

Literatura y crítica

Representación y autorrepresentación del escritor en la narrativa argentina 2001-2010

Autor:

Ramallo, Carolina Jimena

Tutor:

Panesi, Jorge

2017

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

Posgrado

Carolina Jimena Ramallo

Literatura y crítica: representación y
autorrepresentación del escritor en la narrativa
argentina 2001-2010.

Tesis para optar por el título de Doctora de la Universidad de Buenos Aires en
Filosofía y Letras (Área de Literatura).

Director y Consejero de estudios: Jorge Panesi
Codirector: Fabricio Forastelli

Buenos Aires
2017

Índice.

Agradecimientos. p. 3.

Introducción. p. 4.

Primera Parte. Inflexiones de la valoración ética y estética en la literatura y la crítica literaria argentina a partir del problema de la representación. p. 32.

Capítulo 1. Las inflexiones del canon. p. 33.

1.1. Regulaciones del canon. p. 34.

1.2. Los diálogos entre literatura, teoría y crítica literaria. p. 51.

Capítulo 2. El problema de la representación en la crítica literaria argentina. p. 68.

2.1. Representación e irrepresentabilidad. p. 69.

2.2. Representación y condiciones de producción. p. 79.

2.3. Los debates sobre representación y realismos en el pasaje del siglo XX al XXI. Historia crítica de la literatura y crítica universitaria. p. 90.

2.4. La representación en las escrituras del yo, autofiguras y el giro autobiográfico. p. 100.

2.5. La representación en la crítica literaria reciente y su lectura de la literatura argentina post 2001. p. 108.

Capítulo 3. La representación como categoría literaria polémica y modo de exploración del estatuto de la literatura. p. 119.

3.1. Las categorías de literatura y escritor para pensar la autorreflexividad y autocrítica. p. 120

3.2. La representación como instancia autocrítica en la novela y el tratamiento de la otredad. p. 130.

3.3. Cronotopo y representación de la crisis en Bajtin. p. 145.

3.4. Representación de la experiencia y estetización en Benjamin. p. 151.

Segunda Parte. La pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura a través de la autorrepresentación de los escritores. p. 171.

Capítulo 4. El mapa del medio literario argentino 2001-2010: revistas, suplementos periodísticos especializados, internet, mundo editorial. p. 172.

4.1 Constitución y dinámica del medio literario: sus roles y tensiones. p. 173.

4.2 Innovaciones técnicas y continuidades prácticas en el medio. p. 195.

Capítulo 5. La autorrepresentación de los escritores en la literatura y su crítica literaria en la primera década del siglo XXI. p. 219.

5.1. La representación de las marcas de desigualdad y diferencia como estetización. p. 221.

5.2. La representación de itinerarios urbanos y de la distancia y jerarquía sociales. p. 242.

5.3. La representación de usos de la memoria en el proceso de constitución de subjetividad para el caso de los hijos e hijas de militantes políticos en la última dictadura cívico-militar. p. 262.

5.4. La representación de lo nacional, lo latinoamericano y la migración. p. 288.

Conclusiones. p. 309.

Referencias bibliográficas. p. 347

Fuentes primarias. p. 347

Bibliografía. p. 349

Agradecimientos.

Todos estos años de investigación fueron amparados por la tarea docente: junto a Jorge Panesi en la cátedra Teoría y Análisis literario y junto a mis otros compañeros de cátedra, los de Literatura Europea del siglo XIX y más tarde los de la Universidad Nacional de Hurlingham. Agradezco a mis compañeros docentes, a los estudiantes y la enseñanza quienes me han estimulado a continuar esta Tesis cuando el deseo disminuía o los escollos lógicos de un proyecto de largo aliento aparecieron. Estoy profundamente agradecida al ámbito de la enseñanza universitaria pública por ser mi lugar de formación y de trabajo.

Agradezco enormemente las lecturas que distintos compañeros hicieron de mi trabajo. En las lecturas y los diálogos, la charla sostenida en el tiempo, en los mails, en las reuniones de cátedra, a lo largo de estos 8 años, hubo gente que me inspiró especialmente para hacer esta Tesis. Ellos saben quiénes son y cuánto se los agradezco.

Agradezco a mi director, Jorge Panesi, por haberme incluido en la cátedra, por sus lecturas y comentarios, siempre atentos y enriquecedores. A mi codirector Fabricio Forastelli, por esas charlas entusiastas al comienzo de este camino. A Conicet, por haber financiado parte de esta investigación con sus becas de iniciación y finalización de posgrado e, incluso, con las licencias por maternidad que me fueron otorgadas parcialmente. A la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, nuevamente, por ser mi lugar de encuentro enriquecedor con colegas y compañeros.

Especialmente, agradezco a Silvia Delfino quien me transmitió, con una generosidad intelectual muy pocas veces vista, la pasión del pensamiento crítico. Me enseñó las mejores cosas de esta profesión: la incansable sed de la crítica y la reflexión hechas acción e intervención política, el activismo del pensamiento y la docencia.

Introducción.

Esta Tesis es fruto de un trabajo de investigación comenzado en el año 2009 y terminado en el año 2017. Ha buscado desde el comienzo relevar, describir y analizar el problema de la representación literaria en la literatura argentina reciente. Por su diversidad y amplitud, no se procuró realizar un paneo o relevamiento general sino la problematización de la representación como categoría literaria en el marco de las polémicas de la literatura y la crítica literaria. Se ha enmarcado en mi trabajo como docente e investigadora de la Carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, específicamente en la Cátedra de Teoría y Análisis Literario C, de los distintos proyectos UBACYT dirigidos por Jorge Panesi y Silvia Delfino, radicados en el Instituto de Investigaciones de Filología y Literatura Hispánica “Dr. Amado Alonso”, de la misma Casa de Estudios, y en el programa de Doctorado en el Área de Literatura, de la misma Universidad.

Durante todo el proceso de investigación hemos procurado indagar acerca de la pregunta por el cambio histórico para entender cómo se experimentan las condiciones materiales de existencia de la literatura y de qué modo esta experiencia produce valoraciones éticas y estéticas y específicas formas de escritura en un momento histórico determinado. En este sentido, entendemos que el problema de la representación nos permite abordar la relación de la literatura con la palabra; es decir, de este específico modo de uso del lenguaje que no tiene un objeto dado sino que lo construye por medio de su problematización, autorreflexión y autocrítica. Así el problema que buscamos analizar no es un canon crítico o literario contemporáneo, sino entender cómo y por qué en la literatura argentina reciente se lee y se escribe y, de esta manera, indagar acerca del vínculo que la literatura establece con sus propias condiciones materiales de existencia. De este modo, hemos buscado prestar especial atención a las tradiciones, narrativas y cánones ético-estéticos que las diferentes instituciones literarias ponen en juego a la hora de producir valoraciones.

Al trabajar con textos literarios se procuró analizar la relación entre los materiales y sus condiciones de producción en términos de los modos de significación y los procesos de valoración de los que forman parte. Y al trabajar con textos críticos se analizaron las operaciones de la crítica sobre el corpus narrativo de nuestra investigación aparecidas en libros y en Actas de reuniones científicas y universitarias, revistas especializadas, materiales periodísticos e intervenciones en distintos sitios de internet. De esta manera, hemos construido el problema de investigación, no como un tema o motivo, sino como un conjunto de relaciones complejas, ya que hemos focalizado en el modo en que el diálogo polémico entre la narrativa argentina en el periodo 2001-2010 y la crítica literaria

universitaria y periodística especializada produce inflexiones en las valoraciones éticas y estéticas del canon literario local por medio de la discusión de la categoría de representación (en tanto la literatura es autorreflexiva y autocrítica) y por medio de la autorrepresentación de los escritores como modo de formular la pregunta por las condiciones materiales de existencia y funcionamiento de la literatura.

Esta investigación surge del interés de estudiar la literatura argentina reciente a la luz de los análisis de la crítica literaria argentina del siglo XX (en la tradición de Cella, Ludmer, Panesi, Pezzoni, Rosa, Sarlo, Viñas), es decir, de la productividad de conceptos fuertes, persistentes y polémicos (como “representación” o “subjetividad”), que siempre pueden ser problematizados, con nuevas lecturas, y de la prolífera presencia del problema de la autorrepresentación del escritor en la narrativa del periodo analizado.

Partiendo de una concepción de la literatura como una institución con un especial uso del lenguaje, cuya particularidad es la autorreflexión y autocrítica, se puede leer en el discurso literario la pregunta por sus propias condiciones de existencia en la cultura de la que forma parte (Derrida 1975, Foucault 1992, 1996, 2010, Lacoue-Labarthe y Nancy 2012, Mukarovsky 1977i, 1977ii 2011, Williams 2009). Asimismo, en tanto la literatura produce su propia crítica, el diálogo que entabla con la crítica literaria es necesariamente polémico (Foucault 1992, 1996, 2004; Barthes 2003; Benjamin 2006 y Lacoue-Labarthe y Nancy 2012), ya que implican distintas formas de autovalidar el saber que produce: mientras que la literatura postula un sentido intrínsecamente inestable, la crítica se autoriza exhibiendo procedimientos de análisis concretos que producen sentidos que se presentan como estables. Los proyectos colectivos de investigación UBACyT “Protocolos de la crítica: hegemonía y polémicas culturales” (2004-2007) y “Las acciones de la crítica” (2007-2011), dirigidos por Jorge Panesi y a los cuales pertencí, sostuvieron un trabajo de investigación que trabajó la articulación entre las operaciones de la crítica y la tendencia a la cristalización de la inestabilidad constitutiva del sentido literario, indagando en qué medida las intervenciones críticas funcionan en los espacios institucionales como factor de estabilización en momentos de cambio histórico. Por “protocolos de la crítica” entendemos tanto las operaciones sobre materiales literarios para conformar cánones culturales como la institucionalización de prácticas y lugares profesionales del crítico como docente, editor o experto en la industria cultural contemporánea. En ese marco, la noción de protocolos de la crítica facilita una aproximación al vínculo entre materiales simbólicos y condiciones de producción y permite pensar las políticas institucionales.

En esta línea, esta Tesis de doctorado buscó producir una reflexión acerca del modo en que los interlocutores del medio literario (la narrativa, la crítica literaria universitaria, la crítica literaria periodística especializada y los editores, compiladores o antólogos)¹, por medio del diálogo polémico entre ellos, producen valoraciones éticas y estéticas y, por lo tanto, inflexiones del canon literario y hemos especificado estas operaciones en autorrepresentaciones de escritores, ya que son instancias de gran autorreflexividad del discurso literario donde se formula y explora la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura.

Dentro de las autorreflexiones y autocríticas que la literatura produce, se formula la pregunta por sus propias condiciones materiales de existencia, es decir, la pregunta acerca de cómo es materialmente posible que exista y funcione la literatura en un momento histórico determinado. Entendemos que en la década propuesta por nuestra periodización (2001-2010) en Argentina, la narrativa formula esta pregunta, e intenta sus respuestas, especialmente, por medio de la autorrepresentación de los escritores y los modos de escribir. Pero, si la literatura pregunta, la Tesis no busca describir ni responder esa interrogación sino ponerla en crisis, no busca reconstruir un período sino interrogarlo. Esta interrogación se ha producido partiendo de la idea de que la práctica deja marcas en los materiales (por ejemplo, de la forma de relación con la autoridad y el poder, por ser un intercambio simbólico) o del modo en que los escritores se relacionan (colectiva, histórica y concretamente) con sus condiciones materiales de existencia. De esta manera, pensamos que en los materiales literarios aparecen inscriptas sus condiciones de producción y la relación entre los interlocutores del medio literario y con sus instituciones.

Para producir una diferencia entre lo simbólico y lo material, hay que tener en cuenta una específica concepción del lenguaje como relación entre materiales simbólicos y condiciones de producción a partir del proceso de formación de valor. De este modo es posible ver cuáles son las operaciones de los textos respecto de sus propias condiciones de producción, ver el modo en que los textos producen ideología por las distinciones analíticas (por ejemplo, por medio de la oposición) para poder discutir las condiciones de formación del valor a través de las instituciones que lo tienen como propósito. Así es como hemos analizado cómo se construye institucionalmente el valor por medio de las relaciones que son simultáneamente de visibilización e invisibilización. Hemos buscado continuar con la

¹ Definimos y especificamos al “medio literario” en distintos apartados de esta Tesis. Entendemos, en 3.3., al medio literario como Bajtin como la interacción entre las corrientes, círculos, obras literarias influyentes, canonizaciones, realizadores, revistas, individuos, puntos de vista, novelistas, etc. (1989 y 2002ii); en el apartado 1.1 presentamos también la descripción de Mukarovsky, en esta misma línea y en 4.1. especificamos este concepto para el caso de nuestro corpus con la descripción y análisis del medio literario argentino del periodo estudiado.

tradición de análisis de Jorge Panesi que busca leer “las leyes de un arte superior siempre pensado en términos sociales (de espacios y relaciones sociales)” (1993:24)².

En esta Tesis de doctorado hemos procurado, en todo momento, tener especialmente en cuenta que

lo que aquí importa es la relación y el espacio que el texto instauro entre yo-escritor/mundo, yo/escritura, una relación que, según veremos, no se contenta con manifestar la autorrepresentación (finalmente todo texto se autorrepresenta de una u otra forma, y más aún si se trata de un texto fantástico); también piensa las relaciones sociales del origen y del consumo literarios. Si la mimesis de un mundo exterior está relegada se acentúan [...] las relaciones de jerarquía social: ama-criados, mecenas-artistas, artistas-criados. En Felisberto Hernández las construcciones y las derivas de lo fantástico parten de una situación material y concreta del yo escritor (Panesi 2004:184).

Así, de este modo, buscamos entender a “lo simbólico como el espacio donde lo social se inscribe” (Panesi 2004:207-208). La hipótesis que guió esta investigación es que la literatura argentina en el periodo analizado, por medio del diálogo polémico entre la narrativa y la crítica literaria, discute su propio estatuto cuando problematiza la representación como categoría literaria y, más específicamente, produce la pregunta por sus propias condiciones materiales de existencia por medio de la autorrepresentación de los escritores. En tanto las condiciones materiales son puntos tensionantes de la representación (Panesi 1993, 2004; Rosa 1997, 2003, 2006), su problematización permite pensar las relaciones sociales del origen y el consumo literario (Panesi 1993, 2004).

El vínculo con el dinero, con las condiciones materiales de existencia del arte, de la literatura, con el aseguramiento de la reproducción de la vida, ha sido históricamente conflictivo, ha reclamado explicitaciones, explicaciones y autocríticas³. Derrida recorre el modo en que desde la filosofía kantiana, y sus reflexiones sobre el arte que continúan produciendo efectos sobre nuestras concepciones actualmente, el vínculo con el dinero es central y problemático:

² Como ha indicado Nicolás Rosa: “Jorge Panesi y Ana María Zubieta, pongamos por caso, permanecen fieles a un análisis literario con extensión a las preocupaciones de la inscripción de lo político. En el caso más complejo de Jorge Panesi con una impronta psicoanalítica (*Felisberto Hernández* 1993), a diferencia de Sarlo y del primer Piglia, acentúa las relaciones de la economía, tanto la del relato como de la economía simbólica que lo preside, insistiendo en analizar el texto que se va produciendo en la operación de la lectura entre ‘el viaje, la casa y la economía’. Los análisis textuales, en este caso, son altamente complejos: se muestra la transformación textual de un texto privilegiado como el de Hernández, y los registros de los intercambios, con indudables remitencia al concepto de máquina y del maquinismo deleuziano. La crítica es puntual en la remitencia a los textos y generalizadora de los ‘conceptos’ y ‘nociones’ con las que trabaja. El trabajo de Panesi, en esta oportunidad, es la marca mayor de una *adecuación* de la teoría –de las teorías- a los fines propuestos” (Rosa 1999:345-6).

³ Pero también habilitó denegaciones y olvidos poco felices, como cuando Damián Tabarovsky, crítico de *Clarín* y *Perfil* dice: “Más patético es el grupito que se aggiornó y su herencia, los ‘brillantes profesores jóvenes’ que no pueden pronunciar una frase sin citar a Osvaldo Lamborghini o a Puig. Las expresiones que usan son por demás curiosas: están ‘trabajando’ tal autor, lo están ‘pensando’, etc. Como si la literatura tuviese alguna relación con el trabajo. Al contrario, la literatura es un descanso, un pasatiempo, un extravío” (2004:78) negando no solamente la obvia condición laboral de los docentes universitarios que injuria, sino también la suya propia que es periodista y editor de editoriales profesionalizadas (Interzona y Mar Dulce).

Cada vez es cuestión de *salario*. Comentarios de este tipo son raros en la tercera *Crítica* [kantiana]. Esta no es razón para considerarlos insignificantes, al contrario⁴. Es un azar de la construcción, una casualidad de la composición, si toda la teoría kantiana de la mimesis está enunciada entre estos dos comentarios sobre el salario. Uno se encuentra en el parágrafo 43 (*Del arte en general*): es la definición del arte libre (o liberal: *freie*) por oposición al arte mercenario (*Lohnkunst*). El otro se encuentra en el parágrafo 51: se trata de un paréntesis, en el que se declara que en las bellas artes el espíritu se debe ocupar, se debe excitar y se debe satisfacer sin soñar con algún objetivo e independientemente de todo salario (1975:4-5. Énfasis en el original).

Y más adelante desarrolla la conceptualización jerarquizada entre distintas actividades relacionadas con el arte, ideas que son constitutivas del pensamiento occidental y que permean nuestra actualidad (como también señalan Lacoue-Labarthe y Nancy (2012))⁵:

El arte propiamente dicho es el arte liberal (*freie*), su producción no debe entrar en el círculo económico del comercio, de la oferta y la demanda, no debe ser intercambiado. El arte liberal y el arte mercenario no forman, entonces una pareja de opuestos. Uno es más alto que el otro, más ‘arte’ que el otro, hay más valor en no tener valor económico alguno. Si el arte, en sentido propio es ‘producción de la libertad’, el arte liberal se conforma más con su esencia. El arte mercenario no pertenece al arte más que por analogía. Y si se continúa el juego de esta analogía, la productividad mercenaria se asemeja a la de las abejas: carece de libertad, finalidad determinada, utilidad, finitud de la norma [código] [*code*], fijeza del programa sin razón y sin juego de la imaginación. El hombre de la destreza, el trabajador, como la abeja, no juega. Y de hecho, la oposición jerarquizada del arte liberal y el arte mercenaria es la del juego y el trabajo. ‘Se considera a la primera como si no pudiera tener finalidad (eficacia) más que como juego, es decir como actividad que place por sí misma; el segundo como trabajo, es decir una actividad que disgusta (una molestia), que resulta atractiva solamente por su efecto (el salario, por ejemplo), y que por lo tanto, puede ser impuesta por constricción (*zwangsmässig*)’ (Derrida 1975:8).

De allí en más Derrida va a desarrollar el modo en que este rechazo de las condiciones materiales de existencia de la actividad artística configura una valoración de la dimensión trascendental del artista y sus acciones⁶:

⁴ De hecho más adelante explica: “Esta estructura de la *economimesis* tiene necesariamente su *analogon* en la ciudad. Mientras el poeta no está cantando ni escribiendo, hombre entre los hombres, también debe comer. Debe mantener la fuerza de trabajo (mecánica) de la que Kant muestra que la poesía no puede prescindir. Para que no olvide que su riqueza esencial le viene de arriba y que su verdadero comercio lo liga a la superioridad del arte libre y no mercenaria” (Derrida 1975:24)

⁵ También indicado en *Ficciones del dinero*: “Como explica Martha Woodmansee, la idea misma de autor nació a finales del siglo XVIII en Alemania ligada a la noción de propiedad sobre una obra, esto es, al derecho económico de un individuo sobre ella; la idea romántica de autor creador, por lo tanto, se habría fundado en razones que eran económicas antes que simbólicas. Desde ya, y la propia deriva de la idea de autor en el Romanticismo es la prueba, ese origen económico no va en desmedro de su condición simbólica, sino que, por el contrario, le sirve de sostén sobre el cual dimensionarse” (Laera 2014:150).

⁶ “Acciones” en tanto “La *mimesis* no es aquí la representación de una cosa por otra, la relación de semejanza o de identificación de dos seres, la reproducción de un producto de la naturaleza por un producto. Ella no es la relación entre dos productos sino entre dos producciones. Y de dos libertades. [...] la mimesis despliega la identificación del acto humano con el acto divino. De una libertad a otra. Comunicabilidad de juicios de gusto puros. Intercambio (universal, infinito, sin límites) entre los sujetos de manos libres en el ejercicio o la apreciación de un arte bello, todo esto supone un comercio entre el artista divino y el artista humano. La ‘verdadera’ *mimesis*: entre dos sujetos productores y no entre dos cosas producidas.” (Derrida 1975:17-18. Énfasis en el original).

Poder hallar placer en una predicación reflexionante, sin gozar y sin concebir (*concevoir*) es, con seguridad, lo propio del hombre. Del hombre libre: capaz de productividad pura, es decir no intercambiable. No intercambiable en términos de cosas sensibles o de signos de cosas sensibles (el dinero, por ejemplo), no intercambiable en términos de gozo. Ni como valor de uso ni como valor de cambio. Y sin embargo, esta productividad pura de lo no-intercambiable libera una especie de comercio immaculado. Intercambio reflexionante, la comunicabilidad universal entre los sujetos libres abre el espacio de juego de las bellas artes. Hay en él una especie de economía pura en la que el *oikos*, lo propio del hombre se refleja (*reflechit*) en su libertad y en su productividad puras (1975:16).

