Laurenzi con el juez o con Hernández y de Tomatis con amigos, suegra, Alfonso o sí mismo, conforman sonoridades perdurables de la irrupción de la violencia histórica en las vidas de los individuos en sociedad. La elección de las que consideramos *zonas novelescas* de los proyectos, para leer allí intercambios entre subjetividades tensionadas por las condiciones dialógicas donde se confrontan la intimidad y la política, quiso aprovechar la posibilidad de seguir construyendo una teoría de la (pos)novela como novela invisible o inacabable, narración antropológica que opera sobre lo real, infinita más allá del presente histórico de géneros y obras. Ambas escrituras parecerían estar y no estar en la preposición abierta que Saer esbozó como título de *Glosa*, en la pura intriga instalada en el devenir de individuos en sociedad y en la selva de palabras que exploran el idioma nacional después de Borges, en el movimiento continuo que no busca nada, pero encuentra nuevas maneras de narrar en la tradición del escritor argentino a finales del siglo XX.

5. PROBLEMAS COMUNES EN PROYECTOS DISÍMILES. INCONCLUSIONES

La novela infinita de las lecturas y escrituras de Walsh y Saer ha propiciado la ilusión anacrónica o utópica de esa lectura novelesca que Piglia encontraba en *Lo imborrable* en 1993, el delirio de darle al mundo la forma de la propia experiencia. En el doblez subjetivo de la imaginación crítica, la interrogación que exploramos sigue abierta en la formulación propuesta en diálogo con Bajtin (1991: 116): ¿Cómo funciona, en la oscuridad del presente, la significación a la vez poética y política que Walsh y Saer han dado a la orientación de la lengua íntima entre palabra propia y voces ajenas?

La pregunta buscó menos comparaciones que líneas de diálogo entre dos proyectos incomparables, yuxtapuestos en torno al problema de las mediaciones entre literatura y sociedad en un contexto de violencia política y difuminación de fronteras entre exterior-interior, local-universal, privado-público. Hemos explorado los énfasis, las resonancias y disonancias de las voces que participan en la invención de esa tradición, buscando en el corpus las zonas dialógicas entre intimidad y comunidad, figuras autorales y modos de leer, voces de otros y resonancias del nosotros en el yo que se borrona por escrito. La recuperación de instancias particulares del campo crítico consolidado en el pasado reciente funcionó para retomar un contrapunto crítico que entre las décadas del 80 y 90 fue parcialmente atendido y pronto desatendido, cuando ambos proyectos presentaban la diferencia básica entre una producción obturada por la muerte temprana y otra en progresión y decidida consagración. El corpus, ajeno a toda pretensión de originalidad, nos enfrentó al riesgo de obiedad, de reiteración de registros estabilizados como valor en la crítica universitaria y periodística, de lo cual ambos proyectos son casos paradigmáticos. La lectura en común retrospectiva buscó señalar y matizar esas cristalizaciones, poniéndolas en relación con las preocupaciones del campo crítico en el contexto cultural de las privatizaciones que signa el último cuarto del XX y conforma nuestra contemporaneidad. Precisamente por desemejantes, por mostrar intensidades múltiples y dispares de producción y recepción, ambos proyectos han permitido actualizar, desde las transformaciones culturales de los 60-70 como instancia de recomienzo, algunos problemas sobre la tradición de lecturas y los

conflictos políticos y sociales en Argentina, y revisar la funcionalidad que han aportado al campo crítico durante el último cuarto del XX.

Como propusimos en el capítulo introductorio a partir de Pardo, buscamos la intimidad de cada proyecto como doblez que socava desde el interior la imposición de identidad y la asignación de lugares en el canon literario. Más que identidades afirmadas, rastreamos las preguntas abiertas en la intimidad de las escrituras y la comunidad de lecturas, sin pretender alcanzar una respuesta. La reflexión final del “Invierno” argentino en el tratado imaginario del yo autoral de Saer, como vimos en el capítulo 3, *afirma*, bajo forma de paradoja, que el primer paso para penetrar en nuestra verdadera identidad consiste en admitir la imposibilidad de toda identidad afirmativa. Es oportuno agregar ahora la reflexión que completa el último párrafo del “Invierno”, referida a un inmemorial *habitantes del Río de la Plata*, quienes “no se resignaban a su inmensidad desierta, indiferenciada y anónima” y realizaban lo que podemos ver como el recorrido del escritor y de todo lector (incluido el tesista): “buscaban empecinados una respuesta, sin comprender que, insospechada, la respuesta estaba en la necesidad que habían tenido de formularse la pregunta” (2003b: 206). Para no reducirse a encontrar respuestas, la crítica puede buscar la necesidad de formularse la pregunta que dio origen a su objeto. Cerca del final del recorrido, nuestro objeto parece encontrar un origen en la interpelación a la responsabilidad actual que encontramos en escenas escritas como las que presentamos en el primer capítulo y orientaron el desarrollo. La pregunta originaria estaría en las voces cruzadas del corpus, entre la intimidad de la lengua que convierte la tradición en objeto maleable y las emergencias e irrupciones de la política como actividad de quienes rigen o aspiran a regir el reparto de lo público y común, en tensión con las orientaciones individuales que rigen a su vez la relación singular con ese reparto. La pregunta sigue formulada, antes que en la relación representacional con referentes históricos, en los usos del lenguaje que, liberados de categorías de género o institución, indagan los efectos políticos de lo que la época ha percibido como una crisis de la representación.

El estado contemporáneo de la recepción crítica ha sido el punto de partida para practicar esta lectura, entendiendo lo contemporáneo como un presente no reducido a lo actual, como lugar necesario donde imaginar futuros, ampliado hacia la virtualidad activa del pasado reciente. En vez de buscar puntos de comparación por semejanzas y diferencias, quisimos rastrear el foco común a partir del cual divergen: se trata de proyectos divergentes en el sentido de la óptica, que refiere la divergencia al lente que separa los rayos que salen de un foco común. Si resultaba evidente la escasa pertinencia de volver a estudiar obras recientemente confirmadas por una abultada producción crítica, consideramos que el *vaivén*

entre ambos campos de escritores y lectores no había sido suficientemente indagado y podía seguir generando problemas críticos. El efecto de continuidad y coherencia que desprende la obra de Saer casi desde sus comienzos, y por el cual en los 90 se consolida su canonización universitaria desde la poética autonomista de la negatividad, podía ser interrogado y matizado a partir de la contraposición con las tensiones relativas a esa coherencia y especificidad que, por los mismos años, suscita el proyecto de Walsh. Las figuras autorales también divergen en sus procedimientos de construcción, pero en ambos estilos predomina el diálogo entre escritura y lectura, y la pregunta por las posibilidades de ese diálogo, en la ficción y la reflexión, cuando en la intimidad ha irrumpido la política.

En el espacio subjetivo y dialógico del deseo, en la intimidad del lenguaje escrito desde la escucha de las voces sociales, de lo que dicen y lo que callan e implican, encontramos aquello que, contra la fijación en el pasado de las obras concluidas, convierte a estas escrituras en *nuevas para siempre* y no solo en su contexto, desde que, en términos de Žizek (2007: 158-159), se trata de una novedad no agotable en su impacto coyuntural sino que retiene para siempre su carácter sorprendente de invención. Inemplazables en los esquemas de la época de comienzo de los proyectos, como el reparto sesentista que intentaba fusionar y escindía lo privado y lo público y el arte y la política, las escrituras y lecturas de Saer y Walsh mantienen su inconformismo poético y político más allá de la novedad que marcó los 60 y de lo clásico que los ha regulado en el fin de siglo. A la tensión entre intimidad y política que orientó los planos de búsqueda que esta tesis pretendió abrir sin agotar, tanto como a las parejas dicotómicas que han tramado la cultura argentina desde la adaptación del romanticismo europeo hacia 1837-1845, les cabe la lectura que Žizek realiza de los modos de leer a Hegel de Kierkegaard:

No es que la tensión se resuelva mágicamente y los opuestos se reconcilien. El único cambio que ocurre es subjetivo, un cambio de perspectiva. (...). Lo verdaderamente nuevo no es simplemente un nuevo contenido, sino el cambio de perspectiva por medio del cual lo viejo aparece bajo una nueva luz.