Entonces, el vínculo con el dinero (“Ingrediente clave entendido como frecuencia significativa” (2005ii:126) dirá David Viñas) siempre es problemático. Este crítico, como veremos, no busca desembarazarse del tema del dinero⁷ sino tomarlo como parte de las operaciones de lectura de la crítica: “El dinero, tan concreto e ineludible, es la mediación donde se materializa su [la del intelectual americano en viaje durante el siglo XIX] ideología” (2005:36), luego indica que las “líneas principales del circuito de [...] clase se superponen” (2005i:48) con el “proceso de vida interior” (2005i:48) de los escritores. Viñas recorre el vínculo con el dinero a lo largo de la cultura argentina como una relación especialmente problemática y fructífera para el análisis del rol del escritor y sus autorrepresentaciones: primero se indica que para los escritores de la Generación del 80 y sus sucesores del 900 “la literatura no era un oficio sino privilegio de la renta” (2005ii:8). Recién en el periodo de declinación de la elite liberal y con el advenimiento del radicalismo a partir de 1916 se produce una “profesionalización del oficio de escribir, por un desplazamiento del predominio de los escritores con apellidos tradicionales hacia la aparición masiva y la preeminencia de escritores provenientes de la clase media y, en algunos casos, de hijos de inmigrantes” (2005ii:9)⁸. Viñas autorreflexiona sobre la mirada que el crítico debe tener de este vínculo de los escritores en relación con el dinero, por ejemplo, a propósito de Rubén Darío dice: “tradicionalmente la crítica se compadece; las carencias más concretas al pasar a través de él adquieren una dimensión metafísica. Sin embargo, basta recorrer su correspondencia para verificar que esas carencias sólo han convertido su vinculación en dependencia” (2005ii:23)⁹. Y a partir de allí analiza sagazmente la relación entre los escritores y los sujetos que les proveen dinero:

⁷ Como sí es corrido el foco del tema en otras investigaciones, por ejemplo, cuando Josefina Ludmer en su último libro propone: “La especulación es también un género literario. La ficción especulativa [...] propone otro modo de conocimiento. No pretende ser verdadera ni falsa; se mueve en él como si, el imaginemos y el supongamos: en la concepción de una pura posibilidad. La especulación es utópica y despropiadora porque no solo concibe otro mundo y otro modo de conocimiento, sino que lo postula sin dinero ni propiedad” (2010i:10).

⁸ En 1910 se promulga la ley de propiedad literaria en Argentina.

⁹ Y como contraparte de la carencia, el gasto: “esa peculiar generosidad es una marca residual de clase. El rezagado despilfarro que funciona como una propina magnánima, casi anacrónica o desproporcionada pero corroborante” (Viñas 2005ii:28).

El movimiento de aparente generosidad se convierte en humillación; y el que recibe, en el instrumento de mediación de lo positivo de un gesto que únicamente revierte sobre el dador. El escritor de clase media, en última instancia, es un criado más, *favorito* si se quiere, al equiparar la preceptoría y el quehacer literario. (Viñas 2005ii:24. Énfasis en el original).

El funcionamiento del medio literario alrededor de las problemáticas relaciones con el dinero funciona así desde este momento y persiste, en gran medida, hasta la actualidad, como veremos en la Segunda Parte de esta Tesis: “la mirada de los lectores de provincia, las humillaciones, ah, las dulces humillaciones de la consagración literaria [...] Y ese espacio aterciopelado y perverso aún no se agota.” (Viñas 2005ii:25). El vínculo con las clases medias es fundamental para comprender la profesionalización del escritor y la “institucionalización social del escritor” (Viñas 2005ii:40) en la Argentina y su rol en la actualidad, para esto véase lo que dice Viñas de Manuel Galvez y cuánto funciona aún en los años 2000 para explicar el medio literario nacional:

el proyecto más íntimo condicionado por las carencias económicas, su inserción en un estatus inferior, sus tensiones de clase y sus ideales de vida adoptados de la élite dirigente a través de la mediación de un arquetipo metropolitano. De ahí a proponer la Academia como institucionalización profesional, cima, compensación y equiparación del escritor no hay más que un paso. (Viñas 2005ii:40).

Luego, en la crítica de Viñas encontramos, por un lado, toda la otra vertiente literaria en relación con el dinero: el sainete y el grotesco y, por el otro, las representaciones del trabajo y el dinero, del fracaso del trabajo y el robo como intento de salvación: “Si la infracción respecto de la norma implica creatividad, el recurso a la inmediatez mágica del robo en reemplazo del cotidiano empecinamiento del trabajo (y, en gran medida, el dinero que se sublima) al desmaterializar, *poetiza*. Se torna en mito del dinero” (Viñas 2005ii:126. Énfasis en el original).

Por su parte, Alejandra Laera en *Ficciones del dinero* (2014) indica que “en los contextos de fermentación o estallido de una crisis económica la novela tiende a buscar un principio explicativo en la creación de matrices subsidiarias del dinero” (2014:31)¹⁰ ya que “las ficciones del dinero son privilegiadas para, en el mismo movimiento, procesar narrativamente la experiencia de la crisis y representar una salida para la novela” (2014:385) y pone en relación este uso de la narrativa con las autorrepresentaciones del escritor en tanto la “articulación de la literatura con el dinero” (2014:33) implica poner en cuestión “el posicionamiento del escritor (autofigurado como periodista, como poeta improvisado, como narrador premiado, etc.) respecto de la relación entre literatura y

¹⁰ Puede consultarse también los conceptos de “novelas de la crisis” de Federico Bibbó en “Dinero, especulación y pobreza: las novelas de la crisis en los límites de la modernización” en Laera, A. (2010) (directora) *El brote de los géneros*, volumen III de la *Historia crítica de la literatura argentina* (director general. Noé Jitrik), Buenos Aires: Emecé o el de “textos de crisis” de Beatriz Sarlo en “Roberto Arlt, excéntrico” en Arlt, R. (2000) *Los siete locos. Los lanzallamas*, México, FCE, ALLCA XX y UNESCO, col. Archivos.

economía” (2014:34). El concepto que da nombre al libro de Laera, las “ficciones del dinero”, está inspirado en la lectura que Ricardo Piglia hace de Roberto Arlt y la crítica propone:

Poner en contigüidad y a la vez desmontar las relaciones entre la ficción propia del dinero, la ficción que trata sobre el dinero, la ficción producida por dinero, la ficción como un bien cultural al que afecta el dinero y la ficción como respuesta más o menos mediada a las condiciones de posibilidad materiales dadas por el dinero (2014:277).

De este modo, y es en esta línea que trabajamos el problema en la presente investigación, se busca analizar el modo en que el discurso de la literatura se pregunta por sus propias condiciones materiales de existencia y ensaya posibles respuestas:

las ficciones se vuelven, con mucha frecuencia y en zonas impensadas, hacia el mundo económico para reflexionar sobre sus orígenes, sus instancias de producción, sus modos de circulación. Como si la imaginación, en las sociedades capitalistas, tuviera inevitablemente en el dinero una de sus materias primas (Laera 2014:357).

En su estudio histórico sobre la relación de la literatura con el dinero, también Laera especifica las inflexiones que se producen en los modos de formación de valor, cuando en las décadas de 1920 y 1930, la relación de los escritores con el mercado ya no es exclusivamente antimercantilista, sino que la consagración comienza a ser pensada a través de la valorización económica:

El dinero, que tanto obsesionaba a los primeros escritores modernos, cambia sus figuraciones y su sentido, se torna cada vez más metafórico. Es que, con el avance de la industria del libro paralelamente a la emergencia de una vanguardia [...] el escritor ya no está obligado a tomar posición ante el dinero, como los artistas y los profesionales, sino ante la noción de valor (2014:202).

Laera indica que la noción de “valor estético” desmaterializa y reconvierte estéticamente lo aristocrático y lo oneroso en la primera mitad del siglo XX, pero hacia la década de 1990: “las ficciones ponen en primer plano la noción [de valor] destacando su relación entre lo simbólico y lo material y poniéndola en cuestión. [...] el valor se redefine y se discute en las ficciones del dinero” (2014:218. Énfasis en el original).

Respecto del problema específico de nuestra investigación, el de la autorrepresentación de los escritores como “respuesta ofrecida a través de la ficción para elaborar sus propias condiciones materiales de producción” (Laera 2014:238), indica que las formas en que los escritores se autorrepresentan son las zonas de localización de las respuestas a la experiencia social del dinero (2014:76).

Ficciones del dinero realiza un recorrido por los distintos modos en que escritores argentinos han producido sus autorrepresentaciones desde la figura del cronista y trabajador del periodismo (quien

escribe por encargo o corrige) hasta el bohemio, desde el poeta hasta el novelista, y por las maneras en que estas figuras producen específicas valoraciones éticas y estéticas del vínculo con el dinero: “por un lado, antimerchantilismo, rechazo a lo burgués y conversión de la pobreza material en lujo poético; y, por el otro, la escritura como profesión, la apelación a un público, el interés económico, la necesidad de subsistencia y de sostén de un estilo de vida.” (Laera 2014:133). De este modo, las formas de valoración que produce el medio literario tensan el valor económico (el de la prensa, los premios, el mercado) y el valor simbólico (“el de los amigos que son los pares del campo literario” dice Laera (2014:145)) y, a partir de las décadas de 1920 y 1930 las autorrepresentaciones de los escritores ya no funcionan a la hora de inscribir la posición del escritor tan estrechamente relacionadas con el dinero, sino con la noción de valor: “La noción de ‘valor estético’, a la vez desmaterializa y reconvierte *estéticamente* lo que es una posición social (lo aristocrático), absorbe y diluye la noción de valor material (lo caro)” (Laera 2014:210. Énfasis en el original).

Por último, Cecilia Palmeiro en su estudio de materiales literarios -que también integran la presente investigación- hace un aporte al vínculo de la literatura con sus condiciones materiales de existencia directamente: “La literatura sigue siendo la más barata de las artes, y probablemente por eso es la más destacada en la Argentina” (Palmeiro 2011:290). Esta afirmación, que no buscaremos confirmar ni refutar, encarna en sí misma una declaración de la absoluta relevancia de la relación de la literatura con sus condiciones materiales de existencia en el medio literario argentino. El vínculo con las condiciones materiales de producción y, específicamente, con el dinero es trabajado por Cecilia Palmeiro en su análisis de Belleza y Felicidad (editorial y galería de arte)¹¹. Se señala que la puesta a la venta de los pequeños libros a un precio “bajísimo” es parte del movimiento de sustraerse de la espera de la consagración de los circuitos editoriales canónicos, pero sin resignarse al “amateurismo” (2011:180), en una entrega “sin mediaciones al mercado y sus leyes implacables. Ponen el acento en la materialidad del libro y no sólo en el texto, y abordan con cinismo crítico la imbricación entre escritura y mercado.” (Palmeiro 2011:318). También se indica la particularidad del mercado laboral en que los escritores y editores vivían inmersos (o expulsados) en el momento del pasaje del siglo XX al XXI de precarización y flexibilización, tanto en los circuitos editoriales, como en la gestión

¹¹ Fundada en 1999 por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón como editorial y galería de arte. También tuvo una participación muy activa en estos proyectos Gabriela Bejerman. En 2007 la galería cerró y continuaron las actividades de edición solamente.

cultural estatal, lo que se configura, según Palmeiro, una condición material pero también una motivación más para lanzarse a los proyectos editoriales autogestionados¹².

Entendemos que las formas de representación de la subjetividad de los escritores como una “autorrepresentación” en tanto son autorreflexivas y autocríticas, no son meramente temáticas. A diferencia de un enfoque que privilegie la representación de temas o motivos, las entendemos como configuraciones históricas de la identidad sin solidificarse, en tensión, contradicción o paradoja y de forma colectiva, concreta e histórica (Barthes 2005, Giordano 2008i, 2008ii, 2011i, 2011ii, Panesi 2004). En este mismo sentido, Fabricio Forastelli (2001) ha entendido la representación literaria de modo tal que los núcleos conceptuales en el tratamiento de la pobreza y el rol de la crítica en la construcción de cánones y la rearticulación de discursos ante crisis históricas permite preguntarse acerca del funcionamiento del rol público de los intelectuales. Los debates acerca del rol social del escritor o del intelectual permiten pensar el modo de organización, participación y autorrepresentación de los escritores ya que la caracterización del intelectual depende del modo en que se organizan entre sí en relación con las condiciones de producción, organización y gestión de la cultura, entendida como un modo de relación del intelectual con el mundo de la vida.

En este sentido hemos discutido la noción de intelectual en términos de condiciones de producción, analizándolas como una escena de producción cultural en un momento histórico, mediante el uso de las citas y mediante el análisis de las relaciones de quien enuncia con otras posturas enunciativas del medio literario. De este modo hemos revisitado las conceptualizaciones de Mijail Bajtin y el llamado “Círculo de Bajtin” a propósito del uso de las voces narrativas como inclusión de las condiciones materiales de existencia de los textos (Bajtin 1989, 2002i y Bajtin y Voloshinov 1998), pero también a propósito de una concepción de constitución de la subjetividad como conjunto de relaciones entre grupos y sectores en relación con sus condiciones materiales de existencia. Entendemos así la subjetividad y la identidad no meramente como instancia individual, sino cultural, y como un proceso complejo, contradictorio o paradójico (Panesi 1993). Cuando nos referimos a la subjetividad

¹² El vínculo de los escritores con el mercado es trabajado en los textos analizados por Palmeiro, en el caso de Belleza y Felicidad, a través de la ironía (2011:253) que no niega el estatuto de mercancía, sino que lo problematiza al ser producido en una instancia colectiva que pone en cuestión la categoría de autoría como propiedad. A su vez, la preocupación por las condiciones materiales representada en el discurso literario es parte de los argumentos de Palmeiro, cuando, por ejemplo en *keres cojer=guan tu fak* (López 2005) se indica que tanto para los personajes como para los escritores “Tras la crisis de 2001, el principal problema es conseguir dinero y emigrar. Especie de parodia o enrarecimiento de la emigración de jóvenes profesionales de clase media a partir de 2002.” (Palmeiro 2011:297). Por último, como decíamos antes, las concretas condiciones materiales de existencia de los escritores son parte de las motivaciones de escritura: Palmeiro señala que Alejandro López puede escribir ese tipo de discurso (trans) gracias a su experiencia como desgrabador de entrevistas a personas travestis por ser un “escritor desempleado que tiene que trabajar como desgrabador a destajo” (2011:300).

en tanto postura enunciativa buscamos señalar la relación entre los materiales, las condiciones de producción y la posición del sujeto; ya que estas relaciones constituyen pautas de inteligibilidad de la relación material y concreta de lo literario y lo social en tanto formas de perspectiva o inteligibilidad y producción de valor.

Los interrogantes que guiaron esta investigación fueron: ¿cómo se articulan los problemas de la representación como categoría literaria cuando se discuten inflexiones en la formulación de valoraciones éticas y estéticas en el medio literario argentino en el período 2001-2010? Y ¿cómo se constituyen las operaciones de autorrepresentación del escritor y los modos de escritura como la pregunta por las condiciones materiales de existencia y funcionamiento de la literatura? Mientras que los objetivos de esta investigación fueron: relevar, describir y analizar los modos de la representación en la literatura argentina en el período 2001-2010 en relación con las inflexiones en la formulación de valoraciones éticas y estéticas del canon literario argentino. Y, a su vez, relevar, describir y analizar la producción literaria argentina entre 2001 y 2010 a partir del problema de la representación como categoría literaria polémica; relevar, describir y analizar el corpus textual compuesto por materiales críticos y teóricos del mismo período que dialoga polémicamente con los materiales del corpus literario y, por último, relevar, describir y analizar las operaciones de autorrepresentación del escritor y los modos de escritura en relación con las condiciones materiales de existencia de la literatura.

Fabrizio Forastelli (2008) ha indicado que los Estudios culturales entienden la hegemonía como un proceso regulativo y como una configuración material histórica por medio de los cuales se hacen inteligibles los procesos de consenso e incorporación de sujetos a través de la especificación e institucionalización de valores, sentidos y prácticas (Cfr. Williams 2002). Jorge Panesi y Silvia Delfino entienden por hegemonía “tanto la producción de sentidos dominantes que neutralizaban y disolvían los conflictos, como los debates que intensificaban las luchas por el carácter contingente pero históricamente concreto del valor literario” (2010:209). En este sentido, hemos estudiado la producción de hegemonía desde el punto de vista del canon literario, la institucionalización de prácticas desde el uso de las teorías y la crítica y la rearticulación de discursos y acciones en las crisis de la democracia como formación de cultura. De este modo, analizamos los usos de la teoría como modos de inteligibilidad de las crisis en el sentido que desde el Formalismo Ruso la crítica literaria intenta entender técnicamente la crisis histórica. En este sentido, seguimos a Lacoue-Labarthe y Nancy cuando estudian el Romanticismo de Jena en relación con sus condiciones de

emergencia y existencia en una Alemania atravesada por una triple crisis: la crisis social y moral de la burguesía que accede a la cultura, la crisis política de la Revolución francesa y la crítica kantiana:

Su proyecto, por consiguiente, no será un proyecto literario, y no abrirá una crisis *en* la literatura, sino una crisis y una crítica generales [...] de las cuales la literatura o la teoría literaria será el lugar privilegiado de expresión. Las razones de tal privilegio [...] abre[n] hasta hoy toda la historia de las relaciones que la literatura pretende mantener con la sociedad y la política. (2012:23. Énfasis en el original).

Así, es que, como los autores dicen que el Romanticismo es “nuestra *ingenuidad*” (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012:42. Énfasis en el original), creemos que la literatura continúa siendo en el periodo analizado en nuestra investigación un lugar privilegiado de expresión de la crisis en tanto el Romanticismo teórico de Jena define la “cuestión *crítica* de la literatura en toda la amplitud de la sobredeterminación histórica y conceptual” y entiende la literatura “como la formulación más acabadamente crítica (tomando en cuenta todos los valores y límites del término) de *la* crisis de la historia moderna” (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012:23-24. Énfasis en el original).

En este sentido, consideramos la periodización de nuestro corpus como un problema crítico inmanente de los materiales alrededor de la llamada “crisis de 2001”. Entendemos que la situación de crisis cultural y política de 2001 y 2002 en Argentina es un proceso que se abre en el momento de ruptura, pero que su análisis debe incluir la rearticulación del ordenamiento social posterior hasta al menos el final de la década y el acontecimiento histórico del Bicentenario de la Revolución de 1810. Podemos explicar la crisis de la hegemonía neoliberal de 2001 como un colapso económico y una crisis de legitimidad en la relación entre el Estado y la sociedad civil que puso en evidencia una multiplicidad de formas de desigualdad social que se enunciaron como intolerables para el sentido común, pero simultáneamente formularon expectativas de recomposición de la autoridad por parte del Estado (Delfino 2006)¹³ ya que “el modo de desarrollo no es sólo un mero conjunto de medidas económicas [...] sino que debe ser entendido como una forma específica de organización de la conflictividad social” (Thwaites Rey 2011:46). Como indica Federico Schuster:

Fue la crisis de un régimen de acumulación y, como tal, una crisis multidimensional con pocos antecedentes en el capitalismo argentino. Porque se trató de una crisis a la vez económica, política, social y cultural. [...] La promesa excesiva de que con la democracia *se come, se cura y se educa* resultó impracticable. Paralelamente, la época se caracterizó por el deterioro de la imagen pública de las élites políticas, tanto por su incapacidad de dar lugar a una transformación

¹³ Como también indican Alfredo Pucciarelli y Luciana Strauss en el Dossier “A diez años de 2001: quiebres y continuidades” de la *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales UBA*: “El punto de llegada fue el estallido de 2001, instancia que expresó el desarrollo de una crisis orgánica, entendida en términos gramscianos como crisis de hegemonía o ruptura de los vínculos que articulan –el modelo de acumulación basado en la acumulación financiera– con la superestructura –la *democracia corporativa* que habilitaba y sostenía políticamente el despojo material y simbólico.” (2011:43. Énfasis en el original).

de las condiciones generales del régimen [...] como por la creciente sospecha de corrupción generalizada en el sistema [...] [se produjeron] situaciones de crisis y ruptura política, de las cuales la de diciembre de 2001 fue sin dudas la de mayor alcance e importancia (2011:32. Énfasis en el original).

Esta crisis da inicio a un nuevo ciclo (de estallido, desestructuración del régimen político, desmoronamiento relativo del orden social y reconfiguración y reacomodación social y política) en el curso del cual se pone en cuestión la capacidad de dirigir y dominar, que hasta ese entonces habían alcanzado las alianzas políticas y socioeconómicas, en las cuales se articularon las políticas neoliberales (Schuster 2011) y se posibilita la “configuración de una nueva hegemonía” (Thwaites Rey 2011), ya que “las movilizaciones excluyentemente destituyentes encontraron un límite: aquel que señala que la actividad política implica el cuestionamiento al orden dado pero también la capacidad de recrear uno nuevo.” (Natalucci 2011:73).

Las crisis de legitimidad de las instituciones ponen en evidencia el vínculo entre cultura y condiciones de producción como modos de inteligibilidad y experiencias reflexivas lo que permite analizar las regulaciones culturales –entendidas como reequilibrios o reestabilizaciones de los conflictos- de los diferentes sectores, círculos o grupos sociales ante situaciones históricas específicas (Delfino 2006). También Forastelli (2001) ha señalado que en el contexto del pensamiento latinoamericano las crisis de hegemonía son consideradas resultado del dislocamiento del Estado nacional-popular y sus proyectos modernizadores frente al predominio neoliberal.

Luego del estallido social de diciembre de 2001 y el colapso institucional (con las sucesivas renunciadas y asunciones presidenciales, el recrudecimiento de la represión de la protesta social, especialmente, en el episodio de la masacre de Avellaneda el 26 de junio de 2002, donde fueron asesinados los piqueteros Maximiliano Kosteki y Darío Santillán) la situación derivó en el adelantamiento al llamado a elecciones presidenciales y la elección en abril de 2003 de Néstor Kirchner, con un bajísimo porcentaje de votos. La rearticulación del orden social en el período post-crisis buscó, en palabras de Thwaites Rey, “relegitimar, recomponer y fortalecer un poder político que había sido arrasado por una crisis que impugnó profundamente a las instituciones tradicionales de procesamiento político” (2011:47). Junto con esto se produjo la “desactivación paulatina de la alta conflictividad del periodo precedente y la reconducción del proceso social sobre nuevas bases [...] con mayores márgenes de autonomía relativa con relación a los sectores dominantes” (2011:48). El rol protagónico de las clases subalternas y los grupos y sectores dominados es una constante en los análisis del periodo. Respecto de las transformaciones en los procesos colectivos de constitución

subjetiva, Natalucci ha señalado que el kirchnerismo¹⁴ “brindaba oportunidades identitarias” (2011:73) y Rebón y Salgado señalan que “una porción de la ciudadanía tomó en sus manos lo que no estaba dispuesta a delegar: la producción y defensa de su propia identidad social. La acción directa, con una fuerte originalidad y creatividad fue la forma para realizarlas.” (Rebón y Salgado 2011:83). Sin embargo,

de ninguna manera implica la disolución de las diferencias, por lo que ante las oportunidades políticas precisas se revitalizaron. En 2002 surgieron las primeras evidencias de que la sociedad argentina había cambiado al calor del neoliberalismo y que esa heterogeneidad era una particularidad que había llegado para quedarse; así la fragmentación volvió a caracterizar a la movilización quebrando esos vínculos entre las cacerolas y los piquetes. (Natalucci 2011:72).

El primer gobierno kirchnerista (2003-2007), especialmente, fue una etapa de transición en la forma de conducción económica, social, política y cultural:

[la] etapa conducida por el kirchnerismo es producto de la relación de fuerzas nacida de la resistencia popular al neoliberalismo y del descontento y oposición de fracciones internas del capital, a partir de la cual se produjo un cambio en el modelo de acumulación, de uno típicamente neoliberal a otro que adquiere rasgos neodesarrollistas. Este nuevo modo de acumulación, también contradictorio y no consolidado, se inscribe en nuevas instituciones, ideologías u relaciones sociales bajo una forma de Estado con mayores márgenes de autonomía, al que podríamos denominar ‘de compromiso débil’ (Sanmartino 2010). Este modelo mantiene líneas de continuidad con el neoliberalismo, pero también de ruptura, en la medida en que supone la rearticulación conflictiva del bloque en el poder y la inclusión, aunque de modo pasivo, de intereses y demandas populares modeladas en la crisis de 2001. (Thwaites Rey 2011:49).

Entender la “crisis como ruptura con el pasado inmediato” (Natalucci 2011:74), como quiebre de la legitimidad de un régimen político y económico pero que “como todo proceso de transición marcó continuidades y rupturas o [...] novedades y recurrencias” (Natalucci 2011:74), implica dar cuenta del hecho aceptado de que “ese 2001 que había dejado atrás el consenso neoliberal” (Natalucci 2011:75), de que

[l]os acontecimientos del 19 y 20 de diciembre condensaron años de movilizaciones, de incomodidades con un régimen económico –el neoliberal– y con uno político –delegativo y autorreferencial. En un sentido weberiano se trató de una crisis de legitimidad entendiendo por tal la pérdida de validez intersubjetiva de las disposiciones que orientan la acción hacia la obediencia frente a un régimen de acumulación y de dominación política (Schuster et al., 2002). Desde esta perspectiva, esa crisis fue de representatividad y no de representación, en tanto implicaba un cuestionamiento a una dinámica política que asentada principalmente sobre la tradición liberal –instalada con fuerza desde 1983– relegaba la democrática y con ella la deliberación y participación de los ciudadanos en los asuntos públicos. (Natalucci 2011:71).

¹⁴ Néstor Kirchner fue presidente en el periodo 2003-2007. Su esposa Cristina Fernández de Kirchner fue presidenta en los periodos 2007-2011 y 2011-2015. Néstor Kirchner falleció el 27 de octubre de 2010.

En el periodo post crisis, durante los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner se produjo una estabilización institucional de la nueva hegemonía que, entre otros factores, incluyó la reivindicación del Estado como actor fundamental en su capacidad como árbitro social (Thwaites Rey 2011), la repolitización del espacio público y la revalorización de la política como herramienta de transformación social (Thwaites Rey 2011), la promoción de políticas de empleo (Castronovo 2011, Thwaites Rey 2011), la implementación y sostenimiento de políticas de tipo de cambio como cuestiones de Estado (Tenewicki y Cárcamo 2011) y un modelo de desarrollo, expansión y crecimiento de las políticas públicas y la distribución del ingreso (Tenewicki y Cárcamo 2011) que lograron disminuir significativamente la desigualdad social (Tenewicki y Cárcamo 2011). También en la etapa post-crisis se produjo la “difusión e instalación de la acción directa en sus diversas formas como modo de reclamo en la cultura de lucha de la población durante el periodo de la crisis” (Rebón y Salgado 2011:83), es decir, se produjo y consolidó un conjunto de prácticas de intervención política y una sostenida confianza en el ejercicio político como forma de transformación de la realidad.

Es en este sentido que una de las particularidades sobresalientes del período kirchnerista fue la reivindicación de una serie de luchas de sectores minoritarios desde el Estado. Entre ellas es destacable el notable avance en cuestión de derechos de los colectivos LGTB: fueron aprobadas y puestas en vigencia las leyes de Matrimonio Igualitario (en julio de 2010) y de Identidad de Género (en mayo de 2012) y se intensificaron y visibilizaron las luchas y reclamos de mujeres, gays, lesbianas y trans en lo relativo al acceso a derechos e igualdad ante la ley.

Otro aspecto de la cultura política del período 2003-2015 destacable es el desarrollo y promoción del vínculo con países hermanos de la región en detrimento de las relaciones internacionales con países centrales y organismos internacionales. La identidad latinoamericana fue visibilizada, ampliada y consolidada paralelamente a las acciones específicas de política internacional en integración regional, en un periodo en que varios de los gobiernos latinoamericanos desarrollaron nuevas formas de hegemonía antineoliberales:

En materia de política exterior, el 2005 fue un año clave. Por un lado, se realizó el canje de deuda, que le permitió sacar a la Argentina del default, con una importante quita. En noviembre, el gobierno jugó un papel audaz al ser anfitrión de la IV Cumbre de las Américas, donde EEUU buscaba aprobar el ALCA, y auspició, informalmente, la contra-cumbre contra el ALCA, el cual sería rechazado por el acuerdo de Chávez, Lula y Kirchner. A su vez, en coordinación con Brasil, se anunció a fines de dicho año que se pondría fin al tratado con el FMI, y los condicionantes en materia de política pública que éste imponía, y se pagó por adelantado la deuda total con dicho organismo. (Varesi 2014:6).

En el plano de la política exterior, el gobierno de Fernández tuvo un rol activo en distintos planos. Llevó firmemente ante los foros y organismos globales el reclamo por Malvinas, señalando el carácter colonial de la ocupación inglesa en las islas del Atlántico Sur. En 2008 se conformó la UNASUR, como espacio de articulación política de las naciones de Sudamérica, la cual tenía como antecedente la Comunidad Sudamericana de Naciones de 2004. [...] En 2010 Argentina fue parte de la conformación de la CELAC que procura articular al conjunto de países latinoamericanos y caribeños en la experiencia unitaria más vasta excluyendo la presencia de EEUU. Asimismo, recientemente Argentina fue invitada a participar de la cumbre del BRICS, con lo cual profundiza su acercamiento a Brasil en el marco de gestar un orden mundial multipolar, donde China comenzó a ubicarse como principal socio comercial a nivel regional. (Varesi 2014:9-10).

De esta manera, los colectivos de migrantes y la migración –fenómeno constitutivo de nuestro país– fueron percibidos y tratados desde una nueva configuración valorativa (aunque no exenta de conflictos). Un caso de este nuevo tratamiento fue Programa Patria Grande, el plan nacional de Normalización Documentaria Migratoria para Extranjeros Nativos del Mercosur y Estados Asociados, a partir de la ley 25871 (de enero de 2004); pero también la intensa intervención por parte del Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI) en el combate de prácticas nacionalistas xenófobas.

Por último, una característica absolutamente novedosa y determinante no solo de la identidad kirchnerista sino también del curso de la historia nacional fueron las políticas de la memoria llevadas adelante durante el período 2003-2015. Desde los primeros momentos, en el gobierno de Néstor Kirchner se intensificó la persecución de justicia sobre genocidas y represores de la última dictadura cívico-militar, se declararon inconstitucionales las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final (en junio de 2005), se reanudaron los Juicios por memoria, verdad y justicia y se convirtió a ésta en una cuestión de Estado. Uno de los mayores frutos de esta decisión fue el exponencial aumento de nietos apropiados que han recuperado su verdadera identidad. El impacto que la reivindicación de estas luchas sea hecha desde el Estado ha sido y es enorme y enormemente complejo en el ámbito de las organizaciones de derechos humanos y en la sociedad en su conjunto. Pero, más allá de las profundas contradicciones y los justos debates que se han dado y se seguirán dando, la figura del detenido desaparecido fue visibilizada, amplificadas, discutida y repensada de forma central en los debates políticos.

Otras importantes medidas de la etapa kirchnerista fueron la renovación de la cuestionada Corte Suprema de Justicia, la incorporación de dirigentes sociales y populares al gobierno, la implementación de regulación de tarifas y estatizaciones (por ejemplo las del Correo Argentino o Aguas Argentinas, pero también la estatización de las AFJP -administradoras privadas de fondos de jubilaciones y pensiones ligadas a los conglomerados financieros, la de Aerolíneas Argentinas y del

51% de las acciones de YPF). Por último, tuvo un destacado rol en la rearticulación de la hegemonía la sanción de la “Ley de Medios” con un fuerte contenido anti-monopólico, que desató una batalla judicial para detener su implementación hasta la actualidad.

Entendemos que, tanto la crisis de 2001 como el Bicentenario de la Revolución de Mayo en 2010 -escena paradigmática de la politización del espacio público- pueden funcionar en una operación demarcatoria del corpus textual de nuestra investigación ya que emergen alrededor de ellos ficciones explicativas (Cella 2010) o “articulaciones míticas de la historia” (Rosa 2003ii:8) que producen marcos de significación respecto de las experiencias históricas.

Los debates acerca de la relación entre la literatura y sus condiciones históricas de producción, circulación y consumo recogen las polémicas alrededor de la literatura social, la literatura política o la literatura autónoma y durante la primera década del siglo XXI estas cuestiones se articularon tanto con los debates acerca del realismo de Sandra Contreras (2005i, 2005ii, 2006), Martín Kohan (2005) y Graciela Speranza (2005); como con las conceptualizaciones de los denominados “géneros menores” o “marginales” (Cella 2010) y en los distintos relevamientos y problematizaciones de Claudia Kozak (2006i), Josefina Ludmer (2010i), Elsa Drucaroff (2011) o Beatriz Sarlo (2012) que han recorrido con diversos criterios la producción narrativa argentina reciente. Por su parte, Alberto Giordano, además de trabajar con textos literarios argentinos recientes (algunas de las veces incluyéndose en las polémicas recién mencionadas) (2011ii), ha trabajado detenidamente las escrituras autobiográficas e íntimas de escritores y ha indicado los usos de las autofiguras en tanto formas performativas y autorreflexivas de la representación (2008i, 2008ii, 2011i, 2011ii). En el mismo sentido, como vimos, Alejandra Laera (2014) ha estudiado detenidamente la relación de las autorrepresentaciones de los escritores con el dinero y la noción de valor (2014).

De este modo, se pueden analizar las formas de rearticulación de los discursos sociales ante crisis históricas desde o en la representación literaria como un problema de la hegemonía cultural en situaciones de crisis y al proceso que va desde la ruptura de la crisis hasta su posterior rearticulación. También a partir de estos problemas hemos vuelto a pensar a la producción crítica de Mijail Bajtin (y del Círculo de Bajtin) para analizar no el contenido del enunciado o el “desarrollo de un espíritu” en las autorrepresentaciones de escritores, sino las posiciones de la enunciación (Cfr. Bajtin 1986). Es de esta forma que la noción de representación que utilizamos está vinculada con el concepto de bajtiniano de “cronotopo” (1989,2002i) entendido como el modo en que el mundo y la historia (en tanto unidades espaciotemporales) se formulan en la obra literaria por medio de la construcción de

tramas y personajes, pero también como el modo en que la literatura y la cultura dialogan con el mundo, ya que se relacionan con éste en sus condiciones de producción, circulación y consumo.

Esto nos permitió realizar respecto del corpus de textos literarios un doble trabajo de los mismos en su relación con las condiciones de producción: por un lado, en la enunciación del texto se desarrolla una serie de procedimientos autorreflexivos y autocríticos que tematizan y señalan el carácter complejo de la representación (por ejemplo, el complejo uso de la parodia¹⁵ como heteroglosia en Bajtin (1989) y Bajtin y Voloshinov (1998)); por otro lado, los enunciados se relacionan con sus materiales a través de la composición textual como la alusión o la recreación de escenarios históricamente reconocibles. Entendemos que este tratamiento de lo real y su representación verbal en la literatura tienen implicancias éticas, ya que permite interrogar el reconocimiento de instancias de lo colectivo y de la comunicabilidad entre los sujetos (Bajtin y Voloshinov (1998), Voloshinov (2009)). A partir de estos aportes del Círculo de Bajtin consideramos que para la representación de la crisis de 2001 como trauma social puede pensarse un específico cronotopo en la novela argentina reciente. Su definición temporal es la de ser un momento fuera del tiempo, en el sentido de estado de excepción y ruptura temporal, pero también en el sentido de corte radical histórico. Su definición espacial es la del mismo lugar de la vida anterior, es decir, los acontecimientos suceden en el mismo espacio de la vida cotidiana establecida con anterioridad a esos acontecimientos nuevos. Este cronotopo de la crisis como trauma social tiene funciones compositivas como el caos y la oportunidad, la apertura a todo lo posible, la violencia, la irresistibilidad, el advenimiento de lo nuevo, es decir, la ruptura y la inauguración, entre otras. Es el cronotopo de la representación de la crisis del pasado y del presente y del movimiento al futuro: “La aparición de contradicciones sociales empuja al tiempo, inevitablemente, hacia el futuro. Cuanto más profundamente se manifiesten esas contradicciones, más desarrolladas estarán; más importante y amplia podrá ser la plenitud del tiempo en las representaciones del artista” (Bajtin 1989:299).

En tanto nos proponemos pensar la literatura argentina después de la crisis de hegemonía neoliberal de 2001 y las distintas formas de rearticulación del medio literario, buscamos especificar el rol de la literatura en su relación con la vida. Especialmente en la Ciudad de Buenos Aires¹⁶, los principales

¹⁵ La parodia y el humor son procedimientos que son trabajados con detenimiento en nuestro corpus a partir de la propuesta de Bajtin (2003), pero también de Rosa (2003ii), entre otros.

¹⁶ Tal y como desarrollamos en el capítulo 4, indicamos que los materiales literarios analizados en esta investigación fueron producidos fundamentalmente en la Ciudad de Buenos Aires. Por su parte, los centros universitarios donde se produjo y publicó la crítica literaria fueron principalmente la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de La Plata y la Universidad Nacional de Rosario, ciudad que nucleó durante, al menos, los últimos 50 años una intensa actividad literaria (Panesi 1995).

movimientos observados en el medio literario en la década analizada fueron: la proliferación de revistas literarias (algunas en papel, pero mayoritariamente en versiones digitales), la emergencia de editoriales independientes y autónomas respecto de los grandes conglomerados transnacionales (tanto aquellas editoriales que realizan edición artesanal, como tradicional), la organización de variados ciclos de lecturas (de poesía, pero también de narrativa) y la exploración de internet como un nuevo espacio para la producción, circulación y consumo literarios por medio de mails, blogs y redes sociales.

Si entendemos, como los trabajos del círculo Bajtin, la actividad estética como un acto ético desde el punto de vista del acto responsable y participativo (Cfr. Bubnova 1997) y al lenguaje no sólo como un modo de describir el mundo, sino fundamentalmente como un modo de actuar en él, podemos proponer un análisis del rol del escritor en relación con la orientación y la valoración social: la producción literaria trabaja con la realidad del lenguaje como acción desde la pluralidad de lenguajes sociales y de discursos ideológicos “en un medio dinámico donde cada voz tiene su cronotopía (tiempo-lugar) y su ideología (que la identifica como entidad social)” (Bubnova 1997). De este modo, pensamos que la categoría de cronotopo es especialmente fructífera para el análisis de los modos en que la llamada “crisis de 2001” es representada en la literatura argentina reciente en tanto trauma social y sus implicancias éticas y políticas.

Hemos elegido para constituir el corpus literario y crítico de esta investigación una serie de textos de narrativa producida en Argentina entre los años 2001 y 2013¹⁷ y que hayan gozado de visibilidad en el medio literario nacional (fundamentalmente porteño y bonaerense y en las ciudades de La Plata y Rosario)¹⁸, con cierta aparición en medios periodísticos especializados (en secciones literarias de prensa gráfica y revistas especializadas, entre otras: Suplemento Radar Libros del Diario *Página 12*, la Revista *Ñ* del Diario *Clarín*, el Suplemento *adncultura* del Diario *La Nación*, el suplemento literario del Diario *Perfil*), con reenvíos citacionales (en especial en soportes on line entre escritores de narrativa, editores y críticos literarios, fundamentalmente en blogs de escritores y páginas webs de revistas literarias), autorizaciones por medio de críticas o menciones de críticos literarios consagrados (tanto universitarios como periodísticos, por ejemplo las columnas en el Diario *Perfil*, luego editadas como libro, de Beatriz Sarlo en 2012 o las entrevistas otorgadas por Josefina

¹⁷ Si bien la operación demarcatoria la constituye el Bicentenario en 2010, hemos hallado algunos textos durante los años 2011, 2012 y 2013 que profundizaban y continuaban las líneas que veníamos trabajando desde 2001 y por eso motivo fueron incluidos.

¹⁸ ¿Habremos hecho lo que denuncia lúcidamente David Viñas?: “finalmente incurrir en ademanes análogos que parecerían corroborar que la literatura argentina, pese a las legítimas reivindicaciones federales, termina encallando cada vez más en un *unitarismo cultural*” (2005i:141).

Ludmer), investigaciones en curso y abordajes teórico-críticos universitarios presentados en reuniones científicas y publicaciones especializadas (por ejemplo en los Congreso de las Carreras de Letras de la Universidad de Buenos Aires, de La Plata o de Rosario y sus publicaciones en Actas o revistas).

El abordaje metodológico de esta investigación ha asumido las características y técnicas del análisis textual que recogen la tradición de la crítica literaria pero también del análisis crítico del discurso y de la crítica cultural. Como hemos mencionado más arriba, hemos producido esta Tesis doctoral a la luz de la tradición de la crítica literaria argentina del siglo XX en diálogo con nuevo materiales literarios producidos muy recientemente. El proceso de construcción del objeto de investigación incluyó múltiples reflexiones acerca del uso y el rol de la teoría y la crítica literaria y resituó todos los debates que recoge en su estado de la cuestión y marco conceptual, ya que por tratarse de un proyecto de problemas teóricos, la metodología constituye parte de las instancias reflexivas de la investigación. Hemos seguido el trabajo de Mijail Bajtin cuando al abordar su lectura de Dostoievski (1986) o de Rebalais (2003) parte de otros acercamientos a su objeto para desde allí producir su propia hipótesis y realizar, en el mismo trabajo de investigación, la puesta en crisis y demostración de esa hipótesis. En todo momento hemos problematizado los alcances y límites de las técnicas de investigación sobre la literatura y las consecuencias de su uso para abordar prácticas y materiales literarios siguiendo las reflexiones teórico-metodológicas producidas en nuestro campo de estudio (Cella 2010; Ciordia et. al. 2011; Dalmaroni 2009; Jitrik 2006).

La Primera Parte “Inflexiones de la valoración ética y estética en la literatura y la crítica literaria argentina a partir del problema de la representación” realiza un recorrido por el modo en que la representación se presenta y funciona como una categoría literaria polémica en el medio literario argentino contemporáneo. Por medio del estado de la cuestión de la investigación (desarrollado en los capítulos 1 y 2) se da cuenta de lo hecho por los estudios anteriores al nuestro; de lo que aquellos otros estudios aportan desde otras líneas de trabajo diferentes a las nuestras (para dar cuenta de otra forma de leer los materiales en miras a rediscutirla y abandonarla desde otro punto de vista) y, por último, se da cuenta del problema a indagar desde un marco conceptual (desarrollado en el capítulo 3) que surge de los materiales y de los debates a su alrededor. Para esto se buscó indicar cómo aparecen los materiales conceptualizados en el estado de la cuestión. De este modo, entendemos que por medio de la discusión acerca del rol de la representación, la literatura y la crítica discuten sus propios estatutos y ponen en cuestión sus procesos de valoración ética y estética.

En el apartado 1.1. “Regulaciones del canon” del capítulo 1 “Las inflexiones del canon” hemos trabajado la noción de “protocolos de la crítica” de Panesi y Delfino para describir y analizar el enlace entre las operaciones de la crítica y la tendencia a la estabilización en los marcos institucionales en que se producen. Hemos recuperado los valiosos aportes de J. Mukarovsky (1977i, 1977ii, 2000, 2011) para entender las regulaciones del canon. De aquí hemos partido para analizar las normas con tendencia a la cristalización frente a la inestabilidad constitutiva del sentido literario. Los protocolos de la crítica delimitan lo literario y producen valor simbólico en términos de lucha de sentido por la hegemonía cultural y, si bien la norma prescribe y regula; el valor literario interpela. De este modo, las regulaciones del canon se dan a partir de que el vínculo entre crítica y valor es inestable y depende de sus condiciones históricas específicas ya que las normas son históricas e inmanentes.

En el apartado 1.2. “Los diálogos entre literatura, teoría y crítica literaria” hemos trabajado el modo en que los diferentes estatutos discursivos de la teoría, la crítica y la literatura producen intervenciones específicas en el medio literario, ya que mientras que la teoría busca eludir la discusión sobre el carácter ideológico de sus afirmaciones, en la crítica universitaria y periodística puede verse el lugar de la teoría como estabilización de conceptos, técnicas y materiales y como explicación autovalidada de los conflictos. El complejo y fructífero diálogo entre teoría, crítica y literatura alrededor de distintos problemas del medio literario produce especificaciones y tensiones en las definiciones del sentido (Bocchino 2014, Gerbaudo 2014, Ludmer 2000ii, Panesi 2014, 2015i, Parchuc 2014, Peller 2010, Topuzian 2011). En este apartado hemos realizado un recorrido por la producción crítica argentina en relación con las especificaciones del sentido en el discurso literario y en el crítico a partir de un mapa de la crítica literaria argentina contemporánea producido de forma autorreflexiva y autocrítica por los propios críticos en sus lecturas, reenvíos y citas o respuestas polémicas más o menos explícitas por medio de las cuales definen el rol de la teoría, la crítica y la literatura en las inflexiones del canon (Cella 2009, Giordano 2011ii, Gramuglio 1998, Panesi 2015i, Rosa 1999).

Así, a lo largo del capítulo 1 a partir de los aportes mencionados, hemos rediscutido las herramientas conceptuales propuestas -como el valor y la norma en Mukarovsky- ya que buscamos con este recorrido recuperar valiosos aportes teóricos y críticos de pensadores -como este último o Bajtin- a

veces relegados en la teoría literaria occidental¹⁹ ya que cuentan con una potencia polémica y un trabajo crítico acerca de los vínculos de la literatura con la praxis social ineludibles.

En el capítulo 2 “El problema de la representación en la crítica literaria argentina” se presenta un recorrido por la crítica contemporánea sobre el tratamiento de la representación en general y de la representación de los temas, motivos y tramas aquí estudiados, en particular, ya que, como dijimos, es la de representación una categoría literaria polémica que de forma persistente se presenta en los debates para producir especificaciones en las posturas de los críticos. De este modo, en el apartado 2.1. “Representación e irrepresentabilidad” damos cuenta de los debates acerca del grado de representabilidad posible mediante el lenguaje. Hemos trabajado aquí con Panesi (1993, 2004) y Rosa (1997, 1999, 2003, 2006) y sus análisis de autorrepresentaciones de escritores, especialmente en relación con la dificultad de representar la experiencia de la pobreza, la carencia y la marginalidad, ya que de aquí hemos partido para abordar el modo bajo el cual la literatura formula la pregunta por sus propias condiciones materiales de existencia. Es en este sentido que, respecto de la representación del proceso de constitución de subjetividades, entendemos que la experiencia es configuradora de relaciones y formula y vuelve inteligible el mundo de la vida. Asimismo, los debates acerca de la irrepresentabilidad de la experiencia permiten evidenciar el carácter autorreflexivo y autocrítico del lenguaje en tanto problematización de la representación.

En el apartado 2.2. “Representación y condiciones de producción” recogimos los trabajos que ponen el foco en la compleja relación entre las condiciones materiales de producción del discurso literario y sus formas de representación y autorrepresentación del escritor. Así desde *Literatura argentina y política* de David Viñas (2005i, 2005ii) se problematiza la representación como parte de un argumento de crítica política y se instaura un diálogo con los debates en que se inscriben los textos. En esta dirección Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* (1985) busca en el relato las marcas del horizonte de expectativa de los lectores (mediante la reconstrucción de la circulación, las formas y prácticas discursivas y las tramas institucionales) pero también las de las condiciones de producción de la narrativa. A su vez, Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (2000i) complejiza la relación entre lenguaje y representación al trabajar la recursividad en el uso de la voz ajena (la voz del “otro” ya elaborada por la cultura popular o el folklore) y la autorrepresentación del escritor como parte de una intervención política y cultural. Es en este sentido

¹⁹ O “eclipsados” como dice Analía Gerbaudo de Bajtin (2006). La apelación a Bajtin frente a la Teoría francesa también es reivindicada por Nicolás Rosa (2003ii).

que en esta Tesis hemos problematizado las formas de representación dentro de una crítica política, para reconstruir y analizar las inscripciones textuales de sus modos de producción y circulación y complejizar la relación entre lenguaje, representación e instituciones.

En el apartado 2.3. “Los debates sobre representación y realismos en el pasaje del siglo XX al XXI en la crítica universitaria”, teniendo en cuenta que desde fines de la década de 1990 las historias de la literatura han tomado el problema del realismo para revisar las regulaciones del canon desde las polémicas con las vanguardias, pero las categorías en juego no develan la historia de lo literario sino las disputas y dilemas de la propia crítica, como argumenta Panesi, consideramos que es “un momento de autorreflexión [donde] la crítica se mira en la historia y hace la historia de su propia fuerza” (2000:65). Aquí revisitamos el modo en que la crítica universitaria ha discutido las formas de representación por medio de la puesta en cuestión de la categoría de “realismo”. La *Historia crítica de la literatura* coordinada por Noé Jitrik ha habilitado una interrogación sobre representación a través del mencionado debate realismo-vanguardia. En su *Tomo VI, El imperio realista*, coordinado por María Teresa Gramuglio, (2002) se parte de la hipótesis de una hegemonía posible del realismo en la cultura argentina y se problematiza la relación entre éste y los modos de representación propias del melodrama, el desenfreno de la acción o lo inverosímil en la literatura contemporánea. Este debate se reactualiza algunos años después desde el ámbito de la crítica universitaria (en Congresos y publicaciones) ya que se produjeron numerosos trabajos abocados a especificar el alcance del realismo como categoría descriptiva adecuada para la producción literaria contemporánea, lo que resulta sumamente relevante para el análisis de nuestro corpus de narrativa (Cella 2012, Contreras 2005i, 2005ii, 2006, Dalmaroni 2004, Kohan 2005, Sarlo 2007, Speranza 2001, 2005).

En el apartado 2.4. “La representación en las escrituras del yo, autofiguras y el giro autobiográfico” recorreremos la producción crítica acerca de un fenómeno tan reiterado como estudiado: la preocupación de la escritura acerca de la intimidad y la subjetividad en primera persona. Enrique Pezzoni ya ha señalado la relación entre biografía, crítica y literatura (2009); Bueno (2006) desde la encuesta y la entrevista trabaja la biografía de autor como retrato de escritura; Nicolás Rosa, como también vemos en el capítulo 1, señaló al ensayo como forma de expresión de la subjetividad del escritor (2003) y Alberto Giordano ha trabajado detenidamente las escrituras autobiográficas e íntimas de escritores y ha indicado los usos de las autofiguras en tanto formas performativas y autorreflexivas de la representación (2006, 2008i, 2008ii, 2011i, 2011ii).

Por último, en el apartado 2.5. “La representación en la crítica literaria reciente y su lectura de la literatura argentina post 2001” hemos recorrido el modo en que la cuestión de la redefinición de las categorías críticas e, incluso, el rol mismo de la crítica literaria es puesta en cuestión a partir de una profunda problematización de la representación en los distintos relevamientos y problematizaciones de Alberto Giordano (2011ii), Josefina Ludmer (2010i) y Beatriz Sarlo (2007, 2012) que han recorrido con diversos criterios el discurso literario y producido debates críticos acerca de la producción narrativa argentina reciente.

Como ya hemos indicado, el marco conceptual no ha preexistido a los materiales sino que ha surgido del estado de la cuestión de la investigación en tanto preocupación, alusión o uso. El recorrido por los trabajos de la crítica literaria argentina del capítulo 2 nos ha llevado a revisar los debates teóricos del marco conceptual en relación con los materiales de nuestra investigación para producir nuestras indagaciones. De este modo, el último capítulo de la Primera Parte, el 3, titulado “La representación como categoría literaria polémica y modo de exploración del estatuto de la literatura” presenta algunos conceptos utilizados en la investigación como: “literatura”, “teoría” y “crítica literaria”, “escritura”, “representación verbal”, “lenguaje” y “experiencia” en distintos autores (como Barthes, Derrida, Foucault) pero hemos producido el enfoque necesario en estos debates a partir de las perspectivas de Walter Benjamin y Mijail Bajtin cuando abordan la cuestión de la representación y la experiencia, especialmente en lo que refiere a la representación verbal en relación con la praxis social.

En el apartado 3.1 “Las categorías de literatura y escritor para pensar la autorreflexividad y autocrítica” presentamos un recorrido conceptual acerca del discurso literario como autorreflexivo y autocrítico que nos permite entenderlo como un lugar privilegiado para la autorrepresentación del escritor y para la exploración de la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura. Asimismo, vemos nuevamente como la representación funciona como una categoría literaria polémica (Derrida 1997, 1998) que permite, por un lado, especificar autorreflexivamente los alcances y límites de la teoría y la crítica y, por el otro lado, poner en crisis el estatuto de la literatura cuando pone en cuestión y precisa las concepciones de autor, escritor, escritura, obra o lengua (Barthes 1971, 1987, 2003; Foucault 1964, 1966, 1970, 1996, 2010).

En el apartado 3.2 “La representación como instancia autocrítica en la novela y el tratamiento de la otredad” se ha presentado la conceptualización de novela acorde a nuestro interés de estudiar el uso autocrítico del lenguaje, que incluye no solo la exploración de sus límites y alcances, sino también la

problematización de la representación del otro, la otredad o ajenidad. En el apartado 3.3 “Cronotopo y representación de la crisis en Bajtin” nos detuvimos especialmente en la noción de “cronotopo” en Mijail Bajtin (1986, 1989, 2002i) en miras a, como presentamos más arriba, pensar el vínculo entre representación y crisis en la novela.

Por último, en el apartado 3.4 “Representación de la experiencia y estetización en Benjamin”, hemos articulado la noción de representación con la de experiencia en la obra de Walter Benjamin para analizar las tensiones entre la mimesis y la experimentación con el concepto de semejanza extra sensorial (Benjamin 1967, 2001; Buck Morss 2001, 2005, 2011, Oyarzún 2001). Asimismo, hemos hallado la relevancia de las nociones benjaminianas de experiencia y estetización como herramientas teóricas y críticas para el análisis del corpus literario de esta Tesis, ya que permiten señalar las implicancias éticas y políticas de la posición del productor respecto del arte no como tendencia o estética sino como postura en el marco de las condiciones materiales de producción y existencia de la literatura (Benjamin 1999).

Así, a lo largo del capítulo 3, hemos revisitado las reflexiones acerca del uso de la palabra ajena, la constitución de posturas enunciativas, el tratamiento de la otredad y la comunicabilidad verbal de la experiencia.

La Segunda Parte de esta Tesis “La pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura a través de la autorrepresentación de los escritores” presenta el mapa del medio literario argentino en el periodo 2001-2010, para especificar las observaciones de la Primera Parte, a partir del análisis del diálogo entre el discurso de la literatura y el discurso de la crítica alrededor de las autorrepresentaciones de escritores. Por la diversidad y amplitud de los problemas abordados, no se ha procurado realizar un paneo o relevamiento general de todo el medio literario a lo largo del periodo estudiado, sino el relevamiento y la problematización de las autorrepresentaciones de escritores como exploración de la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura y como autorreflexión y autocrítica a los textos y a la literatura misma.

En el capítulo 4 “El mapa del medio literario argentino en el periodo 2001-2010: revistas, suplementos periodísticos especializados, internet, mundo editorial” se presenta, justamente, el modo en que está configurado el medio literario en ese periodo histórico para iluminar las específicas formas de sociabilización, asociación e interrelación de los escritores y los modos de producción, circulación y consumo de los textos literarios y críticos. En el apartado 4.1. “Constitución y dinámica del medio literario: sus roles y tensiones” se describe y analiza la especificidad del medio local en

tanto espacio de ejercicio de fuerzas y tensiones siempre en movimiento. En miras a realizar un mapa del medio literario reciente en el espacio de internet, en el apartado 4.2. “Innovaciones técnicas y continuidades prácticas en el medio” hemos relevado, descripto y analizado operaciones de escritura en el marco de las nuevas tecnologías, específicamente en el caso del blog de escritor disponible on line hasta comienzos del año 2013 (dado que en ese momento histórico era la plataforma de escritura más utilizada, previo al auge de las redes sociales). Los hallazgos del relevamiento y análisis nos han llevado a resituar este fenómeno técnico en los debates ya clásicos acerca de las vanguardias y el modernismo y sus formas de institucionalización de las prácticas artísticas. En este capítulo hemos relevado y analizado detenidamente las relaciones intensas entre críticos y narradores en y a través de revistas especializadas, editoriales (independientes o no), eventos científicos universitarios (como Congresos, workshops, seminarios o jornadas) o artísticos (como Festivales y Ferias), talleres de escritura y premios literarios. Este es el lugar donde hemos trabajado al corpus como una especificación del material explicitada por el modo en que aparecen esos materiales (como discursos, textos, entrevistas, imágenes, reenvíos) y en que se configuran como un problema. Es en este sentido que hemos entendido a los materiales no como objetos sino como relaciones y operaciones autorreflexivas y autocríticas. De esta manera, hemos señalado bajo qué debates e instituciones aparecen configurados los problemas para producir el mapa señalado y para poder ver la pertinencia teórica y política de las referencias hechas por los escritores y los críticos en sus autorrepresentaciones.

En el capítulo 5 “La autorrepresentación de los escritores en la literatura y su crítica en la primera década del siglo XXI” se presenta el diálogo entre los textos literarios y las críticas literarias (universitarias y periodísticas especializadas) que se ocuparon de ellos en el periodo analizado con mayor circulación y visibilidad (en revistas literarias, suplementos periodísticos especializados, reuniones científicas y publicaciones universitarias) en el medio literario con contrapuntos en algunos textos no leídos sistemática o profusamente por la crítica²⁰. De este modo, buscamos señalar

²⁰ Josefina Ludmer dice en su libro *El cuerpo del delito*: “empecé a trabajar con la idea de que el corpus iba a ser un corpus con textos canónicos y textos no leídos. Para trabajar con la idea de canon y no canon simplemente borré las palabras, en el libro hay una borradura sistemática de las palabras que convoquen teorías en el texto, y un cambio de nombres para adaptarlo a la idea de manual. Entonces eran ‘muy leídos’ y ‘no leídos’” (2000ii) y María Teresa Gramuglio: “algunos Carriegos que no encontraron ningún Borges que los rescatara de su mediocridad oscura y les asegurara una feliz supervivencia en las generaciones literarias. [...] Fueron, entonces, libros *que no se leen*, en el sentido fuerte del término: ni tuvieron éxito por sí mismos, como para asegurarse un lugar por derecho propio en la historia de la literatura, ni ingresaron en la trama de intertextualidades, parentescos y jerarquías que alimenta la vitalidad de las tradiciones literarias.” (1998:131). Parchuc explica esta operación de construcción de corpus de investigación en la línea de trabajo de Tiniaonv, Schklovsky y su propio trabajo como búsqueda del modo en que “se construyen sucesores o precursores, en términos de herencia, linaje, legado, paternidad, tiazgo [...] no como ‘evolución’ o desarrollo, sino como

lo visibilizado y lo invisibilizado o invisible, las zonas residuales del canon, para entender el funcionamiento del mismo. A partir de aquí es descrito y analizado el modo en que los escritores se autorrepresentan en la literatura y, de este modo, producen la autorreflexiones y autocríticas acerca del estatuto mismo de lo literario en la primera década del siglo XXI.

La presentación del corpus está organizada en cuatro ejes con sus respectivos apartados. En el 5.1. “La representación de las marcas de desigualdad y diferencia como estetización” desde el diálogo entre el estado de la cuestión, el marco conceptual y los materiales propuestos hemos resituado, como se ha indicado más arriba, los debates acerca del tratamiento de la otredad en Walter Benjamin y en Mijail Bajtin, específicamente en lo que se refiere a la representación de las marcas de diferencia de género y orientación sexual. Este apartado presenta textos narrativos que trabajan la representación de la relación entre desigualdad de clase y diferencia de etnia, género, identidad genérica u orientación sexual en un caso en que la representación funciona como estetización y en tres casos donde el discurso literario produce representaciones complejas, ambiguas y ambivalentes y, de este modo, explora la potencia crítica de la diferencia.

En el apartado 5.2. “La representación de itinerarios urbanos y de la distancia y jerarquía sociales”, por un lado, a partir de los debates surgidos a propósito de la relación de la literatura con la etnografía y el periodismo y de la relectura de crónicas periodísticas (dos de ellas muy visibilizadas por la crítica y una casi no leída críticamente), se presentan los distintos modos en que la otredad y la distancia social son representadas. En estas crónicas, leyéndolas de forma comparada, pueden verse los distintos tratamientos de la otredad en las autorrepresentaciones de escritores de extracción de clase media, profesionalizados, que se ocupan de explorar la distancia y las jerarquías sociales en el discurso literario. Por último, también dentro de este apartado analizamos la autorrepresentación de un joven escritor que construye su figura y es profusamente leído por la crítica en relación con su extracción de clase trabajadora y su explícito trabajo con las condiciones materiales de la literatura.

En el apartado 5.3. “La representación de usos de la memoria en el proceso de constitución de subjetividad para el caso de los hijos e hijas de militantes políticos en la última dictadura cívico-militar” se trabajan las autorrepresentaciones de escritores que describen y analizan su propia condición de ser hijos o hijas de militantes políticos de la década de 1970 perseguidos, asesinados, sobrevivientes o detenidos-desaparecidos de la última dictadura cívico-militar. Hemos hallado en

salto, desplazamiento, discontinuidad” (2010:249). Por último, Alejandra Laera organiza el corpus de *Ficciones del dinero* “para captar su aproximación y leerlas juntas y en contrapunto, en contigüidad y en tensión” (2014:28).

estos textos narrativos profundas complejizaciones de la representación que producen potentes autorreflexiones y autocríticas de la literatura y del rol del escritor.

Por último, en el apartado 5.4. “La representación de lo nacional, lo latinoamericano y la migración” a partir de las reflexiones de Jorge Panesi sobre el nacionalismo y lo nacional (2004) hemos abordado el análisis de las autorrepresentaciones de escritores en relación con la identidad nacional. Ésta ha sido, en el escenario argentino posterior a la crisis de la hegemonía neoliberal de 2001, puesta en tensión y reformulada, debatida y complejizada tanto desde la representación de lo latinoamericano como desde la del fenómeno de la migración. De este modo, el discurso de la literatura, en diálogo con el discurso de la crítica, intervino en las reformulaciones del debate acerca de quién y de qué modo se define “lo argentino”.

Finalmente se presentan en las “Conclusiones” una síntesis de los hallazgos de la Tesis, la verificación de las hipótesis y las posibles respuestas a los interrogantes planteados desde el comienzo de la investigación.

Primera Parte. Inflexiones de la valoración ética y estética en la literatura y la crítica literaria argentina a partir del problema de la representación.

Capítulo 1 Las inflexiones del canon.

Me río del canon, señores, pero es un aval corpulento
además de fluida moneda de cambio.

David Viñas *Literatura argentina y política*

Apartado 1.1. Regulaciones del canon.

Como se presentó en la Introducción, la literatura por medio de su uso autorreflexivo y autocrítico del lenguaje inscribe en sus producciones la pregunta por sus propias condiciones materiales de existencia y hace de sí misma un espacio de inscripción de lo social poderoso en tanto productor de un sentido complejo y profundo. En esta investigación, por medio del análisis de la representación de la relación entre el escritor y el mundo de la vida hemos leído el modo en que la literatura piensa su vínculo material con la producción y el consumo literarios (Panesi 2004), hemos rastreado los modos en que se formula y responde a la pregunta ¿de qué modo es posible escribir, ser escritor o escritora después de la crisis de la hegemonía neoliberal de 2001?

El canon literario argentino reciente, por medio del diálogo polémico entre la narrativa y la crítica literaria, ha discutido profusamente su propio estatuto al problematizar la representación como categoría literaria en relación con la pregunta por sus propias condiciones materiales de existencia. En estas problematizaciones, puestas en crisis y redefiniciones de la representación como categoría literaria fructífera y productora de distintos sentidos, las condiciones materiales han funcionado como puntos tensionantes (Panesi 1993, 2004; Rosa 1997, 2003, 2006) que trajeron a la escena del debate las relaciones sociales del origen y el consumo literario (Panesi 1993, 2004), es decir, la pregunta acerca de cómo es materialmente posible leer y escribir en el contexto del medio literario argentino del periodo analizado.

Jorge Panesi produjo algunos núcleos fundamentales de indagación sobre los problemas de la representación para analizar las transformaciones del canon literario argentino en otro momento histórico cuando estudió la novela naturalista de Cambaceres en el pasaje del siglo XIX al siglo XX (2004) indicando que el problema de la representación se lee en esas tramas que conjuran el lenguaje de la ciencia desde los argumentos de la superstición, pero también los mitos y pedagogías de lo nacional que exhiben tanto las aspiraciones respecto de la civilización europea como la tarea siempre compleja y problemática de la mimesis (2004).