El énfasis en el *punto de vista* fundamentó nuestro diálogo con la oscuridad contemporánea que los proyectos siguen escribiendo y dejando leer. El nombre de Walsh aglutina más tensiones que las destacadas por la perspectiva de la época, propias de un proyecto más que literario, hecho de escrituras y lecturas, tan inacabado como inacabable, afianzado en la escucha minuciosa y la integración de voces diversas en modos de narrar que trastocan el reparto del poder. Con el impulso crítico de la asignación retrospectiva de sentidos, la acción lectora visible en fragmentos del proyecto ofrece una maquinaria activa

para la tradición literaria argentina de comienzos del siglo XXI. Esta función aparece, en el caso de Saer, como dato que no precisa verificación, y la actualidad crítica ha puesto en duda la pertinencia de seguir analizando una obra tan sistematizada; el mismo interrogante es motivación crítica y muestra que tampoco Saer termina de decir lo que tiene que decir, que su mordacidad crítica seguirá narrando la opacidad.

Las obras de Saer y Walsh están terminadas, pero ambos proyectos siguen recomenzando en el devenir de la lectura, intrínsecamente vinculada a la vida aunque lo novelesco exija cada vez nuevas torsiones. Hemos explorado partes, momentos específicos de ese proceso abierto hacia la década del 60, cuando la literatura *se hizo* política o quiso *hacer* política, en torno al problema común de las relaciones entre lenguaje, literatura, Estado y sociedad, pautadas por el eje autonomizador consolidado en la crítica académica después de la última dictadura, cuando la literatura se hace producción crítica especializada y desde allí *lee* la política en la literatura. Las comparaciones entre Saer y Walsh practicadas por la misma crítica extensamente dedicada a cada uno han sido, sin embargo, escasas y fragmentarias, descubriendo sincronías entre dos libros (Kohan) o precisando la distinción del primero en contraposición al segundo (Oubiña), en ambos casos en función de las tensiones entre literatura y política hacia fines de los 60 y principios de los 70, resueltas en el campo literario posterior a favor de la primera desde protocolos autonomistas. Ciertas recurrencias teóricas, como la apropiación diversa de categorías de Barthes por parte de la crítica literaria, sostienen la pertinencia de leer en común estos proyectos (como vimos, la *moral de la forma* era aplicada por Sarlo a Walsh en 1972, y en 2006 por Dalmaroni a Saer). La heroicidad sin atributos que lee Premat (2009) en la figura de autor de Saer no se contradice con la negatividad del escritor contra mandatos, arrogancias y terrorismos que Link (2005) lee en Walsh. Desde esa negativa autoridad de escritor argentino, desde la potencia de un abandono de los mitos tradicionales y los espacios institucionales, estas escrituras funcionan como acción lectora de otros y de sí, en una tradición común que se recorta, apropia y modifica. Lectores de la literatura y la cultura argentinas, promueven figuras deseantes, trazadas por el habla y formalizadas en la lengua, de quien escribe inventando una tradición propia en lo común. Algunos cuerpos y voces de esas figuras actuales han conformado el objeto de esta tesis: las subjetividades dialógicas de autores, lectores, personajes, narradores, escritas y leídas entre la violencia de la época y la política y la intimidad de la literatura.

Como propone Augé (2012: 15, 60-62) a partir de la escritura de Flaubert: “Ser contemporáneo es poner el acento sobre aquello que en el presente esboza algo del porvenir”. Contemporáneos de la misma oscuridad del presente argentino de mediados del siglo XX, los

destinos de escritores realizados por Walsh y Saer, de modos tan distintos como otros, ponen el acento de su sintaxis oral en la oscuridad que marca lo contemporáneo en el último cuarto del XX y hasta hoy, la homogénea sonoridad de las lenguas estatales y económicas que ocluyen la disonancia de inconformes palabras singulares. La apuesta al porvenir como transformación de una vida en destino, al decir de Augé, no solo orienta el diálogo de un autor con sus personajes (en el trazo deseante de partes de la vida de Laurenzi o del Gato, de Tomatis o del otro Gato) sino también con su obra y, desde ella, con la tradición cambiante que conforma la resonancia sobre la cual funciona cada proyecto. El énfasis en la relación de la literatura con la sociedad, que hemos visto como problema central de la crítica argentina del período, constituye en la instancia autoral de nuestro corpus lo que Augé, en el presente de 2012, considera la dificultad del arte en el más amplio sentido: “tomar distancia con respecto a un estado de la sociedad que sin embargo debe expresar si desea ser comprendido por los hombres y las mujeres a las que se dirige” (85). Contra la disolución del ser en el parecer operada por los medios masivos, las formas de soledad que acompañan los avances comunicacionales y el principio de equivalencia o indiferencia del que parecen depender la historia y la información, los estereotipos difundidos en el planeta y los códigos de corrección convencional -en un párrafo de Augé donde oímos resonar las propuestas y dificultades de Piglia para este milenio, y parece refinada la diatriba de Saer en una similar crítica política y antropológica-, las subjetividades que hablan solas, con amigos o con otros, que leen, escriben, viven y mueren en los proyectos de Walsh y Saer, desocultan los “lugares comunes disfrazados de estereotipos morales que se esfuerzan por esconder el desasosiego, la cólera o la angustia de los individuos” (64-65).

Lugar ineludible de la crítica, el presente, conformado de pasado y futuro, sigue siendo la caja donde estas voces resuenan. Quisimos devolverlas retrospectivamente al presente como tiempo de la enunciación, desdoblado en el diálogo entre las dos instancias subjetivas, integradas en el tratamiento dado a la categoría de proyecto: la escritura, los presentes pasados de los textos, y la lectura, los presentes abiertos de la crítica sobre los textos. Como el presente, que no existe desgajado de la historia que en él encuentra un desenlace siempre provisional (Halperin Donghi 1998: 9), la literatura habla en ese devenir sin desenlace vinculado a la historia, la política, la sociedad y la vida, y dice de otro modo lo que la época calla. Las zonas de disenso que los escritores generan en sus proyectos siguen dialogando con esa época, que es la nuestra, incluidas las contingencias históricas y las necesidades del presente que, como observa Huyssen (2006: 240), se relacionan dialógicamente con toda propuesta de apropiación del pasado cultural, como las leídas. La literatura contrapone otra

política y otra estética a la puesta en escena democrática en la esfera pública argentina de las últimas dos décadas del XX. A lo que Rancière (2011) llama, en tono cercano al Saer ensayista, estrépito de la escena democrática de los oradores, la novela posible opone la escritura de voces cruzadas en lugares que mantienen su peligro para todo presente. La responsabilidad de la creación individual, realizada en la invención de tradición mediante el estilo, ha definido la perspectiva de esta red de escrituras y lecturas, trazada en lo que pudimos apropiarnos de un campo inabarcable, en el delirio novelesco de darle al mundo la forma de la propia experiencia. Los textos de y sobre Walsh y Saer generan conversaciones inconclusas que, en el intercambio entre el arte y la vida, siguen interpelando nuestra responsabilidad. Lo hacen con el material cultural, lingüístico y literario disponible, inventando tradición mediante disímiles construcciones de estilo dialógico en la sintaxis de oralidad argentina. Proyectos narrativos configurados por su época y por la posición de los autores en el mundo, en la tradición sujeta al cambio, son a su vez configuradores de mundos hacia el pasado y el futuro.