Del mismo modo, el uso literario del lenguaje como trama narrativa de los saberes de la calle y de los márgenes, tanto en el tango como en los itinerario urbanos, que usan la literatura como rituales de pasaje (Panesi 2004), son otra forma en que la literatura incluye dentro de sus autorreflexiones y autocríticas la puesta de crisis de las formas de representación y el vínculo con el mundo de la vida.

Como dijimos en la Introducción, la simbolización de esas prácticas son actos en los que la narración dirime y pospone la circulación entre lo alto y lo bajo, donde la productividad de la literatura incluye la relación del texto con el yo del escritor y su autorrepresentación y permite pensar las relaciones sociales del origen y el consumo literarios (Panesi 1993)¹.

La representación es una categoría literaria polémica persistente en el medio literario argentino contemporáneo que de forma insistente reaparece en los debates de la crítica y la teoría literaria del período analizado. El estado de la cuestión de la investigación funciona como un recorrido teórico y metodológico que no es convocado como autorización o influencia para la presente Tesis, ni mucho menos como una aplicación mecánica de la teoría a los materiales literarios, sino como un repaso del modo en que los distintos usos de la teoría dan cuenta de las relaciones entre materiales, conceptos y procedimientos de análisis críticos específicos. Asimismo, en la presente investigación, hemos buscado dar cuenta de las implicancias que tienen a nivel explicativo o normativo los procedimientos de análisis crítico en la formación y regulación del canon literario por medio del análisis del diálogo polémico entre el discurso de la crítica y el discurso literario.

Es en este sentido que en esta Primera Parte de la Tesis se da cuenta de lo hecho por los estudios anteriores al presente, incluso de aquellos que trabajan desde otras líneas crítico-conceptuales diferentes a las nuestras, para analizar otras formas de leer los materiales (en miras a discutir y abandonarlas desde otro punto de vista) para, de este modo, abordar el problema a indagar desde un marco conceptual que surja desde los materiales mismos y de los debates críticos alrededor de ellos². En la construcción de los capítulos 1, 2 y 3, entonces, se busca indicar cómo aparecen los materiales de la investigación conceptualizados en el estado de la cuestión (capítulos 1 y 2) y en el marco conceptual (capítulo 3) para analizar el modo en que, por medio de la discusión acerca de la representación, la literatura y la crítica discuten sus propios estatutos y ponen en cuestión sus procesos de valoración ética y estética.

En la presente investigación sostenemos que la representación cuando es discutida una y otra vez en los debates de la teoría y la crítica funciona como reformulación y regulación del canon literario ya

¹ Como veremos con detenimiento a lo largo de todo el capítulo 2 y en los apartados 3.2 y 3.3, Mijail Bajtin ya ha señalado que en el uso de las voces narrativas hay no sólo composición, sino que, además, intervienen las condiciones en que esas voces fueron escritas: el análisis de la autorrepresentación del escritor no es biograficismo, sino puesta en foco de las condiciones materiales de existencia señaladas desde dentro del texto a partir de elementos textuales.

² Por ejemplo, cuando Nicolás Rosa indica: “Ante la reivindicación de la multiplicidad de lecturas, la pluralidad de sentidos, la polisemia, la indecibilidad (Kristeva) o la pluralidad de Barthes “paulatinamente, quizás insidiosamente, las fórmulas menos leídas de M. Bajtin reaparecen constantemente en nuestro horizonte” (2003ii:9) trayendo de este modo al teórico ruso a la escena crítica argentina.

que trabaja sobre los modos de constitución del valor literario, de las formas de lo legible, lo decible y lo inteligible:

El recorrido de la representación por itinerarios diversos de la textualidad en el amplio arco que va desde una idea de reflejo (aun de reflejo literario que implica incluso en su ortodoxa formulación la idea de modificación, traslación, selección, etc., es decir, procedimientos literarios) hasta las tendencias antimiméticas, se manifiesta en las concreciones poéticas que exhiben precisamente las emergencias de la representación en grados variantes: *de lo obvio a lo irrepresentable*. A esto se agrega la consideración de lo representable con lo decible/indecible-escrible/inescrible en sus modulaciones epocales [...] *del apogeo de la representación a la crisis de la representación hasta el retorno de lo representable/irrepresentable* (Cella 2012:13. Énfasis en el original).

Ya anteriormente Susana Cella en *Dominios de la literatura. Acerca del canon* (1998) ha indicado la prolificidad del estudio de las inflexiones de canon, categoría a la que “se prenden a ella, como un imán, discusiones de amplio alcance indagando el estado de una cultura; [...] por lo antedicho, [...] importa menos el término que todo lo que pone en movimiento” (7). El canon implica desde una idea de la literatura (“lenguaje, arte, modulaciones de imaginarios, testimonio de saberes o hechos, vía privilegiada de conocimiento, *thesaurus* o biblioteca infinita” (Cella 1998:7-8)) hasta formas de apropiación de espacios sociales e institucionales.

Para estudiar los procesos de constitución del canon literario se han revisado los protocolos críticos y las institucionalizaciones de prácticas, ya que partimos de la idea de que los usos de la teoría y de la crítica son formas de rearticulación de discursos y modos de inteligibilidad del mundo de la vida. Asimismo, consideramos que las operaciones de la teoría y la crítica son modos de instauración de protocolos de lectura para la literatura, entendida como un discurso y un modo de significar inherentemente inestable y polisémico, ya que en ello reside su especificidad.

Es en este sentido que pensamos al proceso de constitución y regulación del canon literario como resultado dinámico y tenso de la interacción histórica entre distintos actores del medio: fundamentalmente de la literatura, la crítica y la teoría literarias y sus instituciones. La formación y sostenimiento de un canon literario es un proceso complejo e histórico que incluye momentos de inflexión (por medio de rupturas y continuidades) y de permanente regulación ya que es parte de la producción de hegemonía cultural (Cella 1998, Delfino 2006, Forastelli 2011).

Desde el punto de vista del canon literario, entonces, se producen institucionalizaciones de prácticas (por ejemplo, distintos uso de las teorías y de procedimientos de análisis crítico para la formulación de juicios de valor) y rearticulaciones de discursos y acciones en las crisis de hegemonía y en sus momentos de rearticulación.

Por un lado, la identificación de las operaciones de canonización permite relevar las formas de producción literaria del momento histórico, por ejemplo, en categorización de “clásicos” o de “rupturas”, en el uso material de antecedentes literarios a través de la estilización, la cita, la parodia o el epigonismo, y siempre estos procedimientos de composición o representación verbal son puestos en relación con las configuraciones históricas del período estudiado, ya que son parte de procesos de fuerzas en la constitución de un canon de cultura nacional. Es en este sentido que afirma Susana Cella: “idea de canon deja de ser sinónimo de lista de ‘obras importantes’ para indagar en esa importancia, en su carácter de productor de evaluaciones sociales, condiciones de legibilidad e ilegibilidad y coyunturas históricas que fijan las reglas y los límites del arte” (1998:14)³.

Por otro lado, para producir el análisis del funcionamiento del canon literario hemos leído las operaciones de silenciamiento, selección y jerarquización de textos, materiales y acciones que quedan por fuera, en los márgenes o en posiciones sumamente subalternas. Por medio de estas dos operaciones de lectura (el recorrido de los textos con mayor visibilidad⁴ y circulación y el de los textos no leídos o relegados a zonas residuales del canon) hemos dado cuenta del canon literario argentino reciente en lo que respecta al problema de investigación de la presente Tesis (como presentamos y analizamos en los capítulos 4 y 5). En este sentido, nuestro trabajo exploró y leyó la condición normativa y regulatoria de la crítica y la teoría en el canon literario por su capacidad para reconfigurar modos de inteligibilidad del mundo de la vida.

Para pensar el modo bajo el cual se producen inflexiones en el canon literario es fructífero recordar las conceptualizaciones de Jan Mukarovsky sobre la norma y el valor, entre otros conceptos fundamentales de la teoría literaria de este pensador. Mukarovsky formó parte del llamado “Círculo Lingüístico de Praga” que funcionó entre 1926 y 1939 y articuló los aportes del Formalismo Ruso con los nuevos intereses de la lingüística y la crítica literaria del siglo XX: un acercamiento a la literatura especializada pero interdisciplinaria (con un abordaje sobre concepción de la lengua, sobre estética y sobre teoría literaria), un uso crítico de las propuestas saussurianas y el aporte de valiosas

³ El contexto de publicación de este libro (*Dominios de la literatura. Acerca del canon*) es la discusión de la lectura del libro *El canon occidental* de H. Bloom y del volumen participan, además de Susana Cella, María Teresa Gramuglio, Noé Jitrik, Jorge Lafforgue, Tomás Eloy Martínez, Juan Martini, Ricardo Piglia, Adolfo Prieto, Nicolás Rosa, Beatriz Sarlo y Susana Zanetti. La recepción del libro de Bloom desató respuestas pasionales en tanto sus postulados fueron mayoritariamente rechazados. En general el argumento esgrimido por la crítica nacional es la falta de comprensión por parte de Bloom de la especificidad del medio literario latinoamericano. Quien ha sentenciado de uno de los mejores modos posibles esto es Luis Chitarroni: “El eco de ‘la Angustia de las influencias’, el temido y arbitrario veredicto de ese maestro académico de la banalidad, el benemérito Harold Bloom, no tendría por qué impacientarnos. Como los latinoamericanos que él tan malentende, no es necesario que apruebe nuestro régimen: somos caníbales.” (2012). Véase también Jorge Panesi (1996).

⁴ Por ejemplo en el sentido de las “zonas de visibilidad” o “usos de la visibilidad” que desarrolla Silvia Delfino (1993:16).

reflexiones sobre la producción, circulación y consumo literarios en términos de especificidad. Los aportes de la teoría de Mukarovsky (y del Círculo de Praga, de forma colectiva, entre otros textos en las *Tesis de 1929*) acerca del carácter funcional del lenguaje, del abandono de la separación absoluta entre diacronía y sincronía como forma de estudio de la lengua o del carácter social de la formación de valor resultan sumamente prolíferos para analizar los modos bajo los cuales el canon literario se produce y produce dentro sí rupturas y continuidades.

Un primer aporte que quisiéramos señalar es la conceptualización del sentido literario de forma dinámica, ambigua, inestable, contradictoria incluso y polisémica, cuando en *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* indica “la multiplicidad y consecuente ambigüedad referencial de la obra artística como signo” (Mukarovsky 2011:88) y luego en “Intencionalidad y no intencionalidad en arte” (escrito en 1942) en primer lugar, Mukarovsky concibe a la obra de arte como un signo polisémico que en su capacidad de significar la totalidad de la realidad social cultural significa distintos fragmentos o momentos particulares:

una obra de arte es un signo autónomo que carece de referencia inequívoca [...] no entra en relación obligatoria con la realidad, a la que representa (comunica) por medio de su tema, a través de su partes separadas, sino que solo como un todo puede establecer una relación con cualquiera de las experiencias del receptor o con una parte de sus experiencias (1977ii:4).

Entonces, como ya había planteado en 1934 en “El arte como hecho semiológico” (Cfr. 1977i), a su vez, este signo es autónomo, en el sentido de que se refiere a sí mismo y entre estas dos significaciones (la autónoma y la referida a la totalidad de lo social) hay siempre tensiones que funcionan bajo la forma de la antinomia dialéctica. La autonomía del arte en Mukarovsky siempre es tensa y, por lo tanto, productiva, como señala en *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*: “la autonomía de la obra artística y el predominio de la función y el valor estéticos en ella se presentan, no como un factor amortiguador en la relación de la obra artística con la realidad natural y social, sino como su constante revitalizador” (2011:103).

Mukarovski sostiene que la forma de significación del signo artístico de la realidad concreta siempre se da por medio de asimilaciones o mediaciones propias de la ficción artística que le aportan su unidad de sentido y la hacen distinta de un registro documental, testimonio directo o reflejo pasivo (Cfr. 1977i, 1977ii)⁵. Toda esta multiplicidad de sentidos es organizada por la fuerza semántica que tiende a una unidad inestable. La obra de arte, entonces, está constituida por fuerzas no homogéneas,

⁵ Jorge Panesi utiliza el término “refracción” para referirse a esta capacidad de la función estética de referirse a la totalidad de la realidad por medio de la visión del sujeto (Panesi 2011:126). El concepto de “refracción” como forma de representación verbal, específicamente literaria, será desarrollado en el capítulo 3 a partir de su postulación en el Círculo de Bajtin.

en tensión y contradicción en sí y con una relación específica con las formaciones sociales, ya que, entre otras cosas, la autonomía de la norma estética autoriza al escritor a “deformar, en la esfera del arte, no sólo la norma estética sino también otras normas, como las éticas, cuando estas funcionan como componentes de la estructura artística, es decir, estéticamente” (Mukarovky 2011:63).

Respecto de las operaciones de lectura y sus efectos, dice que el lector o receptor (Mukarosky se refiere a los lectores en general, a todos los lectores, pero en esta investigación -que busca analizar el diálogo entre el discurso de la crítica y el discurso literario- pensamos en los lectores especializados, en los críticos literarios, teniendo especialmente en cuenta su conceptualización colectiva del receptor: “que es, por regla general, individual sólo en un mínimo grado, ya que en su mayor parte está determinada por factores generales tales como el tiempo, la generación, y el medio social” (1977ii:6)) de esta obra buscarán imprimirle una fuerza de unificación o totalidad semántica. Es en este sentido que el lector, entendido como un punto de vista hacia la obra (Cfr. 1977ii), ejerce situado históricamente una fuerza semántica que completa el gesto semántico (esto es la “intención semántica unificadora” (1977ii:12)) impreso por el autor de forma no inamovible en el momento de su producción. En este sentido, la intencionalidad es una energía semántica que produce literatura entendida como una construcción verbal dinámica⁶: “la intencionalidad [...] envuelve una unificación semántica [...] totalmente dinámica” (1977ii:11).

Asimismo, Mukarovsky señala que los elementos no intencionales al participar del proceso de lectura interpelan al receptor, no sólo a producir y completar el gesto semántico, sino también en relación con su representación compleja de la realidad:

Sólo la no intencionalidad es capaz de volver la obra tan misteriosa para el receptor como un objeto misterioso [...] sólo la no intencionalidad está capacitada para exasperar la actividad del receptor por su resistencia a la unificación semántica; sólo la no intencionalidad, que prepara el terreno para las más variadas asociaciones en su naturaleza irregular, puede poner en movimiento la completa experiencia existencial del receptor [...] la no intencionalidad [...] hace posible para la obra establecer contacto con la realidad, volverse, en realidad, una parte de la realidad (1977ii:17-18).

Los modos bajo los cuales la obra de arte se relaciona con “el mundo de los objetos y los sucesos” (Mukarovsky 2011:8) o con el mundo de la vida serán trabajado con detenimiento a propósito del concepto de cronotopo de Mijail Bajtin en el apartado 3.3.

⁶ Esta idea ya estaba presente en las teorizaciones de Tinianov cuando con el llamado “Segundo Formalismo Ruso” discute la idea de una obra que parecía inmutable en los aportes de Shklovski y persistirá en las reflexiones de la crítica y la teoría literaria de Roland Barthes décadas después cuando postule al lector como el lugar de unificación de los sentidos del texto (para rastrear los vínculos de la teoría de Mukarovski con el Formalismo y con el Estructuralismo Francés es interesante la lectura de una conferencia dada por él en 1946 titulada “Sobre el estructuralismo” en el Instituto de Estudios Eslavos de París) (1977i).

En segundo lugar, quisiéramos destacar el carácter inmanentemente social y colectivo de la producción artística (Cfr. Mukarovsky 1977i). Como decíamos recién, la referencia del signo artístico es la totalidad de lo social, de modo tal que esta estructura lingüística tiene una base social conceptualizada por Mukarovsky desde la sociología de Durkheim (Panesi 2011). La concepción del arte y del lenguaje, entonces, está intrínsecamente vinculada con su contexto social concreto, cultural y colectivo. La pregunta por el modo en que la obra está hecha es complejizada con la pregunta por su significado. Y Mukarovsky, como recién se mencionó, responde a esta pregunta diciendo que el proceso de significación se completa con la actividad del receptor, de modo tal que el significado está dado por una instancia sociológica, que él llama “conciencia colectiva”:

Tal coherencia y unidad de conjunto [la del ámbito de lo estético] sólo es posible sobre la base de la conciencia colectiva, que establece el entramado de relaciones entre las cosas convertidas por ella en portadoras de la función estética, y aglutina estados aislados de conciencia individual [...] La conciencia colectiva es un hecho social; puede definirse como el lugar de existencia de los diferentes sistemas de fenómenos culturales como son la lengua, la religión, la ciencia, la política, etc. Estos sistemas son realidades [...] demuestran su existencia por el hecho de ejercer un poder normativo con respecto a la realidad [...] también la esfera de lo estético se manifiesta en la conciencia colectiva principalmente como un sistema de normas [...] la conciencia colectiva no debe ser concebida en abstracto, es decir, sin relación con la colectividad particular que es su portadora. Esta colectividad concreta –un conjunto social- está diferenciada internamente en estratos y medios sociales. No es pensable que aquello que denominamos su conciencia no tenga relación con dicha diferenciación de la sociedad (2011:25-26).

Así, Mukarovsky plantea al proceso de significación y su regulación por medio de la norma mediante una relación intersubjetiva de carácter social o de subjetividad colectiva:

cada estado subjetivo de la consciencia tiene algo de individual y momentáneo que lo hace indescriptible e incomunicable en su conjunto, mientras que la obra artística está destinada a servir de intermediario entre su autor y la colectividad [...] la obra-cosa funciona, pues, únicamente como símbolo exterior (significante, *signifiant* según la terminología de Saussure) al que le corresponde, en la consciencia colectiva, una significación determinada (que a veces se denomina ‘objeto estético’) caracterizada por lo que tienen en común los estados subjetivos de la consciencia, evocados por la obra-cosa en los miembros de una colectiva determinada (1977i:35-36).

Por último, quisiéramos abordar los conceptos de “norma” y “valor” que nos interesan especialmente para abordar las inflexiones en el canon literario. Recordemos que en Durkheim la conciencia colectiva⁷ se impone casi coercitivamente por fuera del individuo de forma normativa, entonces la construcción del significado de un signo surge de las normas de la conciencia colectiva y de este modo regula el proceso de construcción del sentido. En *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* (de 1935), desde la sociología del arte, Mukarovsky señala que la función, la norma

⁷ Durkheim luego reformula este concepto por el de “representaciones sociales” pero Mukarovsky sostiene el uso de “conciencia colectiva”. Otro término durkheimiano que utiliza es el de “hecho social”.

y el valor son los tres modos bajo los cuales el signo que es la obra de arte se relaciona con el contexto social y cultural. En primer lugar, toda obra cumple una función en el arte y fuera de él, el concepto de función reemplaza el concepto metafísico de belleza y permite considerar a la obra como un conglomerado de funciones artísticas y extra artísticas. La función estética es una fuerza cohesiva que organiza las funciones extraestéticas y es un principio vacío ya que no tiene un contenido determinado previamente, sino que unifica la obra. Esta función actúa de tal manera que crea los valores estéticos⁸. Dice Mukarovsky: “una distribución determinada de la función estética en el mundo de las cosas está ligada a determinado conjunto social” (2011:24). Pero, además, la función estética tiene, desde un punto de vista social, en tanto regula ciertas relaciones de la colectividad y el mundo, cuatro papeles que Mukarovsky subraya. En primer lugar, la “diferenciación” que se produce cuando la función estética está presente (o ampliamente extendida) en un grupo social y ausente en otro. En segundo lugar, la “convivencia social” que se refiere la capacidad de la función estética de aislar al objeto tocado por ella y de intensificar la atención que recibe. En tercer lugar, la función estética produce placer y, por último, tiene la capacidad de suplir otras funciones del objeto (cosa o acto) perdidas durante su evolución histórica.

Estos textos teóricos y críticos nos ofrecen herramientas conceptuales para pensar los vínculos del arte y la literatura con el mundo de la vida desde el punto de vista del sujeto, fecundo para la presente investigación sobre la autorrepresentación de los escritores ya que a lo largo del trabajo de Mukarovsky pueden verse sus aportes para pensar a la función, la norma y el valor como mediaciones o relaciones del arte con el entramado social en tanto normativa y regulación, pero también al sujeto como la “pieza mediadora con la historia y la sociedad” (Panesi 2011:127).

Un aporte muy interesante, que Mukavosky posiblemente retoma del concepto de *ostranenie* como visión desautomatizada y que retomaremos más adelante en el desarrollo de esta Tesis a propósito de las capacidad emancipatoria de la experiencia del arte en su expansión de la percepción (Cfr. Benjamin), es que Mukarovsky señala que un papel de la función estética en el mundo contemporáneo es el de enriquecer la experiencia empobrecedora de la especialización funcional; indica:

⁸ Mukarovsky retomó este tema y, en 1942, publicó “El lugar de la función estética entre las demás funciones”, con un carácter más fenomenológico. Ahí pone al hombre como centro de toda función. Además, en la etapa tardía dice que la función estética tiene un papel relevante, particularmente en el mundo moderno, donde las relaciones sociales tienden a la especialización funcional. La función estética, que no se dirige a una parcela específica de la realidad, sino que toma la realidad como su referente holístico, le permite superar esta limitación funcional, de modo de pasar de la monofuncionalidad a la polifuncionalidad.

Si el hombre ha de afrontar siempre, renovadamente, la lucha con la realidad, es necesario que encuentre nuevos puntos de vista y descubra nuevos aspectos y posibilidades. Si se limita totalmente a la actitud práctica se ve conducido a la automatización social. La función estética está en condiciones de conservar para el hombre que se enfrenta al universo, la posición de un extranjero que visita países siempre nuevos. No existe acto humano ni cosa en la cual no pueda encontrar lugar la función estética (2000).

En segundo lugar, toda obra está sujeta a normas estéticas del pasado o del presente, a normas canónicas, ya que el canon es un sistema de normas, y toda obra se produce a partir de un sistema de normas que respeta o transgrede y que se imponen a los individuos mediante la conciencia colectiva como hecho social. En Mukarovsky hay tres tipos de normas que la conciencia colectiva da a los individuos. El primer tipo es el que indica qué es o no es arte o literatura; el segundo tipo es la norma de producción estética o literaria que indica cuáles son los procedimientos por los cuales se construye una obra estética; por último, el tercer tipo son las normas de recepción que, en su teoría, son las más importantes.

La norma tiene una relación evidente con el valor estético ya que si bien fuera del arte, en la norma jurídica por ejemplo, el valor se extrae cuanto más y mejor se cumple la norma, en el arte, en cambio, la norma es un principio regulatorio que funciona como “telón de fondo” para garantizar la posibilidad de ser violada; más que del cumplimiento, el valor se extrae de la trasgresión a la norma⁹. En este sentido podemos decir que el valor, desde el modernismo literario y desde el Formalismo Ruso, es la novedad:

La contradicción entre la pretensión de la norma a la obligatoriedad general –sin la cual no habría norma- y su limitación y variabilidad reales no es un contrasentido, sino que puede ser teóricamente comprendida y conceptualizada como una antinomia dialéctica que activa la evolución en toda la esfera estética (Mukarovsky 2011:31).

Así se explica por qué la norma implica la posibilidad de su violación y su carácter histórico, variable en el tiempo: “entendemos por ‘transgresión’ la relación entre una norma precedente en el tiempo y una norma nueva y diferente de la anterior, que apenas se está formando” (Mukarovsky 2011:41)¹⁰.

⁹ Cuando en el capítulo 2 repasamos los distintos modos en que el discurso de la crítica literaria valida sus operaciones y afirmaciones, es interesante recordar la distinción que hace Mukarovsky entre el campo del arte (donde el valor surge de la violación a la norma) y la “esfera estética” (donde la norma mide el valor estético) y este “acuerdo respecto del canon” es llamado “gusto” o “mal gusto” (Panesi 2011:130-131). La apelación al “gusto” y sus detracciones aparecen, por ejemplo, en los debates en que participa Beatriz Sarlo (ver apartado 2.5).

¹⁰ Introduce aquí Mukarovsky una serie de consideraciones acerca del “mal gusto” y la “fealdad” (2011:42) como formas de aprovechamiento intencional de la violación a la norma estética. La sensación de desacuerdo con la norma estética, dice, es uno de los principales medios del efecto estético. Estos temas serán retomados en el apartado 3.4 a propósito del concepto de “estetización” en Walter Benjamin y en los apartados 5.1 y 5.4 de la segunda parte a propósito del análisis material del corpus de esta Tesis.

La relación de variabilidad y obligatoriedad de la norma solo puede ser comprendida en términos sociales y la norma como un hecho de la conciencia colectiva (Cfr. Mukarovsky 2011). Dentro de esta dinámica Mukarovsky señala la existencia, siempre, en cada momento histórico de varios cánones cuando describe la sustitución polémica de una norma estética por otra, siempre en competencia unas con otras y presentando muchas veces “circulación de las normas estéticas” (2011:60). Esto permite pensar otro aporte relevante que también hace Mukarovsky al conceptualizar la cuestión del valor, es su consideración, temprana, de la literatura como una institución social:

La sociedad crea, por los demás, determinadas instituciones y órganos que le permiten influir en el valor estético mediante la regulación de la valoración de las obras artísticas. Entre ellos se cuenta la crítica, el peritaje, la educación artística (incluyendo las escuelas de arte y las instituciones cuyo objetivo es la educación del receptor), el mercado del arte y sus medios publicitarios, las encuestas sobre la mejor obra, las exposiciones, los museos, los concursos y premios, las academias, las bibliotecas públicas, y a menudo también la censura. Cada una de estas instituciones tiene sus tareas específicas; además pueden perseguir algún otro objetivo que la mera influencia sobre el estado y el desarrollo de la valoración estética [...] sin embargo todas las instituciones mencionadas participan en la influencia sobre el valor estético y lo hacen como exponentes de determinadas tendencias sociales. (Mukarovsky 2011:75-76)¹¹.

Así el crítico literario ejerce distintas funciones, por ejemplo, crear y divulgar nuevas normas y valores estéticos (debemos pensar aquí en el recurrente fenómeno de grupos de escritores que se prologan entre sí, mediante la lectura y la crítica literaria que aporta protocolos de lectura y valoraciones positivas, entonces, producen el valor de la divulgación de sus obras¹²). Por supuesto, para Mukarovsky el crítico está en estrecho contacto con su realidad social y, por lo tanto, la crítica hace conocer propiedades o cualidades estéticas del grupo sobre el cual escribe “el crítico es ante todo vocero, o al contrario, opositor o disidente de una formación social determinada (una clase, un grupo social, etc.)” (2011:76)¹³.

En este sentido el valor estético aun estando sujeto a la norma –que le aporta su enclave histórico y social- es infinitamente variable y esto le permite pensar dos tipos de normas: por un lado, las históricamente variables de todas las artes en general y, por el otro, los principios estéticos referidos

¹¹ Como veremos con detenimiento en el capítulo 4, son estos los mismos elementos que señala Bajtin como constituyentes del “medio literario”.

¹² Este fenómeno, como veremos en el próximo capítulo, también se da hacia el interior de la crítica literaria: “La gula de la bibliografía para los intelectuales argentinos es un pecado placentero, pero con el paso del tiempo uno va perdiendo el gusto de la golosina. Una teoría del ensayo argentino no podría obviar el desarrollo de una axiomática de las imposibilidades, remitirse a los obstáculos, a las prevenciones, al embargo de las lecturas por los parentescos, las afinidades, los paralelismos que ejercen una coerción sobre el texto, suponiendo que el texto esté cerrado. Pero el íncubo de las analogías y el súcubo de los trasplantes siempre estarán allí para tentarnos [...] condimentado con algo exótico en la ensayística y la crítica argentina, decíamos, inaugurando un nuevo género: la ‘cita de amigo’, del amigo leído, auscultado, consultado, confrontado; las afinidades electivas del ensayo. Este hecho no implica la ausencia de los antagonistas, sino que exacerba el campo de la disputa y la disensión.” (Rosa 2003:74-5).

¹³ En el próximo apartado veremos con detenimiento las distintas definiciones de crítico/a.

a ciertas constantes antropológicas del hombre que aportarían metodológicamente la base para percibir la concordancia o discrepancia de las normas concretas, para percibir las como “alteración de un orden” (Mukarovsky 2011:38).

Respecto del concepto de valor, es preciso tener en cuenta que éste está en estrecha relación con el significado o la significación en tanto todos los componentes de la obra son portadores de significado y de valor. Mukarovsky, desde su metodología histórica de conceptualización, postula la mutabilidad constante del valor estético y lo estudia dentro de la esfera del arte donde predomina el valor independientemente de si se sigue o se transgrede la norma. Este predominio del valor estético es un “postulado epistemológico” (Panesi 2011:134) de Mukarovsky pero nos permite pensar que es el modo bajo el cual la totalidad dinámica de la obra (incluidos sus valores extraestéticos) se constituye y organiza. En este sentido el valor es una fuerza integradora: “la valoración estética juzga el fenómeno en toda su complejidad, porque también todos los valores y funciones extraestéticos entran a actuar como componentes del valor estético” (2011:70). El valor es histórico en tanto siempre está sujeto a los cambios a través del tiempo, el espacio o el entorno social.

Esta conceptualización del valor estético como proceso y no como estado produce su variabilidad histórica inherente en relación con la estructura de la convivencia social: “el valor estético se presenta como un devenir multiforme y complejo, que halla expresión en las discrepancias entre las opiniones de los críticos sobre obras recién creadas, en la inestabilidad del mercado del libro y del arte” (Mukarovsky 2011:75).

Así como “La norma se construye, pues, sobre la antinomia dialéctica fundamental entre la validez incondicional y la mera potencia reguladora o tan sólo orientadora, que implica la posibilidad de transgresión” (Mukarovsky 2011:33) la norma organiza y regula los fenómenos estéticos en el sentido de que el canon produce regulaciones sobre el medio literario, hacia el interior del mismo y en relación con lo que se considera por fuera de él: “la cuestión de la valoración estética de las obras artísticas es fundamentalmente distinta de la cuestión de los límites del arte: también una obra artística que valoramos negativamente desde nuestro punto de vista, pertenece al contexto del arte, ya que es con referencia a éste que la valoramos” (Mukarovsky 2011:11)

Por último, quisiéramos señalar que uno de los problemas fundamentales para Mukarovsky al momento de definir el “valor” es el de las valoraciones extraestéticas contenidas en la obra de arte:

El valor estético predomina sobre los valores extraestéticos, pero no para suprimirlos, sino para unirlos en un todo coherente. Aunque arranca cada valor individual de su relación directa con el

valor correspondiente a la praxis social, al mismo tiempo hace posible una relación activa de todo el conjunto de valores extraestéticos de la obra con la actitud general que los individuos adoptan como miembros de una colectividad frente a la realidad con fines de acción. (Mukarovsky 2011:109)¹⁴.

Y es ésta una cuestión central para entender los modos bajo los cuales el arte, la literatura impacta en el mundo de la vida, proveyendo, rediscutiendo o proponiendo formas de inteligibilidad y, por lo tanto de valoración, de la realidad. La obra artística está impregnada de valores, todos sus elementos son portadores de valor y, de esta manera, el arte produce consecuencias con su acción frente a la realidad: “La referencia de la obra de arte atañe, por su multiplicidad, no a cosas singulares sino a la realidad en su conjunto, influyendo así sobre la actitud general del receptor hacia la realidad; y esta actitud es la fuente y la fuerza reguladora de la valoración” (Mukarovsky 2011:96)¹⁵.

La idea de “regulación” tiene un estrecho vínculo con la idea social e histórica de canon; esto ha sido señalado por Susana Cella cuando indica que en la Enciclopedia Británica, en su entrada “Canon Law” se desarrolla el canon cristiano como “cuerpo de reglas y regulaciones (cánones)” pero se aclara expresamente que existe una “continua adaptación de la ley del canon a las circunstancias temporales así como a las necesidades personales” (Cella 1998:14-15) y se indican también los usos de la palabra “canon” en Kant, John Stuart Mill y otros, también como principio regulador (Cella 1998). La idea de regulación, entonces, es la que nos permite pensar las inflexiones en el canon literario ya que atraviesa la conceptualización de la “norma” (“la norma estética se inserta en la evolución social [...] acompañando y señalando los cambios ocurridos en toda la estructura social” (Mukarovsky 2011:109)) y del “valor” (“no sólo la variabilidad de la valoración estética concreta, sino también la estabilidad del valor estético objetivo deben ser inferidos de la relación entre el arte y la sociedad” (Mukarovsky 2011:109)).

En relación con la representación como categoría literaria polémica, cuando nos preguntamos por la reformulación del canon analizamos las rupturas, transformaciones y permanencias en la literatura y en la crítica. Para ello, seguimos a Enrique Pezzoni cuando señala la complejidad que involucra el proceso de postulación de rupturas dentro de series institucionalizadas, ya que si la literatura que

¹⁴ La idea de que el valor estético funcione como unificación coherente de los valores extraestéticos es muy interesante para pensar las formas de estetización que produce el arte y que analizaremos con detenimiento a propósito de este último concepto en Walter Benjamin en el apartado 3.4.

¹⁵ La cuestión de la “actitud” hacia la realidad y sus modos de intervenir en el mundo de la vida será conceptualizada también por Bajtin. Lo analizaremos con detenimiento en el apartado 2.3 a propósito de la categoría de “realismo” y a partir de ella el problema del vínculo de la literatura con la realidad; problema central también para Mukarovsky quien cierra su texto *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* con la siguiente afirmación: “la misión fundamental del arte [es] [...] orientar y renovar sin cesar la relación entre el hombre y la realidad en cuando objeto de la acción humana” (2011:107).

reivindica modos de composición vanguardistas se reinscribe en una práctica ya canonizada produce reafirmaciones de la autoridad (2009). En la misma línea, señala Alberto Giordano que los escritores que “se toman la literatura demasiado en serio [...] juega[n] a la irreverencia y la transgresión, pero sin poner en juego sus ideales literarios” (2011ii:106).

La crítica literaria produce regulaciones en el canon por medio de sus intervenciones en polémicas y debates, por ejemplo, cuando se definen los estatutos discursivos de la literatura y la teoría (como veremos específicamente en el próximo apartado) y cuando discute su propio estatuto y las diferenciaciones hacia el interior de su discurso y sus relaciones institucionales (la universidad y el periodismo, fundamentalmente¹⁶). De este modo, para nuestra investigación ha sido fundamental recorrer los modos en que la crítica literaria se autodefine como “académica” o “universitaria” o “periodística”¹⁷. Noé Jitrik se ha pronunciado recientemente al respecto:

La opinión o el comentario del tipo periodístico, por ejemplo, que afecta el distraído aire de no deberle nada a nadie, salvo a los desinformados lectores, depende por un lado del discurso periodístico general, informativo e interpretativo y, por el otro, no puede dejar entrar en su pretensión descriptiva y valorativa los grandes vientos que soplan en el ambiente filosófico y literario; ni vale la pena apuntar a que suele ser extremadamente sensible a los intereses económicos que importan para la lectura [...] en el polo opuesto, la crítica llamada académica recoge la herencia de la filología y se protege de la exhaustividad sistémica: su principal problema es encontrar el refugio de un método a cuyos méritos adhiere y del que trata de mostrar su productividad; como tributario de la nostalgia filológica su discurso trata de ser demostrativo y científico (2006:23).

Y ha propuesto, en este sentido, inscribirse en la tradición del ensayo, muy fructífera en la historia intelectual nacional (como veremos también en el próximo capítulo) y que introduce y asume la instancia ética y política de las acciones de la crítica:

dar a conocer, interpretar, vincular, juzgar, apoyarse en la objetividad y dar curso a lo subjetivo, recurrir al modelo científico y también al de la divulgación, apelar al capricho poético y confesional [...] el ensayo intenta reunir, como se infiere de esta enumeración, resultados de

¹⁶ Jorge Panesi ha indicado “la relación entre la crítica literaria y el periodismo, las intervenciones de la crítica académica en la consideración de la cultura popular, y las ineluctables resonancias políticas que poseen estas intervenciones, [están] llenas de malentendidos, de desgracias, de interminables litigios.” (2005:1). Esto ha sido trabajado en la misma línea en Rosa (1999) y Gerbaudo (2006).

¹⁷ La idea de “Academia” es más tradicional y abunda en los trabajos críticos, sea como defensa sea como desvalorización. La idea de crítica “universitaria” reivindica la historia de la educación superior pública, gratuita y de excelencia que nos honra como país. La llamada crítica “periodística” es aquella publicada no en reuniones científicas o como material de estudio de grado o posgrado, sino en Suplementos literarios, medios masivos de comunicación (fundamentalmente gráficos), revistas (más o menos especializadas), etc. Como veremos especialmente en los capítulos 2 y 4, la rivalidad entre crítica universitaria y crítica periodísticas es muchas veces una de las formas retóricas de la polémica más que una clara o contundente diferenciación de procedimientos, objetivos o, incluso, nombres propios. A su vez, dentro de la “crítica universitaria” existe una creciente rivalidad entre las formas más tradicionales, propias de la historia del ensayo y el trabajo intelectual versus formas más científicas llevadas adelante en las líneas de investigación de las ciencias sociales (especialmente desarrolladas gracias a la expansión del sistema científico nacional en el período 2004-2015).

plurales modos de ejercer la crítica, disociados o aislados, reclusos en límites impuestos por la transmisión cultural o por la costumbre o por el interés (Jitrik 2006:23).

Nicolás Rosa, un crítico que ha trabajado detenidamente la tradición del ensayo, (como veremos también en el apartado 2.4), en *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina* (1999) también ha indicado que en la generación de inflexiones en el canon, el rol de la crítica, en tanto productora de políticas culturales, indica e interviene en el vínculo entre conflicto y cambio, especialmente cuando busca autodefinirse y en *Dominios de la literatura. Acerca del canon* dice:

El pensamiento crítico cualquiera fuese, es ideológico, puede aventurarse en un discurso abiertamente ideológico o intentar desideologizarse [...] Ha sido siempre difícil definir a la literatura, pero en la contemporaneidad la pretensión se ha desplazado hacia la teoría y hacia la crítica (Rosa 1998:76).

En *Historia del ensayo argentino* (2003) se desarrolla la tradición del ensayo como género marginado de la reflexión filosófica por su contingencia radical, que no aporta pruebas sino conjeturas y desarrolla una forma abierta y plural de la interpretación como producción de sentido afín a las operaciones de la crítica literaria:

si abordamos la literatura como un saber y ya no como un conocimiento –‘saber literario’ y ‘saber sobre la literatura’- el intento, la posibilidad, el ‘ensayo’ es hacer emerger de una experiencia (*praxis escrituraria* la llamamos) algo más de lo que dice cuando dice algo. [...] La pregunta por el ser de lo literario –sea éste esencial, discursivo o hecho social- [...] es una pregunta por el ser, no como esencia metafísica, sino como ‘viviente afectado y diligente’ encarnado en la *poiesis* como el grado más alto de su propia actualización política (Rosa 2003:16).

Hemos hallado y sostenido, entonces, que los diálogos entre la literatura, la teoría y la crítica constituyen y regulan el canon literario. Como ha indicado Noé Jitrik cuando propone su concepción de “trabajo crítico” que

surge del hecho simple de que si un texto es lo que está escrito más todo lo que se ha dicho sobre él, lo que, en consecuencia, lo modifica, tal modificación no sólo está implicada en el acto crítico, como siempre ocurrió, sino que debe ser una dimensión asumida y sistematizada [...] se trata de hacer algo en y con el texto (2006: 24).

Giordano también señala el diálogo entre el discurso de la literatura y la crítica literaria y el valioso carácter autorreflexivo de la crítica bajo la forma del ensayo: “La literatura adviene, habrá advenido, si el ensayo crítico se convierte en escritura de sí mismo” (2011ii:18) y al final de ese mismo libro, *Vida y obra*, vuelve a reivindicar la crítica literaria como ensayo, en la tradición de Jorge Panesi, Miguel Dalmaroni y Jorge Monteleone y en una relación, al menos, conflictiva con la universidad:

Las mejores formas de impugnación y denuncia son las que practican en actos los ensayos que se escriben en los márgenes de ese mismo campo [la academia] [...] ensayos que se propusieron, y a

veces lo lograron, explorar las tensiones entre conocimiento y saber, entre método y escritura, hasta el límite de sus posibilidades. (2011ii:108-109).

Por su parte, Fabricio Forastelli (2011) ha indicado que las acciones de la crítica participan de la constitución de la autoridad cultural y el establecimiento de legitimidades, produciendo de hegemonía (en la formulación y regulación de cánones, discursos oficiales, institucionalización de prácticas, decisiones respecto del prestigio y el valor cultural) y en la rearticulación de discursos y acciones ante crisis históricas. Por su parte, es importante señalar que la crítica universitaria, en el período analizado, tiene una estrecha relación con el periodismo masivo, ya que los medios solicitan a los intelectuales -en tanto expertos y en tanto críticos políticos- intervenciones concretas:

Si la gran cuestión de la crítica ha sido siempre el modo en que se relaciona con la política, y para ser más específicos, con las políticas institucionales de las que depende, las alteraciones que parecen sacudirla provienen del lado de la política. La política en sus manifestaciones culturales no puede desligarse de la técnica, de la técnica comunicativa, de la comunicación de masas, del accionar de los medios masivos, de la manipulación del ocio y el espectáculo, de la técnica de las encuestas y del dominio de la opinión pública (Panesi 2015ii:8).

Al respecto ya en 1999 Nicolás Rosa dijo de esto:

los intelectuales críticos que vienen del campo literario [...] se valen de la literatura -y esa es también su validación- para ejemplificar las formas de lo político. Los intelectuales de las 'ciencias sociales' [...] abordan la literatura para señalar los trayectos de lo social en los textos [...] la *forma crítica* entendida como formación social escrituraria, es un intento de equilibrio entre la forma ensayo y el espíritu crítico que preside la literatura argentina y los bordes en el que se confunden con la preocupación sociológica y por momentos antropológica (1999:347. Énfasis en el original).

Jorge Panesi (2016) ha historizado los modos en que la crítica literaria argentina ha dirimido sus conflictos con la teoría (sin dejar de explicitar que mejor sería hablar de "teorías" en plural, para hacer justicia a las polémicas y contiendas políticas en las que la teoría suele desarrollarse) y la política desde el ámbito universitario (desde la vuelta a la democracia asiento institucional de la crítica que rige el conocimiento): "La teoría literaria, a pesar de su enclave académico (lo que supondría una equidistancia no partidista), en Argentina comparte las pasiones políticas de la crítica" (2016:2) y, de este modo, funciona como

un pliegue interior, por así decir, del discurso crítico que se afianza a sí mismo asentándose en una línea externa de ideas teóricas o metodológicas. O dicho más brutalmente: el discurso crítico tiende a ser el dominante. Es casi consensual marcar la impronta que la revista *Contorno* dejó en el modo de hacer crítica en Argentina, y precisamente, lo que ha caracterizado la acción contornista es el *uso crítico* de la teoría (Panesi 2016:2. Énfasis en el original).

Los movimientos de reflexión sobre el estatuto de verdad de la literatura han ocupado a la teoría y la crítica literaria a lo largo de su historia. Hemos seguido, en nuestra investigación, la línea de

producción crítica que entiende la literatura como una producción material y cultural, es decir, histórica e ideológica de forma inmanente. Cuando la crítica formula definiciones sobre la literatura, simultáneamente se autoevalúa y autodefine. Así en “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria” de N. Rosa se afirma:

El discurso literario no es histórico por el solo hecho de depender de la cronología fáctica o porque se lo someta a una linealidad causal evolutiva de un exterior sino precisamente porque exhibe tanto una situación inestable, sobredeterminada por la repercusión ideológica y por la censura que la sociedad le impone, como por el ‘valor de utilidad’ o de ‘excrecencia’ que se le asigna dentro de la circulación de la semiosis social: la institución y las prácticas de escritura (1999:322-3).

De modo tal que al producir un juicio sobre el carácter y el rol del discurso literario, la crítica también ensaya sus límites y alcances. En tanto analizamos las operaciones de la crítica en relación con la tendencia a la estabilización en los marcos institucionales en que se producen (nuevamente, la universidad y el periodismo)¹⁸, tenemos en cuenta que las operaciones de lectura crítica formulan normas con tendencia a la cristalización frente a la inestabilidad constitutiva del sentido literario. Sin embargo, a pesar de que la crítica delimita lo literario y producen valoraciones y juicios, el valor literario continúa interpelando a la fluctuación y la complejidad semántica, de modo que el vínculo entre crítica y valor es siempre inestable e histórico ya que en sus derroteros incluye los momentos en que la crítica se autodefine, fundamentalmente, mediante la oposición polémica entre distintas modalidades:

tomada como un corpus cuya homogeneidad, -imaginaria, sin duda- está dada sólo por el nombre: crítica literaria (nadie definiría el trabajo crítico después de Walter Benjamin como crítica al estilo kantiano sino como ensayo, y esto genera ficciones): [...] la crítica es ahora crítica y metacrítica, es ‘crítica’ y ‘ensayo’, es su propia evaluación y al mismo tiempo refugiándose en el estilo indirecto, pretende arrancar a la literatura su bien máspreciado: ser ella misma una bella escritura [...] En esta encrucijada se tejen las conflictivas relaciones entre la crítica y la crítica universitaria y sus personajes: los críticos y los profesores. (Rosa 1999:321-2).

Como decíamos antes, una de las persistentes polémicas que hemos hallado en el estado de la cuestión de la presente investigación es la de la especificación de la crítica como “académica”, “universitaria”, “periodística”, “no especializada”, etc.¹⁹ Son disputas que se remontan hasta el

¹⁸ Es importante señalar que la crítica produce también un intenso trabajo autocrítico “esto implica establecer una distinción entre la crítica como ‘desmitificación’, ‘develamiento de la ideología’ o ‘transformación de las conciencias’ y la crítica como análisis de los procesos en los cuales interviene (Delfino 1998:32) o como indica Juan Pablo Parchuc: “No se trataría entonces de analizar la diferencia entre ideología y realidad, alienación y subjetividad, sino la opacidad misma del vínculo entre materiales simbólicos y condiciones de producción a partir del proceso de formación de valor” (2010:232).

¹⁹ O las posturas que, incluso, eluden poner en discusión su lugar propio en medio de las clasificaciones o etiquetamientos: por ejemplo, Damián Tabarovsky, crítico periódico de Clarín y Perfil y editor de Interzona y Mar Dulce dice: “Hay una increíble cantidad de libros que se escriben sólo para satisfacer el gusto de los profesores universitarios

origen de las reflexiones sobre el discurso literario y que en cada contexto histórico se reactualizan de acuerdo a las correlaciones de fuerzas contemporáneas, las políticas institucionales, los roles ejercidos por los distintos actores del medio literario y las luchas por la hegemonía cultural en general. Nicolás Rosa ha especificado su trabajo mediante la invectiva contra las formas universitarias o académicas, a pesar de haber escrito gran parte de su obra desde esa institución y de haber sido un docente memorable para generaciones de estudiantes y escritores²⁰:

La transmisión de la literatura en el campo universitario –este espacio generaría la así llamada ‘crítica universitaria’- debe ser considerada desde la perspectiva de un lugar (topía) y un tiempo (cronía) resignificados por la historia [nota al pie: Dos rasgos podrían definir la ‘crítica académica’: uno, la pretensión de eliminar la diferencia entre los géneros, de procedencia semiótica –la diferencia y las relaciones entre los discursos sociales-; el otro, el intento de regirse por ‘leyes’ y ‘axiomas’ propios de las ciencias sociales en su intento de validación, y por momentos –sueño fastuoso- de las ciencias duras –relación entre racionalidad e intuición, entre conocimiento y saber, entre discursos sistemáticos y discursos *flou*, la idea lógico matemática de la indiscernibilidad y de ‘ambigüedad lógica’ para definir el discurso literario] [...] la transmisión como enseñanza implica siempre una domesticación²¹, en tanto que la práctica pedagógica constituye uno de los medios más poderosos de socializar e institucionalizar lo literario. [...] Si la práctica literaria es concebida como un espacio de producción significativa, ‘como escritura’, toda tentativa de hacerla legible acordándola a la legalidad del lenguaje comunicativo subordina el acto de leer a una operación de dominación del sentido y, subsecuentemente, a una reducción ideológica del objeto de escritura (1999:330).

Por un lado, como podemos ver, se señala aquí el desencuentro entre el discurso universitario y la cultura debido al registro académico de la crítica universitaria, pero de lo que se está hablando es fundamentalmente del abandono del paradigma de las humanidades por el de las ciencias sociales

más sofisticados. Después se escriben ensayos y artículos sobre los autores que pasan, ellos, a estar satisfechos” (2004:77) pero también “Los escritores del mercado se quejan: ‘parece imperdonable tener éxito’, dice. En efecto: es imperdonable” (2004:76). El vínculo con la universidad y con el mercado son mencionados superficialmente pero el propio lugar como periodista siquiera es puesto en cuestión.

²⁰ Otros textos sí han sido producidos y publicados en el ámbito de la universidad con aceptación e, incluso, orgullo en “el campo de los estudios en la Universidad” (Rosa 2003:9). A lo que apunta Rosa en sus manifestaciones antiinstitucionales no es a una crítica directa de la universidad pública sino a los condicionamientos opresivos: “Nunca mi elección de objeto crítico estuvo determinada por valores institucionales, lo que implica siempre una forma de pasado. En la lucha entre Poder y Saber siempre me incliné y me seguiré inclinando por el Saber, pues si el saber es por momentos estéril, peligroso y generalmente intratable, el Poder y sobre todo los poderes del lenguaje son siempre fascistas” (2003ii:7-8). Como veremos hacia el final de este apartado lo que aquí se está poniendo en discusión es el carácter valioso de la autonomía para el discurso y la práctica crítica.

²¹ La hipótesis de Nicolás Rosa en este texto es que la crítica académica o universitaria funciona como herramienta pedagógica que detiene el sentido literario. El crítico incluye el elemento de la pedagogía o didáctica en su argumento y en su debate también cuando dice “la discusión sobre el canon es una discusión básicamente universitaria” (Rosa en Cella 2012:75) o, cuando a propósito de *El canon occidental* de H. Bloom, sentencia: “el canon es, desde el punto de vista narratológico, una *peregrinatio* en la búsqueda de un origen, y desde el punto de vista político, una estrategia propia de los claustros universitarios” (Rosa 1998:82).

empujado por la ideología del trabajo científico (Rosa 1999:324). Sin embargo, por otro lado, existe también la discusión entre la crítica académica/universitaria y la “crítica no institucionalizada”²²:

Este enfrentamiento se ordena sobre varios ejes: la oposición entre crítica académica y crítica no institucionalizada sólo es sostenible en un nivel teórico y a partir de presupuestos formales; en la práctica de escritura, los lazos entre ambas tienen su propia historia, que va desde una separación casi exclusiva hasta una endogamización propiciadora: la universidad como institución política alberga a los críticos disidentes –y perseguidos políticamente en la dictadura- en el momento del restablecimiento democrático, y en sus propios discursos y su práctica de enseñanza establecen los bordes del discurso académico pero, simultáneamente, su propio contorno (Rosa 1999:325-6).

Si la política de la crítica se asume conscientemente, nos permite establecer una diferencia –no necesariamente radical- entre una ‘crítica académica’ más allá de sus productos (aceptación de lo establecido) y una crítica ‘diferencial y estratégica’, distante de lo establecido, aunque lo reconozca en su horizonte (Rosa 1999:330).

Rosa indica los modos de articulación de la crítica universitarias sobre la literatura en tres movimientos: primero como construcción del objeto en relación con modelos teóricos, segundo como construcción del objeto en relación con prácticas sociales excéntricas (“formas culturales residuales como la escritura, las revistas literarias, los premios, la violencia política” (1999:325)) y tercero como construcción del objeto en relación con las historias literarias y la subordinación del academicismo a la práctica pedagógica. Es importante señalar que en los más de quince años que han pasado desde estas afirmaciones a la actualidad lo que era leído como “prácticas sociales excéntricas” es ya una zona central de las indagaciones sobre literatura reciente porque la misma se ha desarrollado profusamente alrededor de estos fenómenos durante la primera década del siglo XXI. Alrededor de estas operaciones críticas pero teniendo en cuenta, como veremos en el capítulo 4, la específica configuración del medio literario en nuestro período, hemos relevado y analizado las lecturas del estado de la cuestión desarrollado en los capítulos 1 y 2.

Apartado 1.2. Los diálogos entre literatura, teoría y crítica literaria.

El proyecto colectivo de investigación UBACYT “Las acciones de la crítica”, dirigido por Jorge Panesi y Silvia Delfino, en el cual se insertan los comienzos de esta investigación, consideró que desde el modernismo y las vanguardias en adelante, el estudio del diálogo polémico entre “los

²² La aceptación del carácter institucional de la literatura y de la crítica misma siempre es conflictivo. Una y otra vez hay asunciones de este modo de funcionamiento e, inmediatamente, distanciamientos o puestas en contradicción. Como más adelante, en 2011, dirá Alberto Giordano, en medio del debate sobre el concepto de “postautonomía” (que trabajamos en el apartado 2.5): “para poder afirmarse como deseo, deseo de un vínculo inmediato entre escritura y vida, la literatura necesitará destruir una vez más sus cimientos institucionales, destruirse a ella misma como institución otra vez.” (2011ii:82).

saberes de la teoría, las operaciones críticas y las transformaciones de lo literario resultan indisociables cuando se analiza el carácter dinámico, conflictivo pero específico de las tradiciones literarias” (Panesi y Delfino 2010:208). Este mismo proyecto de investigación (y los subsiguientes) planteaba indagar la variabilidad del estatuto de la literatura y la crítica en tanto acción respecto de conflictos y cambios en las convenciones y cánones estéticos, es decir, estudiar el modo en que la literatura produce inflexiones en su canon en diálogo con las intervenciones de la crítica literaria. Así, la noción de “protocolos de la crítica” de Panesi y Delfino (2010:208), nos permite describir y analizar el enlace entre las operaciones de la crítica y la tendencia a la estabilización en los marcos institucionales en que se producen, por ejemplo, la universidad y el periodismo especializado, las actividades científicas y las publicaciones de críticos consagradas que delimitan o habilitan políticas de publicación.

De este modo hemos analizado las normas con tendencia a la cristalización, propias de la crítica literaria, frente a la inestabilidad constitutiva del sentido literario, propia del discurso de la literatura: es en este sentido que creemos que la crítica literaria por medio de sus operaciones de descripción, interpretación y explicación y su propuesta de protocolos de lectura fija los sentidos posibles de los textos ficcionales y dirige los modos de leer en un cierto sentido; mientras que la literatura se constituye y se sostiene como un tipo de exploración del lenguaje específica e intrínsecamente ambivalente, ambiguo e inestable que se niega a ser remitido masivamente a explicaciones o interpretaciones. El sentido literario y el sentido construido desde y en la crítica literaria son de un estatuto diferenciado ya que responden a normas y valores específicos –como hemos visto con Mukarovsky en el apartado anterior.

La teoría²³ ha sido postulada como productora de enunciados generales, sin embargo, entendemos que no hay modo de producción de teoría que no implique una práctica respecto de sus materiales e

²³ Sin acordar acriticamente con sus conclusiones, rescatamos la tarea de relevamiento y estudio que ha producido el colectivo de investigación Luthor sobre la Teoría Literaria en la Carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires; allí describen el recorrido del concepto de “Teoría” clara y sucintamente del siguiente modo: “Adoptamos una concepción amplia de la teoría literaria que se contrapone a una concepción restringida que sostienen algunas posturas ligadas a lo que en los países anglófonos se denomina *french theory* (cfr. especialmente Culler, 1984 y Eagleton, 1998). De acuerdo con esta última, la teoría literaria se limitaría a una serie de corrientes teóricas del siglo XX cuyo denominador común es pensarse en relación con el estructuralismo de la lingüística. Esta historia la conformarían principalmente el formalismo ruso, el estructuralismo de Praga, el estructuralismo francés de los ‘60s y el postestructuralismo. En cambio, corrientes de pensamiento que engloban al fenómeno literario dentro de un marco de preocupaciones más generales como la hermenéutica o la crítica de la ideología suelen considerarse como parte más bien marginal dentro de la teoría literaria así entendida, junto al psicoanálisis y a cierta filosofía especulativa. Otras corrientes que sí se centran en la reflexión sobre el fenómeno literario en sí, como el *new criticism*, la estética de la recepción, la narratología o el *reader response criticism*, son los suburbios rara vez visitados de la teoría literaria comprendida en este sentido restringido. Las nuevas perspectivas que estudian algunos aspectos sociales, políticos y morales de la literatura (estudios culturales, estudios de género, estudios *queer*) son muchas veces vistas como un síntoma de la post-teoría.” (Riva y Lacalle 2014 s/p)

intervenciones en un campo de acción concreto desde las concepciones de la filosofía alemana del pasaje del siglo XVIII al XIX (Panesi y Delfino 2010) que constituyen los antecedentes de nuestra concepción de literatura, teoría y crítica ineludibles:

se trata en el ‘primer romanticismo’-es decir, en el *romanticismo de Jena* [...] de lo que podemos designar como *romanticismo teórico*, y, más precisamente, de lo que habremos de considerar como la inauguración del proyecto *teórico* en la literatura. Dicho de otro modo, la inauguración de un proyecto cuya importancia creciente en el trabajo teórico moderno conocemos sobradamente hoy, casi doscientos años más tarde, y que dista de limitarse al plano de la literatura (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012:17. Énfasis en el original).

Lacoue-Labarthe y Nancy desarrollan, así, la idea de que en el Romanticismo temprano se inaugura la institución teórica del género literario y, de este modo, la literatura misma, la “literatura en tanto absoluto” (2012:19):

El romanticismo no es ni ‘literatura’ (son ellos quienes inventan el concepto) ni tampoco una mera ‘teoría’ de la literatura (antigua y moderna) sino la *teoría misma como literatura* o, lo que equivale a lo mismo, la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría. El absoluto literario es, también, y tal vez antes que nada, esta *operación literaria* absoluta. Jena seguirá siendo, en el fondo, el lugar donde se dijo: la teoría misma de la novela debe ser una novela. Exigencia, en la que nuestra ‘modernidad’ está atascada aún. (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012:35. Énfasis en el original).

Lo que indican Lacoue-Labarthe y Nancy como singularidad de la teoría, entonces, es el carácter autorreflexivo y autocrítico del uso del lenguaje de la literatura “la ‘edad’ [...] en la cual la literatura [...] se dedica a la búsqueda exclusiva de su propia identidad”(2012:41) y en esta productividad “arrastrando tras de sí incluso a toda o a parte de la filosofía y de algunas ciencias (aquellas que se llamarán *humanas*, curiosamente), y abriendo el espacio de lo que llamamos hoy, con una palabra a la que los románticos aficionaban particularmente, la ‘teoría’” (2012:41. Énfasis en el original).

Por su parte, la crítica, en diálogo con los discursos de la teoría, ha producido formas específicas de producción de discursos que reivindica la acción por sobre la especulación y las formas del sarcasmo y el cinismo por sobre la demostración lógica; como señala Josefina Ludmer:

lo de los cínicos es, como la tradición lo muestra, el ataque a la teoría. La tradición cínica es una tradición antiteórica, y la idea de lo de abajo, es que todas las demostraciones que hacían los cínicos eran demostraciones corporales. Para demostrar algo hacían gestos, o se desnudaban, se masturbaban, etc. Me fascina la tradición cínica (2000ii:12).

A lo largo de nuestra investigación hemos recorrido y sostenido la operación de leer polémicamente los materiales, es decir, tanto los textos críticos como los narrativos han sido leídos reconstruyendo – cuando fue posible hacerlo o infiriéndolo- el diálogo polémico en el que se insertan. De este modo, hemos leído críticos leyendo críticos, críticos leyendo narradores, narradores leyendo narradores,

narradores leyendo críticos, etc. para relevar, describir y analizar los modos en que estos diálogos producen inflexiones en el canon literario. Uno de los casos es este: Panesi dice de Ludmer, a propósito de la teoría y la crítica²⁴:

como un ropaje inadecuado, como un hábito que no se vacila en desechar, en Josefina poco quedó de la razón teórica de aquellos años. Pero subsistió irreductible un núcleo de extrema desnudez, lo que estuvo desde siempre en ella, el rigor de la reflexión y la invención reflexiva, algo que la teoría puede ejercitar pero nunca donar. Podríamos decir que son todas las formas del relato las que han ocupado el lugar de la teoría, desde *El cuerpo del delito* hasta *Aquí, América latina* (2015i).

Jorge Panesi en 1996, en el contexto del debate hacia el interior de las universidades a partir de la Reforma Educativa llevada adelante por el Gobierno Nacional²⁵, produjo un texto llamado “La caja de Herramientas o qué no hacer con la teoría literaria” donde ofrece algunas puntualizaciones respecto del discurso de la teoría:

Se suele olvidar o desconocer que la Teoría Literaria, cuando emergía pretenciosamente con los formalistas rusos, se entremezcló con la efervescencia política de la cultura proletaria, con la *proletkult*, un movimiento barrido por el triunfo del realismo socialista y el estalinismo. El constructivismo es un heredero formalista. Y en un plano menos polémico, al querer afirmarse como un conocimiento objetivo y científico, la teoría literaria formalista extendió su ciencia hacia el análisis del discurso político y el cinematógrafo (2014:326).

En 2014 en la presentación del Dossier que contiene y recupera ese texto de Panesi, Analía Gerbaudo dice: “hay en la lección de una teoría algo más que una opción instrumental. Hay un compromiso con una posición que involucra componentes epistemológicos, políticos, éticos, y estéticos sobre literatura, la lectura, la investigación, la enseñanza, la escritura” (145). Luego pone en relación la teoría con la enseñanza, en su dimensión más políticamente comprometida:

Sólo teniendo una sólida posición teórica (unida, como sabemos, a las derivas críticas y a la lectura literaria) podemos los profesores ocupar nuestro lugar como ‘autores del currículum’. Es decir, podemos ‘firmar’: rechazar el lugar de autómatas en el que nos han colocado desde la reforma menemista [...] es la propia teoría la que nos ha alertado respecto del saber como requisito básico para tramitar diferentes circulaciones del poder (Gerbaudo 2014:150).

También en tanto investigadora y docente universitaria²⁶, Adriana Bocchino en “Un estado de la teoría” (2014) afirma:

²⁴ “La crítica, entonces, como productora de ese tejido ideológico que usa la teoría como material y como modo de trabajo sobre las instituciones” dice Fabricio Forastelli (2010:217).

²⁵ Como indica Parchuc es un momento en el que se rediscute la institucionalización, la profesionalización y la participación desde la universidad pública (2010:234).

²⁶ Es esta una zona del estado de la cuestión de nuestra investigación en que los críticos aluden a su práctica docente y de investigación. Como puede verse, el vínculo con la universidad es rediscutido reiteradamente a lo largo del recorrido que realizamos en el capítulo 1 y, especialmente, en el capítulo 2.

El discurso teórico habla en particular con/a la masa de discursos teóricos, modernos y posmodernos, estos últimos reevaluando de forma constante los primeros y produciendo nuevos discursos teóricos, a fin de pensar(nos) el mundo. Este tipo de discurso, aun cuando enfoca algún objeto lejano en el tiempo, está hablando de su presente, casi podría decir del presente de su escritura [...] alguien tiene algo para decir en un tiempo y un espacio determinados a alguien también determinado por un tiempo y un espacio. Esa articulación pide hacerse consciente a la hora de leer un discurso teórico. Es posible que se trate de un discurso que requiera, más que ninguno, ser situado (192).

Por su parte, Juan Pablo Parchuc ha indicado el inevitable carácter político e ideológico de la teoría: “Las tramas de la teoría forman parte del mapa crítico de la legalidad a través de la constitución de reglas, normas y convenciones tanto prescriptivas como productoras de condiciones de cambio institucional” (2014:97); cuestión que ha sido señalada por toda la tradición intelectual que desde *Contorno* propone un uso crítico de la teoría (Ludmer 2015; Panesi 1995, 2016; Topuzian 2015).

Marcelo Topuzian, partiendo de la idea de que “la teoría proveyó a la crítica de un vocabulario capaz de sostener y desplegar verdades literarias” (2011:162) ha definido el rol de la teoría literaria en los estudios literarios como:

Un discurso capaz de hacerse cargo de las condiciones constitutivas y absolutamente históricas de producción, circulación y recepción de los textos literarios sin caer, advertidamente o no, en las mistificaciones estéticas de la creación artística que embargaron tanto a la crítica romántica (por acción) como a la positivista (por omisión) (2011:151).

De este modo, la teoría habilita la interrogación crítica de lo histórico ya que permite pensar a la historicidad de la literatura en su especificidad formal (Topuzian 2011:161).

También Marcelo Topuzian en *Creencia y acontecimiento: el sujeto después de la teoría* para abordar la cuestión del sujeto aborda al discurso de la teoría e indica que “el gesto teórico implica el ejercicio crucial (y constitutivo) de una distancia respecto de la modalidad del simple *dato* en la constitución de los objetos de análisis crítico” (2015:9. Énfasis en el original). Luego explicita su forma de trabajo: “este libro pretenderá interrogarla [a la discusión sobre el sujeto a partir de la creencia] de manera realmente crítica y específica, es decir, ubicando en el sitio correcto de cada una de las argumentaciones el juego de lo mismo y lo otro que siempre está detrás de la cuestión del sujeto” (Topuzian 2015:13). Como conclusión y punto de llegada a su minucioso recorrido, indicará la especificidad del discurso de la teoría en los siguientes términos:

el discurso de la teoría ha tenido y tiene aún que ver con un tipo o modelo de interrogación crítica que apunta menos al sentido que a sus condiciones materiales de posibilidad, y que por esto, particularmente, dicha interrogación ha llevado a discutir el lugar central, dominante y excluyente que tradicionalmente, en especial desde el pensamiento filosófico, pudo otorgarse al sujeto entre esas condiciones, gracias, por supuesto, entre otras cosas, a los cuestionamientos a los que este pensamiento se sometió a sí mismo –y probablemente la filosofía de Jacques Derrida

sea su ejemplo más cabal, y por esto una de las mayores fuentes de inspiración para la teoría (Topuzian 2015:199).

A lo largo de todo el trabajo se despliegan, describen y analizan los diálogos polémicos entre los discursos de la teoría que se producen ya que: “la tarea misma del pensamiento” implica “todo un campo ético de la responsabilidad” y una “ética (y una política) [...] [con] actitud crítica” (Topuzian 2015:23). De este modo, los usos de la teoría tienen “importantes consecuencias políticas” (Topuzian 2015:29) y la operación crítica (entendida como “capacidad para cuestionar o pensar lo que desde otras perspectivas sobre lo social aparece como dado o natural” (Topuzian 2015:32)) siempre es “correlativamente ética” (2015:30)²⁷. El objetivo y la riqueza de analizar las polémicas y debates de la teoría acerca de determinar el “verdadero alcance crítico de las operaciones” (Topuzian 2015:46) es que en ellas se incluye el análisis de las “condiciones de posibilidad de la intervención” (Topuzian 2015:47) teórica pero también las “implicaciones institucionales” (Topuzian 2015:185) del debate donde “se ve que son las relaciones académicas entre campos de saber lo que parece estar en juego en este debate tan crudo: psicoanálisis, lingüística y filosofía, y estudios culturales [...] se enfrentan en un juego de oposiciones, exclusiones y subordinaciones que implican como su consecuencia estrategias teóricas particulares” (Topuzian 2015:126).

Incluso, más adelante, se indican los diferentes estatutos discursivos, disciplinares y performativos de la teoría que hacen que sea posible afirmar que Derrida en tanto filósofo se “conforme” (Topuzian 2015:62) con ciertas operaciones teóricas, mientras que Laclau por ser teórico político se interese en disponer de “herramientas teóricas” (Topuzian 2015:62); del mismo modo, se oponen Derrida (abordando una problemática “filosóficamente”) a Badiou desde el “ámbito metafísico” (Topuzian 2015:137). Topuzian explica y muestra que los debates teóricos son también sumamente controvertidos y funcionan contruidos desde la retórica de la polémica y, muchas veces, incluyen una instancia autocrítica donde la teoría misma reflexiona sobre sus propios debates (véase la

²⁷ Otros aportes interesantes para la Segunda Parte de esta Tesis son respecto de la relación con el otro: “la cuestión de las relaciones con la alteridad forma parte, como resulta evidente, de una agenda política en curso y, sobre todo, de un conjunto de modos contemporáneos de *definición* de los campos mismos de lo social y lo político” (Topuzian 2015:13-14. Énfasis en el original) y respecto de las polémicas sobre el uso del concepto de diferencia en la “agenda política” (2015:86) de la teoría cuando Topuzian señala que algunos teóricos, como Laclau y Derrida “son capaces de reconocer la función política transformadora que podrían llegar a alcanzar algunas de las manifestaciones recientes ligadas con factores identitarios (2015:86) mientras que otros, como Žižek, “denuncia la ligazón entre este *giro identitario* de la política contemporánea y las condiciones actuales del capitalismo global” (2015:87. Énfasis en el original) y rechaza la “política de identidades” (2015:87) por ser fácilmente asimilable por el orden global.

polémica Laclau – Žižek acerca del uso de la calificación de “trascendental” como impugnación recogida por Topuzian (2015:130-ss)²⁸.

Finalmente la exploración teórica de Marcelo Topuzian arriba a la definición del discurso de la teoría en estrecha relación con un concepto central para nuestra investigación, el de representación, lo que constituye un aporte muy valioso para conceptualizar una categoría central del estado de la cuestión (desarrollado en nuestros capítulos 1 y 2) pero también del marco conceptual (desarrollado en el capítulo 3): “La teoría puede definirse como el discurso de la crisis del concepto de representación. Es en este sentido que se la puede pensar como un resultado de la fractura de la sutura típicamente moderna de sujeto y conciencia” (2015:200). Si el pensamiento moderno fue caracterizado por la posibilidad de ser representado, el sujeto y la conciencia son piezas centrales de esta configuración:

el dominio de la representación se funda sobre la reducción o, por decirlo de otro modo, la puesta entre paréntesis de cualquier supuesto campo de pertenencias inmediatas, es decir, definido a partir de la presencia plena de cualquier identidad a sí misma, y por esto hace equivaler todo intento de fundar el orden en su conjunto sobre alguno de sus elementos al mero dogmatismo²⁹ (Topuzian 2015:200).

Es por esto que la representación es un espacio reflexivo donde es posible poner en crisis las autodefiniciones sustanciales:

la noción de representación utilizada aquí es radicalmente reflexiva, por lo cual se vuelve improcedente todo planteo que la conciba exclusivamente como adecuación. Este tipo de planteos reduce los alcances de la radical representacionalidad del sistema postulando como *telos* de la representación, alcanzable o no, su misma anulación orientada a una realización finalmente inmediata de la mera presencia. Hay que partir, en cambio, de una afirmación radical de la distancia respecto de la sustancia que instala la representación –a eso tiende nuestro planteo— para no dejarla inadvertidamente librada al hipotético ideal de una conciencia o unidad *más allá de la representación*. (Topuzian 2015:201. Énfasis en el original).

El recorrido, luego de abordar detenidamente el análisis de las posibilidades e imposibilidades de la representación y del sujeto, ofrece una hermosa definición de teoría como “apuesta sostenida por el pensamiento” (Topuzian 2015:224).

²⁸ A lo que Topuzian agrega lúcidamente: “Con esto se revela que estos conceptos no son herramientas adecuadas para pensar lo que separa las posiciones en la discusión, ya que la acusación de *trascendentalizar* no parece tener como consecuencia la posibilidad de reelaboración teórica alguna” (2015:131. Énfasis en el original).

²⁹ Es muy fructífero en este sentido el aporte de Topuzian cuando revisita las postulaciones derridianas sobre la identidad en términos inestables: “la apertura misma a la alteridad en la posibilidad de la repetición que funda toda identidad” (2015:23) y continúa recuperando las indicaciones de Derrida sobre la identidad (“determinada” (2015:49)) como “estructura todavía demasiado estrecha de la identificación” que produce un “efecto dogmático” (2015:41).

A propósito de su análisis de la revista *Literal* Diego Peller ha indicado que a partir de la pretensión de la puesta en cuestión de la distinción literatura / teoría (“lo teórico contaminando la ficción, la ficción teórica, o la teoría misma como ficción” (Peller 2010:267)), los usos específicos de la teoría despiertan las más airadas polémicas en la crítica literaria, por “excesivos”, “plebeyos” o “apresurados” (Peller 2010: 263) o por la puesta en práctica de un uso que somete a la literatura “al patrón o a la soberanía de un modelo teórico” (Peller 2010:264). Peller indica que el gesto de *Literal* es producir una “*crítica teórica* (esto es una crítica que extrae su fuerza de la distancia que le permite la mediación de la teoría)” (2010:268) y un “uso plebeyo de la teoría” (2010:269) como operación de intervención en el medio literario.

Hemos hallado y sostenemos que la teoría y la crítica cuando discuten sus condiciones de producción formulan un campo de acción concreto y producen regulaciones de la acción social, porque modifican la relación con los materiales (por ejemplo, la memoria no es un objeto sino un modo de regular la acción social, en tanto memoria social e institucional que produce formulaciones de experiencias históricas); así, el campo material regulado por la teoría y la práctica intelectual se relaciona con la forma de interpelación de la movilización social, ya que la relación entre teorías de la cultura y acción política³⁰ ha sido históricamente un componente material de las crisis de legitimación de las instituciones democráticas.

En tanto nuestro período de investigación se encuentra demarcado por la crisis de la hegemonía neoliberal de 2001-2002 buscamos leer las polémicas entre el discurso de la crítica y el de la literatura en estos términos, ya que la lectura de procedimientos, artificios o detalles como metodología crítica es una operación de análisis y concepción del problema que pone el peso en la mirada del intérprete (el crítico) debido a que el detalle es un procedimiento de análisis que desnaturaliza al material, por eso no se puede trasladar y aplicar: la operación de análisis es única, “precaria y contingente” (Panesi y Delfino 2010:208), en el sentido que decíamos más arriba de que la crítica se autoriza exhibiendo sus operaciones. Así es que los conceptos construidos por esas operaciones tampoco pueden trasladarse porque están ligados indisolublemente a sus condiciones de producción, no se pueden abstraer porque están históricamente producidos.

³⁰ En palabras de Nicolás Rosa: “La función de la crítica es leer lo negado por la misma literatura (la literatura es censura): las escrituras silenciadas, las obras excluidas de los sistemas, las voces acalladas o aquello que cada texto que ha sido ensombrecido por las lecturas oficiales: aquello intersticial entre el exilio y el destierro. Y es aquí donde reaparece la *función política* de la crítica: si es posible importar saberes técnicos sobre los que apoyar la reflexión teórica, es imposible generar un discurso crítico fuera del entramado social donde se ejerce” (2003ii:7) y en las de Noé Jitrik: “ya no se trata de juicio ni de valor sino de significación como tendencia que, metonímicamente, se vincula con el orden del sentido [...] entrando a formar parte de una nueva textualidad [pueden] integrar el elenco de discursos sociales decisivos” (2006:25).

Por el contrario, retomando los aportes de Jean Mukarovsky, recordamos lo que dice respecto de la crítica literaria y su rol en las inflexiones del canon:

el juicio del crítico suele ser interpretado unas veces como búsqueda de valores estéticos objetivos, otras veces como expresión de la actitud personal del evaluador hacia la obra evaluada, otras como popularización de obras nuevas y difícilmente comprensibles para el gran público, o, en fin, como propaganda de una corriente artística. Sin duda todos estos son componentes de cualquier ejercicio crítico y uno de ellos siempre prevalece en el caso concreto; pero el crítico es ante todo vocero o, al contrario, opositor o disidente de una formación social determinada (una clase, un grupo social, etc.) (Mukarovsky 2011:76).

Como ya hemos dicho y veremos con más detenimiento en el próximo capítulo, la crítica se ocupa profusamente de sus autodefiniciones en tanto reflexiona sobre el rol del crítico y construye mapas de relaciones de lectura y cita³¹. Uno de los más relevantes ha sido el propuesto por Noé Jitrik en la *Historia crítica de la literatura. Tomo X. La irrupción de la crítica*, compilado por Susana Cella (1999). Ese mismo año Cella escribe que Nicolás Rosa al leer y traducir a Sartre y a Barthes “esa impronta opera en su textualidad, pero se dirige centralmente a los discursos de su propio entramado cultural” (Cella 1999:339).

Además de los continuos reenvíos entre críticos literarios, hemos hallado una particularidad de la crítica argentina reciente que puede entenderse como uno de los rasgos distintivos de las inflexiones del canon: es la adopción de retóricas, estilos, campos semánticos, operaciones o formas de composición verbal similares tanto en el discurso crítico como en el literario. Susana Cella (2009, 2010i) ha propuesto la idea de “epigonismo de la crítica” en el siglo XXI para explicar la intensa y fructífera relación entre la crítica literaria y la producción literaria en el período estudiado de forma tal que muchas veces se produce en la crítica literaria una redefinición de las categorías, de las fronteras y de las esferas a la luz de los procedimientos literarios. En el “epigonismo de la crítica” las retóricas, formas de argumentación y representación son compartidas por la escritura literaria y la crítica avocada a su análisis; es decir, en muchos casos, los estudios críticos son construidos con los mismos procedimientos de composición verbal que los textos literarios que analizan, comparten su

³¹ Solo dos aportes acerca de la compleja tarea de producir un relevamiento de este sistema de lectura y escritura que son las referencias cruzadas hacia el interior de la crítica literaria nacional: “estas preocupaciones alientan a las últimas generaciones de críticos argentinos, desde Ana María Barrenechea, David Viñas, Noé Jitrik, Enrique Pezzoni, Adolfo Prieto, Ramón Alcalde, herencia retomada, más allá de sus variantes, por Jorge Lafforgue, Jorge Rivera, Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Juan Carlos Martini Real, Nicolás Rosa, Cristina Iglesias, Luis Gusmán, Eduardo Gruner, Julio Schwartzman.” (Rosa 1999:325). Más adelante Rosa agrega que en *Nueva novela latinoamericana* de Lafforgue aparecen críticos “manifiestos y reconocidos” en ese año: Sarlo, Romano, Ludmer, Rivera, Piglia, Ford, Rosa además de Barrenechea, Ulla, Fernández Moreno y Jitrik (Rosa 1999:326). Y María Teresa Gramuglio dice en 1998: “aunque dudo de que a alguien le interesara saber alguna vez con qué lecturas dialogan mis lecturas, cuáles son los críticos que me marcan y que considero para mí ‘importantes’ y ‘fundamentales’, creo que si me lo preguntaran no mencionaría a Juan María Gutiérrez ni a Ricardo Rojas, sino a Prieto, a Sarlo, a Viñas, a Ludmer, a Jitrik, aceptando todos los riesgos que implican el error posible y la omisión evidente” (135).

estilo, su estética, su forma de argumentar y el foco de sus intereses. Para presentar solo un ejemplo, uno de los muchos que tendremos oportunidad de encontrar en la Segunda Parte de este Tesis, mencionamos el caso de libro *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher* donde Cecilia Palmeiro (2011), a partir de una Tesis de doctorado, analiza, entre otros materiales, la literatura de Cecilia Pavón y afirma de sus textos: “Las redes de escritura son a la vez redes vitales, pero todo es contingente, inverosímil, un divague, para usar una palabra del acervo de Belleza” (Palmeiro 2011:244)³².

Por otra parte, Susana Cella ha defendido la producción de Nicolás Rosa (y de este modo la forma de crítica literaria deseable) como la del crítico explicativo en oposición al crítico descriptivo, donde la crítica funciona como cuestionamiento a los supuestos y tiene un rango epistémico similar al de la literatura. El discurso crítico ostenta, en este sentido, un “rango de autonomía”³³ en el marco de los saberes contemporáneos cuando tiende a la “reflexión teórica” (Rosa1999:339). La crítica que se autoexamina, se torna objeto de estudio y de análisis, lectura y escritura “con remisiones, linajes, referencias, alusiones, intertextualidad” (Rosa 1999: 339) contiene dentro de sí el afán teórico y, entonces, produce textos crítico-teóricos “para evidenciar que ‘crítica’ es la operación teórica de la crisis, y ‘teoría’, la reflexión sobre la crítica y sobre la literatura en la escritura” (Rosa 1999:340).

En sus movimientos de autodefinición la crítica también produce autorrepresentaciones de escritores críticos. Mónica Bueno y Miguel Ángel Taroncher (2006) recuperan el momento en que Sarlo y Altamirano en la encuesta de *capítulo* interrogan la imagen de escritor “que establece las colocaciones en el campo literario” (Bueno 2006:80) complementando la encuesta a los escritores con una encuesta a críticos:

³² Más llama la atención la idea propuesta por Palmeiro de que Cucurto logra engañar a las editoriales trasnacionales (“Cucurto es probablemente uno de los autores más leídos de este grupo, aunque dista de ser un best seller” y se agrega en nota al pie: “Pero sus trucos llegaron a hacerle creer a Emecé que así sería” (Palmeiro 2011:319)). Luego agrega: “Su entrega al mercado, tematizada en sus últimos libros, le permite negociar desde otros lados con otros aparatos de valoración literaria, como la crítica o la academia, y a la vez una estafa para el mercado mismo, en la medida en que todo su marketing (escándalos, sexo, mundos marginales) se vuelve sobre su propio trabajo como experimentación trash, alejada de un verdadero boom de ventas” (Palmeiro 2011:320). Creemos que más que un engaño exitoso, cosa muy poco probable tratándose de un campo del mercado con estudios específicos, con un margen de decisión estudiado y con casi nula ingenuidad por parte de las personas que toman las decisiones editoriales, debe tratarse de otra cosa. Más allá de intentar especificar de qué se trata, quisiéramos señalar a esto como otro de los momentos en que la crítica es epigonal respecto de la literatura (como desarrollaremos en el apartado 1.2): calificar las decisiones editoriales de Cucurto como un embuste exitoso contra las multinacionales parece ser más parte de la trama de una de sus inverosímiles novelas (o una de sus intervenciones en su blog cuando dice “Según Beatriz, soy el narrador sumergido. Y Jaime Bayly me invitó a su programa el jueves. ¿Hasta cuándo durará esta estafa?” (citado en Palmeiro 2011:323) que una operación de lectura crítica profesionalizada. Este libro está completamente atravesado por la lógica del epigonismo o la horizontalidad entre el discurso de la crítica y el de la literatura, se menciona el vínculo afectivo entre la crítica y los escritores analizados, se usa en muchas oportunidades el léxico y el estilo de los textos, etc.

³³ Como puede verse, y volveremos a encontrar en más de una oportunidad, la tan vapuleada autonomía sigue siendo un valor enunciado para la crítica (Rosa 2003ii).

El crítico es antes que nada un lector, con el adjetivo de ‘especializado’ o académico, pero un lector al fin que hace escritura de su lectura, que traza parámetros de modos de leer, que establece colocaciones y define el canon. De la misma manera que en el caso de los autores, la encuesta a los críticos también determina constelaciones que dicen cómo leer, cómo hacer el trabajo crítico, cómo hacer juicios críticos, si es válido hacerlos o no (Bueno 2006:81).

Noé Jitrik en la encuesta a la crítica de *capítulo* se autodefine en relación con el trabajo crítico: “Su función (la del trabajo crítico) es otra que la de la crítica literaria: tratar de entender un gesto productivo, el de la escritura, sus relaciones con otras prácticas sociales, y su propio proceso de constitución” (Bueno 2006:88)

Mucho tiempo después, este crítico define a su trabajo como una práctica capaz de interpelar a los lenguajes dominantes (en la tradición de Descartes, Kant, Hegel, Freud, Marx y Nietzsche), pero, en el caso de la crítica literaria, como “una posición llena de ambigüedades, en permanente búsqueda de una definición imposible” (Jitrik 2006:20). Si la crítica es entendida como un discurso que aspira a describir objetos enigmáticos, la teoría lo es como un discurso que se pregunta sobre la consistencia general de esos objetos (Jitrik 2006:20). Luego Jitrik especifica una singularidad de la crítica actual que es especialmente relevante para el análisis propuesto en esta Tesis sobre la autorrepresentación de los escritores:

Y, hablando de la crítica en la modernidad, quizás al mismo tiempo se produce otro desplazamiento: empieza a interesar más el crítico que la crítica, lo que quiere decir la función o la responsabilidad de aquél, frente a la sociedad, desde luego, lo que es también decir los lectores y la opinión, antes que la configuración y la legitimidad o el perfil de su discurso en relación con los otros discursos y, en especial, con el discurso que implican los textos (2006:22).

“Contra la consensualidad o amplitud de corte liberal de las ‘múltiples lecturas’ [el crítico] adscribe a una única posibilidad signada por la posición de quien lee-escrbe, definiendo de este modo la función del crítico” (1999:340) dice Nicolás Rosa quien a lo largo de toda su trayectoria intelectual ha producido ricas autorrepresentaciones donde se evalúa el rol de la crítica. En *La letra argentina. Crítica 1970-2002* reivindica la contaminación de la escritura crítica con las formas discursivas literarias y de la mano de ellas el valor de la autonomía pero como forma de jerarquizar el trabajo crítico:

En mi caso, escribir, escribir crítica, otra forma de ser de la ficción [...] deberíamos hacer de la crítica un discurso autónomo [...] La crítica no puede, no debe, mantener una relación de subordinación con respecto a los objetos literarios sino que, revalorizando una relación dialógica con ellos, debe adquirir su mismo nivel y por lo tanto su mismo rango de ficcionalidad. (2003ii:5).

Otro pequeño ejemplo del hecho de compartir formas retóricas, operaciones de lectura o modos de escritura propias del discurso literario desde la crítica, puede verse en la intervención de Josefina

Ludmer en 2010³⁴. En *Aquí América latina...* la crítica lee las “ficciones del 2000” en diálogo con aparatos