BIBLIOGRAFÍA⁹²

A. CORPUS

- Saer, Juan José. 2001. *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral
- ----- . 1969. *Cicatrices*. Buenos Aires: Sudamericana
- ----- . 2004 (1980). *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral
- ----- . 2003a (1986). *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral
- ----- . 1986. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia
- ----- . 1988. *Una literatura sin atributos*. Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria, nº 7, Universidad Nacional del Litoral
- ----- . 2003b (1991). *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral
- ----- . 2003c (1993). *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral
- ----- . 1997 (1965-1996). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel
- ----- . 1999. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral
- ----- . 1994. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral
- ----- . 2000. *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral
- ----- . 2005. *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral
- ----- . 2006a. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral
- ----- . 2012. *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral
- ----- . 2013. *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral

- Walsh, Rodolfo (selección y noticia previa). 1953. *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Librería Hachette
- ----- . 1985 (1953). *Variaciones en rojo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- ----- (selección, traducción y noticias biográficas). 1976 (1956). *Antología del cuento extraño* (4 tomos). Buenos Aires: Edicial
- ----- . 2009 (1956-57, 1964, 1968, 1972). *Operación masacre seguido de La campaña periodística*. Edición crítica de Roberto Ferro. Buenos Aires: Ediciones de la Flor

⁹² Entre paréntesis, año de primera edición o de escritura cuando no coincide con edición utilizada ni consta en título.

- -----, 2001. *Operación masacre*. Prólogo de Bárbara Crespo. Clarín - La Biblioteca Argentina - Serie Clásicos. Barcelona: Sol 90
- -----, 1965. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Jorge Alvarez Editor
- -----, 1997 (1967). *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Jorge Alvarez Editor
- -----, 1967. "Una literatura de la incomodidad" en *Primera Plana*, n° 260, 19 de diciembre
- -----, 2003 (1969). *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- -----, 1991 (1973). *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI
- -----, 1981 (1953-1973). *Obra literaria completa*. México D.F.: Siglo XXI
- -----, 1987 (1951-1964). *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires: Puntosur
- -----, 1992 (1956-1965). *La máquina del bien y del mal*. Ed. Jorge Lafforgue. Buenos Aires. Clarín-Aguilar
- -----, 2007 (1995). *Ese hombre y otros papeles personales*. Nueva edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- -----, 1998 (1995). *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Edición a cargo de Daniel Link. Prólogo de Rogelio García Lupo. Buenos Aires: Planeta
- -----, 1994 (1976-1977). "Los documentos" en Baschetti, Roberto (comp. y pról.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- -----, 2013. *Cuentos completos*. Edición y prólogo de Ricardo Piglia. Buenos Aires: Ediciones de la Flor

Entrevistas

Saer

- "Juan José Saer: el arte de narrar" en *Pluma y pincel*, año 1, n° 3, 10/5/1976
- "Juan José Saer: el arte de narrar" (Carlos Dámaso Martínez) en "Cultura y Nación", *Clarín*, 30/7/1981
- "Realidad hecha de sombras" (Freie Universitat, Berlín) en "Primer plano", *Página/12*, 13/6/1993
- "Diálogo Saer-Piglia" (Ricardo Ibarlucía) en *Espacios de crítica y producción*, n° 16, FFyL, UBA, julio-agosto de 1995
- "El arte de narrar" (Ana Inés Larre Borges) en *Brecha*, 1997. URL: <http://elsilenciero.com/2009/10/juan-jose-saer-el-arte-de-narrar/> (octubre de 2011)
- "Vivimos en una sociedad que acepta mal la creación artística" (Fernando García) en *Clarín*, 29/9/2002

- “La vuelta completa” (Fernando García) en *Revista Ñ*, n° 12, año I, 20/12/2003
- “Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo de 2005” (Julio Premat, Diego Vecchio, Graciela Villanueva) en Juan José Saer. 2006b. *Glosa-El entenado* (edición crítica, Julio Premat coord.). Colección Archivos 63, ALLCA XX

Walsh

- “Les presentamos a Rodolfo J. Walsh” (Juan Bautista Brun) en *Mayoría*, 11/12/1958
- “Oficios terrestres de Rodolfo Walsh” en *Análisis*, 8/6/1968
- “La novela geológica” en *Primera Plana*, año VI, n° 304, 22/10/1968
- “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política” (Ricardo Piglia, 1970) en Rodolfo Walsh. *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973
- “Rodolfo Walsh: ¿Lobo estás?” en *Siete Días Ilustrados*, n° 110, 16/6/1970
- “Escribir para todos” en *Alma Mater* (La Habana), n° 114, agosto de 1970
- “Narrativa argentina y país real” en *La Opinión Cultural*, 11/6/1972
- “Operación Rodolfo Walsh” (Ernesto Fosatti) en *Primera Plana*, año X, n° 489, 13/6/1972
- “Rodolfo Walsh” (R. Campra y F. Tarquini) en Campra 1987 (ob.cit.), 1973

Crítica literaria específica

Saer

- AAVV. 2005. *Del recuerdo a la voz. Homenaje a Juan José Saer*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento
- Abbate, Florencia. 2005. “Un compendio del universo Saer” en *Revista Ñ*, n° 105, 1 de octubre
- Aira, César. 1987. “Zona peligrosa” en *El Porteño*, abril
- Amar Sánchez, Ana María - Stern, Mirta - Zubieta, Ana María. 1981. “La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones” en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, tomo V, Buenos Aires: CEAL
- Astutti, Adriana. 1991. “Cicatrices” en *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, año VI, n° 6, Universidad Nacional de Rosario
- -----, 1999. “Juan José Saer: La barrera de la identidad” en *Boletín/7* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHyA, UNR, octubre
- Becerra, Juan José. 2011. “Biografía de una tormenta” en Ricci comp. (ob.cit.)

- Berg, Edgardo H. 1999. “‘Hojas de ruta’ (La ciudad como escenario en *Glosa* de Juan José Saer)” en *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Universidad Nacional de Mar del Plata, año 8, n° 11
- ----- . 2002a. “La ficción antropológica en Juan José Saer (A propósito de *El entenado*)” en Pastormerlo, Sergio-Vázquez, María Celia (comps.). *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo. Actas del X Congreso Nacional de Literatura Argentina* (Bahía Blanca, U.N. del Sur, 1999). Buenos Aires: Eudeba
- ----- . 2002b. *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos
- Capdevila, Analía. 1991. “Reflexión en dos tiempos” en *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, año VI, n° 6, UNR
- Casas, Fabián. 2007. “Nadie zafa nunca” en *Ensayos bonsai*. Buenos Aires: Emecé
- Catelli, Nora. 2005-2006. “Figura de artista” en *Lucera*, n° 11, verano
- ----- . 2006. “El presente de la escritura” en *Punto de Vista*, año XXIX, n° 84, Buenos Aires, abril
- ----- . 2011. “Desplazamientos necesarios” en Ricci comp. (ob.cit.)
- Cella, Susana. 1993. “Una marca indeleble” en “Primer plano”, *Página/12*, Buenos Aires, 20 de junio
- ----- . 2006. “Juan José Saer: una crítica sin atributos” en *La Biblioteca*, n° 4-5, *La crítica literaria en Argentina*, Buenos Aires, verano
- Cittadini, Fernando. 1993-1994. “La aventura del pensamiento y el lenguaje” en *Espacios de crítica y producción*, n° 13, FFyL., UBA., diciembre-marzo
- Contreras, Sandra. 1991. “*Glosa*, un atisbo de fiesta” en *Paradoxa*, VI, 6, UNR
- ----- . 2011. “Saer en dos tiempos” en *Boletín/16* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHyA, UNR, diciembre
- Corbatta, Jorgelina. 2005. *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor
- Corral, Rose (ed.). 2007. *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México DF: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
- Croce, Marcela. 1990. “Las cicatrices repetitivas de la tradición: la narrativa de Juan José Saer” en *Filología*, año XXV, n° 1-2
- Chejfec, Sergio. 1988. “Una gran obra sin preceptivas” en *Babel*, Buenos Aires, septiembre
- ----- . 1994. “A manera de introducción” en *La selva espesa*. México D.F., UNAM
- ----- . 1994. “La organización de las apariencias” en *Hispanamérica*, año XXII, n° 67

- Dalmaroni, Miguel. 2006. *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró: escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo
- ----- . 2005-2006. “La vuelta incompleta (una pintura)” en *Bazar americano*, diciembre-enero. URL: <http://bazaramericano.com/resenas.php?cod=261&pdf=si> (diciembre de 2012)
- ----- . 2006-2007. “Notas de un profano en pintura” en *Otra parte* n° 10, Buenos Aires, verano
- ----- . 2006. “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)” en Saer, Archivos (ob.cit.)
- ----- . 2008. “Lo real sin identidades: violencia, política y memoria en *Nadie nada nunca, Glosa y Lo imborrable* de Juan José Saer” en Álvaro Félix Bolaños-Geraldine Cleary Nichols-Saúl Sosnowski (eds.). *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
- ----- . 2011. “Cinco razones sobre Saer” en *Boletín/16* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHyA, UNR, diciembre. URL: http://www.celarg.org/int/arch_public/dalmaroni_dossierensayosestudios.pdf (enero de 2013)
- ----- - Merbilhaá, Margarita. 2000. “‘Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción” en Drucaroff, Elsa (directora de volumen). *La narración gana la partida* (ob. cit.)
- Dámaso Martínez, Carlos. 1993. “El ‘ensayo’ y las estrategias de un narrador” en *Espacios de crítica y producción*, n° 12, FFyL, UBA, junio-julio
- Damiani, Marcelo. 2007. “El fin del viaje” en *eloficio.blogspot.com*, 1 de marzo. URL: <http://eloficio.blogspot.com.ar/2007/03/el-fin-del-viaje.html> (mayo de 2011)
- Darré, María Celia. 1991. “Proust a través de un cuento de Juan José Saer” en *Revista de literaturas modernas*, n° 24, Universidad Nacional de Cuyo
- Delgado, Sergio. 2002. “Saer ensayista” en Ezquerro, Milagros (ed.). *El lugar de Juan José Saer*. Actes 10. Montpellier: Editions du CERS
- ----- . 2005. “El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual” en *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHyA, UNR, diciembre. URL: http://www.celarg.org/int/arch_public/delgado_b_12.pdf (enero de 2013)
- ----- . 2011. “Lisa y dorada la ribera” en Ricci comp. (ob.cit.)

- Díaz, Alberto. 2008. "Pura creación" (entrevista, 30/05/2007) en Luppi, Juan Pablo. *El arte de narrar entre lo privado y lo público. Imperativos personales y turbulencias argentinas en la literatura de Juan José Saer*, Informe final de Adscripción (Literatura Argentina II, FFyL, UBA), mayo (mimeo)
- Díaz-Quiñones, Arcadio. 1992. "El entenado: Las palabras de la tribu" en *Hispanamérica*, año XXI, n° 63, diciembre
- Di Ció, Mariana – Litvan, Valentina. 2011. *Juan José Saer: archivos, memoria, crítica. Actas del Coloquio internacional, Maison de l' Argentine (Cité Universitaire), 4 y 5 de junio de 2010 en Cuadernos LIRICO. Revista de la Red Interuniversitaria de Estudio de las Literaturas Contemporáneas del Río de la Plata en Francia*, n° 6, Université de Bretagne Sud-Lorient, Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, Institut des Amériques, diciembre
- Eckhardt, Marcelo. 2002. "Breve historia del cuerpo (literario) argentino" en *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo* (ob.cit.)
- Ezquerro, Milagros. 2005. Carta de postulación de Saer para el Premio Nobel de Literatura 2005, en *Orbis Tertius*, año X, n° 11
- Fernández, Nancy. 2000. *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos
- Foffani, Enrique-Mancini, Adriana. 2000. "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje" en *La narración gana la partida* (ob.cit.)
- Freidemberg, Daniel. 2000. "La sutil pesquisa de las palabras" en "Cultura y Nación", *Clarín*, 5 de noviembre
- Gandolfo, Elvio E. 1969. "Cicatrices de Juan José Saer" en *El lagrimal trifurca*, n° 6, octubre-diciembre
- ----- . 1975. "Una novela orgánica" en *El lagrimal trifurca*, n° 13, diciembre
- ----- . 2005-2006. "Saer" en *Lucera*, n° 11, verano
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009
- Gerbaudo, Analía. 2011. "Demarcaciones, enseñanza y literatura argentina (derivadas de una conversación sobre *El río sin orillas*)" en *Boletín/16* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHyA, UNR, diciembre. URL: http://www.celarg.org/int/arch_publico/gerbaudo_dossierensayosestudios.pdf (enero de 2013)
- Giordano, Alberto. 1992. *La experiencia narrativa. Juan José Saer-Felisberto Hernández-Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo

- -----, 2010. "Saer y su concepto de ficción" en *Boletín/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* FHya, UNR
- -----, 2011. "Saer como problema" en Ricci comp. (ob.cit.)
- Gramuglio, María Teresa. 1969. "Las aventuras del orden" en *Los Libros*, n° 3, septiembre
- -----, 1979. "Juan José Saer: el arte de narrar" en *Punto de Vista*, n° 6, julio
- -----, 1984. "La filosofía en el relato" en *Punto de Vista*, n° 20, mayo
- -----, 1986. "El lugar de Saer" en *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia
- -----, 2005-2006. "La variación y el retorno" en *Lucera*, n° 11, Rosario, verano
- Gusmán, Luis. 1997. "El lector estepario" en "Cultura y Nación", *Clarín*, 25 de septiembre
- Iglesia, Cristina. 2002. "La violencia del azar. Rituales y asesinatos en *Cicatrices*, de Juan José Saer" y "Cautivos en la zona. Sobre *El entenado* de Juan José Saer" en *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*. Buenos Aires: FCE
- Jitrik, Noé. 1978. "Entre el Corte y la Continuidad. Hacia una Escritura Crítica" en *Revista Iberoamericana*, n° 102-103, enero-junio
- Kohan, Martín. 1999 (1995) y 2000 (1993-1994). "Saer, Walsh: una discusión política en la literatura" en *Tramas* y en Lafforgue editor (ob.cit.)
- -----, 2000a. "Historia y literatura: la verdad de la narración" en *La narración gana la partida* (ob.cit.)
- -----, 2011. "Glosa, novela política" en Ricci comp. (ob.cit.)
- *La Nación* (suplemento *adncultura*). 2013. "Saer: el permanente arte de narrar" (incluye fragmentos de *Papeles de trabajo II*, "Semillas del paraíso" de Jorge Monteleone y "Peripecias de una escritura" de Julio Premat), 1 de marzo
- Lucero, Nicolás. 2012. "El ensayo como forma en *El río sin orillas* de Juan José Saer" en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, n° 240, julio-septiembre
- Martini, Juan. 1987. "Ha llegado la hora de Juan José Saer" en *Humor*, n° 192, marzo
- -----, 1988. "Juan José Saer: el reconocimiento" en *El Periodista de Buenos Aires*. URL: <http://www.juanmartini.com.ar/articulos> (febrero de 2013)
- -----, 2009 (2006). "La novela como síntoma de su tiempo. (Notas sobre *Responso* de Juan José Saer, *El examen* de Julio Cortázar y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares)" en Iparraguirre, Sylvia (coord.). *La literatura argentina por escritores argentinos. Narradores, poetas y dramaturgos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional

- Merbilhaá, Margarita. 2002. "Del testimonio a la experiencia minimalista: lo político en las primeras narraciones de Juan José Saer" en *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo* (ob.cit.)
- Mondragón, Juan Carlos. 2011. "La novela de Carlos Tomatis" en Di Cío – Litvan (ob.cit.)
- Montaldo, Graciela. 1986. *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette
- ----- . 2006. "Una exploración de los límites" en Saer, Archivos (ob.cit.)
- Monteleone, Jorge. 1991. "Eclipse del sentido: De *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer" en Spiller, Roland (ed.). *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt, Universitat Erlangen-Nürnberg
- ----- . 2011 (2006). "Lo póstumo: Juan José Saer y *La grande*" en *Boletín/16* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHyA, UNR, diciembre 2011 (primera publicación en *Ínsula* N° 711, V. LXI, Madrid, marzo 2006)
- Oubiña, David. 2011. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: FCE
- Panesi, Jorge. 1983. "Cicatrices de Juan José Saer: El peligroso juego de la literatura" en *Pie de página*, n° 2, invierno
- Pauls, Alan. 1988. "La primera novela realista sobre el azar" en *Babel*, n° 4-5, septiembre
- Piglia, Ricardo. 1978. "La prolijidad de lo real" en *Punto de Vista*, año I, n° 3, julio
- ----- . 1993. "El rechazo de lo real" en "Cultura y Nación", *Clarín*, 8 de abril
- ----- . 1994. "La música de Saer" en "Primer plano", *Página/12*, 25 de septiembre
- ----- . 2009. "Saer o la tradición del escritor argentino" en Iparraguirre coord. (ob.cit.)
- ----- - Saer, Juan José. 1990. *Diálogo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral
- Premat, Julio. 2002. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo
- ----- . 2006. "Introducción del coordinador" y "Cronología" en Saer, Archivos (ob.cit.)
- ----- . 2007. "*La grande*, nota y sinfonía" en *Pandora* N° 7, *Répertoires*. Departement d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines de l'Université Paris 8. Republicado en *Crítica cultural=Cultural critique. Dossier Juan José Saer*, Universidade do Sul de Santa Catarina, vol. 5, n° 2, diciembre de 2010
- ----- . 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE
- ----- . 2011. "*La grande*: volver a empezar" en Di Cío – Litvan (ob.cit.)
- ----- . 2013. "El desafío de lo clásico" en Ilse Logie (coord.). *Juan José Saer. La construcción de una obra*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla

- Quintana, Isabel. 2001. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Ricci, Paulo (comp.). 2011. *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral
- Saítta, Sylvia. 2006. "Avatares de la literatura" en "Cultura", *La Nación*, 7 de mayo
- Sarlo, Beatriz. 1980. "Narrar la percepción" en *Punto de Vista*, año III, n° 10, noviembre
- ----- . 1988. "Ficciones del saber" en *El Nuevo Periodista*, n° 194, Buenos Aires, junio
- ----- . 1993. "La condición mortal" en *Punto de Vista*, año XVI, n° 46, agosto
- ----- . 2000. "Relatos de un grande" en "Cultura", *La Nación*, 8 de noviembre
- ----- . 2005a. "La ruta de un escritor perfecto" en *Clarín*, 12 de junio
- ----- . 2005b. "De la voz al recuerdo" en "Cultura", *La Nación*, 19 de junio
- ----- . 2005c. "El tiempo inagotable" en "Cultura", *La Nación*, 2 de octubre
- ----- . 2006. "La política, la devastación" en Saer, Archivos (ob.cit.)
- ----- . 2007. "Lectura sobre lectura" en *Punto de Vista*, año XXX, n° 89, diciembre
- Scavino, Dardo. 2004. *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto
- Speranza, Graciela. 2001. "Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia" en *Boletín/9* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHyA, UNR, diciembre
- Stern, Mirta. 1983. "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura" en *Revista Iberoamericana*, n° 125, noviembre
- ----- . 1984. "Juan José Saer, construcción y teoría de la ficción narrativa" en *Hispanamérica*, n° 37, abril
- Torre, María Elena. 1996. "Espacios públicos / itinerarios privados: un recorrido por Puig y Saer" en *Actual. Revista de la Universidad de Los Andes*, Mérida, n° 33, tercera época, febrero-mayo
- ----- . 1998. "Juan José Saer en la zona crítica" en Giordano-Vázquez comps. (ob.cit.)

Walsh

- AAVV. 1999 (1995). *Tramas para leer la literatura argentina*, año I, n° 1 (Rodolfo Walsh). Córdoba: CILS
- AAVV. 1998. *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina* año I, n° 1 (Número de homenaje a Rodolfo Walsh). Director David Viñas. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, FFyL, UBA
- AAVV. 2012. *Rodolfo Walsh. Carta abierta a la Junta Militar*. Buenos Aires: Jefatura de Gabinete de Ministros, Presidencia de la Nación

- A.C. 1967. "El prólogo de la novela" en *Primera Plana*, año V, n° 248, 26 de septiembre al 2 de octubre
- Aguilar, Gonzalo. 2000. "Rodolfo Walsh, más allá de la literatura" en *Punto de Vista*, año XXIII, n° 67, agosto
- Alabarces, Pablo. 2000. "Walsh: dialogismos y géneros populares" en Lafforgue editor (ob.cit.)
- Amar Sánchez, Ana María. 1986. "Operación masacre, la propuesta de una escritura" en *Revista Iberoamericana*, n° 135-136, abril-septiembre
- ----- . 1992. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Arrosagaray, Enrique. 2004. *Rodolfo Walsh en Cuba. Agencia Prensa Latina, militancia, ron y criptografía*. Buenos Aires: Catálogos
- ----- . 2006. *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero*. Buenos Aires: Catálogos
- Baschetti, Roberto (compilación y prólogo). 1994. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- Bayer, Osvaldo. 1994. "Rodolfo Walsh, un historiador del presente" en Baschetti (ob.cit.). Publicado originariamente en *Fin de Siglo*, n° 10, Buenos Aires, abril de 1988
- Bertranou, Eleonora. 2006. *Rodolfo Walsh. Argentino, escritor, militante*. Buenos Aires: Leviatán
- Bocchino, Adriana A. – García, Romina – Mercère, Emiliana. 2004. *Rodolfo Walsh: del policial al testimonio*. Mar del Plata: Estanislao Balder
- Braceras, Elena - Leytour, Cristina - Pittella, Susana. 2000. "Walsh y el género policial" en Lafforgue editor (ob.cit.)
- Capdevila, Analía. 1996a. "Los casos del comisario Laurenzi" en *El País Cultural*, n° 345, Montevideo, 14 de junio. URL: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/walsh_rodolfo/bio.htm (marzo de 2013)
- ----- . 1996b. "Walsh y el policial: variaciones sobre el género" en *Boletín/5* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHyA, UNR, octubre. URL: http://www.celarg.org/int/arch_public/capdevilab5.pdf (noviembre de 2012)
- Castillo, Jimena – Díaz, Claudio. 1999. "Información sobre Rodolfo Walsh" en *Tramas para leer la literatura argentina* (ob.cit.)
- Crespo, Bárbara. 1994. "Operación masacre: el relato que sigue" en *Filología* año XXVII, n° 1-2, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, FFyL, UBA

- ----- . 1998. “El lector en el relato testimonial: ‘En lo que a mí atañe, es cosa suya’” en *El Matadero* (ob.cit.)
- ----- . 2001. “Prólogo” en Walsh, Rodolfo. *Operación masacre* (ob.cit.)
- Croce, Marcela. 1998. “Lógica y retórica del crimen en *Caso Satanowsky*” en *El Matadero* (ob.cit.)
- De Grandis, Rita (1993). *Polémicas y estrategias narrativas en América Latina. José María Arguedas – Mario Vargas Llosa – Rodolfo Walsh – Ricardo Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Demaría, Laura. 2001. “Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir” en *Revista Iberoamericana*, vol. LXVII, n° 194-195, enero-junio
- Drucaroff, Elsa. 2000. “Introducción. La narración gana la partida” en Drucaroff (dir. vol.) (ob.cit.). *La narración gana la partida*, vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina* (Director Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé
- *El Mundo* (s/firma). 1965. “Rodolfo Walsh: Del Cuento a la Dramaturgia”, 25 de abril
- ----- . 1967. “RODOLFO WALSH. Le Reclaman una Novela”. 8 de octubre, 2ª sección
- Fernández Vega, José. 1993. “La narración de la justicia en Rodolfo Walsh” en AAVV. *Arte y poder*. Buenos Aires: CAIA - FFyL, UBA
- ----- . 1997. “La cólera de un particular. Rodolfo Walsh entre Borges y Perón” en *Razón y Revolución* 3, invierno. URL:
<http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr3Fernandez.pdf> (octubre de 2012)
- ----- . 2011. *Lugar a dudas: cultura y política en la Argentina*. Buenos Aires: Las Cuarenta
- Ferreyra, Lilia. 1994 (1980). “Rigor e inteligencia en la vida de Rodolfo Walsh” en Baschetti (ob.cit.)
- Ferro, Roberto. 1988. “Las ediciones de *Operación masacre*” en *Espacios de crítica y producción*, n° 7, FFyL, UBA, noviembre-diciembre
- ----- . 1992. “*Operación masacre*, algunas notas al margen” en *La Buraco* 2, agosto-septiembre
- ----- . 1999. “La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio” en Cella dir.vol. (ob.cit.)
- ----- . 2010. *Fusilados al amanecer. Rodolfo Walsh y el crimen de Suárez*. Buenos Aires: Biblos
- Flachsland, Cecilia – Scenna, Miguel Ángel. 2004. *Rodolfo Walsh para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente

- Ford, Aníbal. 1972 (1969). "Walsh: la reconstrucción de los hechos" en *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Compilador Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Paidós
- Frieria, Silvina. 2013. "Al profundizar sus búsquedas, Walsh pateó el tablero" en *Página/12*, suplemento "Cultura y espectáculos", 13 de mayo
- Gamarro, Carlos. 2006 (2002). "Rodolfo Walsh, escritor" en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma
- Hernaiz, Sebastián. 2012. *Rodolfo Walsh no escribió Operación masacre y otros ensayos*. Bahía Blanca: 17grises editora
- Imperatore, Adriana. 1999. "Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh" en Zubieta, Ana María (comp.). *Letrados iletrados*. Buenos Aires: Eudeba
- Jozami, Eduardo. 2006. *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: Norma
- Kohan, Martín. 1999 (1995) y 2000 (1993-1994). "Saer, Walsh: una discusión política en la literatura" (ob.cit.)
- Lafforgue, Jorge. 1992. "Noticia" en Walsh 1992 (ob.cit.)
- ----- (editor). 2000. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza Editorial. Reproduce material publicado en *Nuevo Texto Crítico* (director Jorge Ruffinelli, coordinador J. Lafforgue), Stanford University, año VI, n° 12/13, julio 1993-junio 1994
- ----- . 2006. "Prólogo" en Walsh, Rodolfo. *Un oscuro día de justicia. Zugzwang*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- *La Nación* (s/firma). 1968. "'Un kilo de oro' Por Rodolfo Walsh (Edit. Jorge Alvarez)", 18 de febrero, 3ª sección
- Link, Daniel. 1988. "Los setenta, Walsh, y la novela en crisis" en *Graffiti*, año 2, n° 3, Rosario, marzo
- ----- . 1995. "Ein Bericht für eine Akademie: Violencia, escritura y representación (1973-1993 en el Río de La Plata)" en Spiller, Roland (ed.). *Culturas del Río de La Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft
- ----- . 2003. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma
- ----- . 2005. *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma
- Méndez, Marcelo. 2008. "La dama desaparece: apuntes sobre la representación de Eva Perón en 'Esa mujer' de Rodolfo Walsh" en Saítta, Sylvia (comp.). *Algunas representaciones de Eva Perón en la literatura argentina*. FFyL, UBA
- Montero, Hugo – Portela, Ignacio. 2010. *Rodolfo Walsh: Los años montoneros*. Cuadernos de *Sudestada* N° 3. Buenos Aires: Continente

- O.R.C. 1967. "Un kilo de curiosidad" en *Confirmado*, año III, n° 121, 12 de octubre
- Pesce, Víctor. 1987. "Rodolfo Jorge Walsh. El problemático ejercicio de la literatura" en *Cuento para tahúres y otros relatos policiales* (ob.cit.)
- Piglia, Ricardo. 2001. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)" en *Revista Casa*, año XLI, n° 222, enero-marzo, y en *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Del otro lado de este libro: *Mi Buenos Aires querida* por León Rozitchner. Buenos Aires: FCE
- ----- . 2006. "Nota al pie" en Walsh, Rodolfo. *Un oscuro día de justicia. Zugzwang*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- *Primera Plana* (s/firma). 1965. "Crítica de la razón pura", año IV, n° 161, 7 al 13 de diciembre
- Pron, Patricio. 1999. "Rodolfo Walsh y el género policial. EL RELATO DE LOS HECHOS" en *La Trama de la Comunicación*. Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Comunicación Social, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, vol. 4
- Rama, Ángel. 1984 (1974). "Rodolfo Walsh: La narrativa en el conflicto de las culturas" en *Literatura y clase social*. Buenos Aires: Folios
- Redondo, Nilda Susana. 2001. *El compromiso político y la literatura. Rodolfo Walsh. Argentina 1960-1977*. Santa Rosa: Amerindia – Universidad Nacional de Quilmes
- Rocco-Cuzzi, Renata. 1998. "Los caballos..." en *El Matadero* (ob.cit.)
- Romano, Eduardo. 2000. "Modelos, géneros y medios en la iniciación de Walsh" en Lafforgue editor (ob.cit.)
- Sarlo Sabajanes, Beatriz. 1972. "Novela argentina actual: códigos de lo verosímil" en *Los Libros*, n° 25, marzo
- Seoane, María. 2007. *Rodolfo Walsh, la palabra no se rinde*. Cuaderno n° 4 de *Caras y Caretas*. Buenos Aires: Fundación Octubre-Trabajadores de Edificios
- Vaca Narvaja, Hernán. 1999. "Rodolfo Walsh y la tradición argentina" en *Tramas* (ob.cit.)
- Verbitsky, Horacio. 1984. "El 'Facundo' de Rodolfo Walsh" en *El Periodista de Buenos Aires*, año I, n° 2, septiembre 22 al 28
- Vinelli, Natalia. 2008. *ANCLA. Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: El Colectivo
- Viñas, David. 1981. "Déjenme hablar de Walsh" en *Casa de las Américas* (La Habana), n° 129, noviembre-diciembre
- ----- . 1988. "Walsh y Borges" en *Página/12*, 12 de julio

- -----, 1995. "Mafia y política en Rodolfo Walsh" en *Página/12*, 15 de septiembre
- -----, 2005 (1996). "Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra" en *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor

B. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AAVV. 1987. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza
- AAVV. 2004. *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*. Ciclo de mesas redondas del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. Buenos Aires: Libros del Rojas
- Adorno, Theodor W. 1980 (1970). *Teoría estética*. Madrid: Taurus
- -----, 1987 (1951). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus
- Agamben, Giorgio. 2007 (1978, 2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- -----, 2007 (1996). "La inmanencia absoluta" en Giorgi, Gabriel – Rodríguez, Fermín (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós
- -----, 2000 (1998). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. HOMO SACER III*. Valencia: Pre-textos
- -----, 2005. "El autor como gesto" en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- -----, 2010 (2006-2007). "¿Qué es lo contemporáneo?" en *Otra parte. Revista de letras y artes*, nº 20, otoño
- Altamirano, Carlos – Sarlo, Beatriz. 1993 (1983). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial
- Amícola, José – De Diego, José Luis. 2008. *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Al Margen
- Arendt, Hannah. 2008 (1958). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós
- Arfuch, Leonor. 2010 (2002). *La experiencia biográfica. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE
- ----- (comp.). 2005. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo
- Augé, Marc. 2001. *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa
- -----, 2012. *Futuro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora

- Avelar, Idelber. 2000. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto propio
- Avellaneda, Andrés. 1983. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana
- Azpiazu, Daniel – Schorr, Martín. 2009. *Peronismo y dictadura. Textos inéditos de Oscar Braun*. Buenos Aires: Capital Intelectual
- Badiou, Alain. 2009a (1996-1998). *Compendio de metapolítica*. Buenos Aires: Prometeo
- ----- . 2009b (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial
- Bajtin, Mijail. 1986. “Extracts from ‘Notes’ (1970-1971)” en Morson, Gary Saul (ed.). *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work*. Chicago and London: The University of Chicago Press
- ----- . 1989 (1919-1974). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI
- ----- . 1991 (1935-1973). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus
- Barthes, Roland. 2002 (1972). *El grado cero de la escritura y otros textos*. Madrid: Editora Nacional
- ----- . 1978 (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós
- ----- . 2005a. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo XXI
- ----- . 2005b. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI
- ----- . 1985 (1981). *El grano de la voz, entrevistas 1962-1980*. México DF: Siglo XXI
- Basualdo, Eduardo. 2010. *Estudios de historia económica argentina: desde mediados del siglo XX a la actualidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- Bauman, Zygmunt. 2007 (1999). *En busca de la política*. Buenos Aires: FCE
- Benichou, Paul. 1981 (1973). *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México DF: FCE
- Benjamin, Walter. 1989 (1930-1940). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus
- ----- . 2007 (1930-1940). *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar
- Benveniste, Émile. 1971 (1966). *Problemas de lingüística general*. México D.F.: Siglo XXI
- Bergero, Adriana J. – Reati, Fernando (comps.). 1997. *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Blanchot, Maurice. 2002 (1955). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional

- Bloom, Harold. 1991 (1973). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Avila Editores
- Bobbio, Norberto. 1989 (1966). *Liberalismo y democracia*. Buenos Aires: FCE
- Borges, Jorge Luis. 2012 (1925/1928). *El tamaño de mi esperanza / El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Debolsillo
- -----, 2005 (1952). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé
- -----, 1964. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé
- ----- (con María Esther Vázquez). 1998 (1965). *Introducción a la literatura inglesa*. Madrid: Alianza
- -----, 1980. *Borges oral*. Barcelona: Bruguera
- Bourdieu, Pierre. 2003 (1966-1983). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata
- -----, 1995 (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama
- Bracamonte, Jorge. 1996. "El escritor argentino y la tradición durante los peronismos clásicos (1946-1955): una aproximación" en *III Jornadas de Literatura (creación y conocimiento) desde la cultura popular*. Cátedras de Literatura Argentina I y II, Escuela de Letras, Universidad de Córdoba
- Bruner, Jerome. 1993. "The Autobiographical Process" en Folkenflik, Robert (ed.). *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*. Stanford, California: Stanford University Press
- Buck-Morss, Susan. 1995 (1989). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor
- Bürger, Peter. 1992. "Literary Institution and Modernization" en *The Decline of Modernism*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press
- Butler, Judith – Laclau, Ernesto – Žižek, Slavoj. 2011 (2000). *Contingencia, hegemonía, universalidad: diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: FCE
- Calveiro, Pilar. 2004 (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue
- -----, 2006. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma
- -----, 2012. *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- Calvino, Italo. 1999. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets

- Campra, Rosalba. 1987 (1982). *América Latina: La identidad y la máscara*. México DF: Siglo XXI
- Catelli, Nora. 2007. *En la era de la intimidad*, seguido de *El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Cella, Susana (comp.). 1998. *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada
- ----- (dir. de vol.). 1999. *La irrupción de la crítica*, vol. 10 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Director Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé
- Certeau, Michel de - Giard, Luce - Mayol, Pierre. 1999 (1994). *La invención de lo cotidiano. 2: Habitar, cocinar*. México DF: Universidad Iberoamericana
- Contreras, Sandra. 2002. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Croce, Marcela. 1996. *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires: Colihue
- Dalmaroni, Miguel. 2005. "Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)" en *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHya, UNR, diciembre
- ----- (director). 2009. *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral
- De Diego, José Luis. 2003. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al margen
- De Ipola, Emilio. 1997. *Las cosas del creer. Creencia, lazo social y comunidad política*. Buenos Aires: Ariel
- Deleuze, Gilles. 1996 (1993). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama
- ----- - Guattari, Félix. 2002 (1980). "Postulados de la lingüística" en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos
- De Man, Paul. 1991. "La autobiografía como desfiguración" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplementos *Anthropos* 29, Barcelona
- Demarchi, Rogelio. 2007. "Borges y el peronismo (una exploración): el caso de la gauchesca" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, año XII, n° 36, julio-octubre, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/borperon.html> (enero de 2012)
- Derrida, Jacques. 1992 (1989). "Force of Law: The 'Mystical Foundation of Authority'" en Cornell, Drucilla – Rosenfeld, Michel – Carlson, David Gray (eds.). *Deconstruction and the Possibility of Justice*. New York-London: Routledge

- -----, 2002 (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Editora Nacional
- ----- - Roudinesco, Élisabeth. 2009 (2001). *Y mañana, qué...* Buenos Aires: FCE
- Devoto, Fernando – Madero, Marta (dir.). 1999. *Historia de la vida privada en la Argentina*, tomo 3: *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires: Taurus
- Didi-Huberman, Georges. 2008 (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Divinsky, Daniel. “Breve historia de Ediciones de la Flor. Editar en la Argentina: ¿un oficio insalubre?” en *La Biblioteca* n° 4-5 (ob.cit.)
- Drucaroff, Elsa (directora de volumen). 2000. *La narración gana la partida*, vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Director Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé
- -----, 2010. *El último caso de Rodolfo Walsh. Una novela*. Buenos Aires: Norma
- Eco, Umberto. 1994 (1977). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona: Gedisa
- Elias, Norbert. 1990 (1939-1987). *La sociedad de los individuos*. Barcelona: Península
- Esposito, Roberto. 2002 (1996). *El origen de la política. ¿Hannah Arendt o Simone Weil?* Madrid: Editora Nacional
- Filmus, Daniel (comp.). 1999. *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba-Flacso
- Folkenflik, Robert. 1993. “Introduction: The Institution of Autobiography” y “The Self as Other” en Folkenflik ed. (ob.cit.)
- Foster, Hal. 2001 (1996). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal
- Foucault, Michel. 1996 (1962-1966). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós
- -----, 1992 (1971-1977). *Microfísica del poder*. Madrid: Endymión
- -----, 2008 (1973). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa
- Gamero, Carlos. 2002. *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo
- García Negroni, María Marta. 2011. *Escribir en español. Claves para una corrección de estilo*. 2ª edición actualizada. Buenos Aires: Santiago Arcos editor
- Genette, Gerard. 1989 (1962). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus

- -----, 2001 (1987). *Umbrales*. México DF: Siglo XXI
- Gilman, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Giordano, Alberto. 1999. *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires: Colihue
- -----, 2006. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo
- -----, 2008. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual. Seguido de Dos apéndices por Nora Avaro*. Buenos Aires: Mansalva
- ----- - Vázquez, María Celia (comps.). 1998. *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós
- Gramuglio, María Teresa. 1986. “*Sur en la década del treinta: una revista política*” en *Punto de Vista*, año IX, nº 28, noviembre
- -----, 1987. “*Desconcierto en dos tiempos*” en *Punto de Vista*, año X, nº 31, noviembre-diciembre
- -----, 1992. “*La construcción de la imagen*”, en Tizón, Héctor - Rabanal, Rodolfo - Gramuglio, María Teresa, *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones de La Cortada
- Gundermann, Christian. 2007. *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Habermas, Jürgen. 1994 (1961). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili
- Halperin Donghi, Tulio. 1998 (1987). *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Sudamericana
- -----, 2006 (1995). *Argentina en el callejón*. Buenos Aires: Ariel
- Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence (eds.). 2002 (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica
- Huysen, Andreas. 2006 (1986). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Iser, Wolfgang. 1989 (1979). “*La estructura apelativa de los textos*” y “*El Proceso de Lectura*” en Warning, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor
- James, Daniel (director de tomo). 2007 (2003). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, tomo 9 de *Nueva historia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana

- Jameson, Fredric. 1986. "Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío" en *Zona abierta* (Madrid), n° 38, enero-marzo
- Jarkowski, Aníbal – Speranza, Graciela. 1989. "Crítica argentina 1988: esos raros objetos nuevos" en *Punto de Vista*, año XII, n° 34, julio
- Jauss, Hans Robert. 1976. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península
- ----- . 1992. *Experiencia estética y hermenéutica*. Madrid: Taurus
- Jitrik, Noé. 1975. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana
- ----- . 1997. *Suspender toda certeza: antología crítica (1959-1976)*. Selección y prólogo: Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada. Buenos Aires: Biblos
- Jozami, Eduardo (coord.). 2011. *Tradiciones en pugna. 200 años de historia argentina*. Buenos Aires: Eudeba – Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti
- Kristeva, Julia. 1978 (1969). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos
- Libertella, Héctor. 2008 (1977). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego
- ----- . 1993. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana
- ----- . 2003. *La Librería Argentina*. Córdoba: Alción Editora
- Link, Daniel. 2006. *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía
- ----- . 2012. "Elementos para la escritura de una monografía" en AAVV, *Citadme diciendo que me han citado mal. Material auxiliar para el análisis literario*. Compilado por Ezequiel Vila. Buenos Aires: EDEFYL
- Lorenz, Federico. 2007. *Combates por la memoria. Huellas de la dictadura en la historia*. Buenos Aires: Capital Intelectual
- Ludmer, Josefina. 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana
- ----- . 2007. "Literaturas postautónomas" en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 17, julio
- Lunn, Eugene. 1986 (1982). *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: Fondo de Cultura Económica
- Maingueneau, Dominique. 2003 (1996). *Términos clave del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Masiello, Francine. 2001. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma
- Mayer, Marcos. 1999. "Borges por Borges. Relecturas" en *Cella dir. vol. (ob.cit.)*
- Mayoral, José Antonio (comp.). 1987. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros

- Miraux, Jean-Philippe. 2005 (1997). *El personaje en la novela. Génesis, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Molina, Diego. 2010. "Babélicos versus planetarios. Puro grupo" en Carbone, Rocco – Ojeda, Ana (comps.). *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*. Tomo VII de *LITERATURA ARGENTINA SIGLO XX* (Director David Viñas – Vicedirectora Gabriela García Cedro). Buenos Aires: Paradiso – Fundación Crónica General
- Mosqueda, Ana. 2006. "La editorial Jorge Álvarez, cenáculo de los sesenta" en *La Biblioteca*, n° 4-5 (ob.cit.)
- Olguín, Sergio – Zeiger, Claudio. 1999. "La narrativa como programa. Compromiso y eficacia" en *Cella dir. vol.* (ob.cit.)
- Ollier, María Matilde. 1998. *La creencia y la pasión. Privado, público y político en la izquierda revolucionaria*. Buenos Aires: Ariel
- Panesi, Jorge. 2004 (1998). *Críticas*. Buenos Aires: Norma
- ----- . 2005. "Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica" en *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHyA, UNR, diciembre
- Pardo, José Luis. 1996. *La intimidad*. Valencia: Pre-textos
- Piglia, Ricardo (selección y prólogo). 1968. *Yo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo
- ----- . 1994 (1980). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral
- ----- . 1980. "Notas sobre *Facundo*" en *Punto de Vista*, año III, n° 8, marzo
- ----- . 1993a. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Urraca
- ----- . 1993b. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Fausto-Siglo veinte-Universidad Nacional del Litoral
- ----- . 1997. "Los usos de Borges" (Entrevista de Sergio Pastormerlo) en *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación "Jorge Luis Borges"*, Universidad de Iowa, 3. URL: <http://www.borges.pitt.edu/documents/0302.pdf> (enero de 2013)
- ----- . 1998. "Sarmiento escritor" en *Filología*, año XXXI, n° 1-2
- ----- (editor). 2000. *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: FCE
- ----- . 2005. *El último lector*. Barcelona: Anagrama
- ----- . 2010. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama
- Platón. 1995 (c.380 AC). *El banquete*. Madrid: Alianza
- Podlubne, Judith. 1998. "Beatriz Sarlo / Horacio González: Perspectivas de la crítica cultural" en Giordano-Vázquez comps. (ob.cit.)

- Premat, Julio. 2006. "El autor. Orientación teórica y bibliográfica", en Premat (ed.), *Figures d'auteur. Figuras de autor*, Cahiers de LI.RI.CO. Littératures contemporaines du Río de la Plata, 1, Saint-Denis: Université de Paris 8 Vincennes
- ----- . 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE
- Prieto, Adolfo. 1989. "Estructuralismo y después" en *Punto de Vista*, año XII, n° 34, julio
- Prieto, Martín. 2006. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus
- Prost, Antoine – Vincent, Gérard. 1990 (1987). *La vida privada en el siglo XX*, tomo 9 de *Historia de la vida privada*. Dirección Philippe Ariés – Georges Duby. Madrid: Taurus
- Quiroga, Hugo – Tcach, César (comps.). 2006. *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. Rosario: Homo Sapiens – Universidad Nacional del Litoral
- Rama, Ángel. 1982. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: CEAL
- ----- . (ed.). 1984. *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones
- Rancière, Jacques. 2011 (2007). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal
- ----- . 2010 (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial
- Real Academia Española. 2001. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, 22ª edición, 2 vols. Madrid: Espasa Calpe
- Rodríguez, Fermín A. 2012. "Las operaciones de la crítica" en Amante, Adriana (dir. de vol.). *Sarmiento*, vol. 4 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé
- Rodríguez Pérsico, Adriana. 2008. *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Ronsino, Hernán. 2009. *Glaxo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora
- Rosa, Nicolás. 1998. "Liturgias y profanaciones" en Cella comp. (ob.cit.)
- ----- (ed.). 1999. *Políticas de la crítica: historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos
- Rouquié, Alain (comp.).1982. *Argentina, hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Sabato, Hilda. 2004 (1998). *La política en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires, 1862-1880*. Bernal: UNQui
- Said, Edward W. 1985. *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press
- Saítta, Sylvia. 2006. "Un mapa casi literario: crítica literaria y crítica cultural en *V de Vian* (1990-2001)" en *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, SEGUNDA ÉPOCA,

- n° 4, *Revistas argentinas del siglo XX*. Dirección David Viñas y Marcela Croce. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, FFyL, UBA
- Santiago, Silviano. 2003 (1981). *En libertad*. Buenos Aires: Corregidor
 - -----, 1982 (1978). “Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista)” en *Vale quanto pesa. (Ensaio sobre questões político-culturais)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra
 - Saraceni, Gina. 2008. *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo
 - Sarló, Beatriz. 1994. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
 - -----, 2003 (2001). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI
 - -----, 2004 (2003). *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires: Siglo XXI
 - -----, 2007 (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI
 - Sarmiento, Domingo Faustino. 1962. *Facundo o civilización y barbarie*. Buenos Aires: Sopena
 - -----, 1993. *Viajes por Europa, Africa i América, 1845-1847 y Diario de gastos*. Buenos Aires: Colección Archivos – Fondo de Cultura Económica
 - Schwartzman, Julio. 1996. *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Biblos
 - -----, 1999. “David Viñas: la crítica como epopeya” en Cella dir. vol. (ob.cit.)
 - -----, 2013. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora
 - Sennett, Richard. 2002 (1974). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península
 - Sibilía, Paula. 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE
 - Sidicaro, Ricardo. 2003. *Los tres peronismos. Estado y poder económico 1946-55/1973-76/1989-99*. Buenos Aires: Siglo XXI
 - Sigal, Silvia. 1991. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur
 - Silvestri, Graciela. 2011. *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa
 - Speranza, Graciela. 1995. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Prólogo de Beatriz Sarló Fotografías de Alejandra López. Santafé de Bogotá: Norma

- -----, 2012. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama
- Stewart, Susan. 1986. "Shouts on the Street: Bakhtin's Anti-Linguistics" en Morson, Gary Saul (ed.). *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work*. Chicago and London: The University of Chicago Press
- Suriano, Juan (director de tomo). 2007 (2005). *Dictadura y democracia (1976-2001)*, tomo 10 de *Nueva historia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana
- Terán, Oscar. 1991. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur
- -----, 2006. *De utopías, catástrofes y esperanzas: Un camino intelectual*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Todorov, Tzvetan. 2005 (1984). *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós
- Vázquez, María Celia. 1998. "Beatriz Sarlo: una crítica moderna" en Giordano-Vázquez comps. (ob.cit.)
- Vezzetti, Hugo. 2003. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Viñas, David. 1984 (1979). "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana" en Rama ed. (ob.cit.)
- Virno, Paolo. 2008 (2001). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires: Colihue
- Weinberg, Liliana. 2007. "El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma" en *Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, año 8, n° 9. URL: <http://bdigital.uncu.edu.ar/1694> (febrero de 2013)
- Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- -----, 2002 (1989). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial
- Žižek, Slavoj. 2007 (2004). "Deleuze" en Giorgi – Rodríguez comps. (ob.cit.)
- Zubieta, Ana María (directora). 2004 (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós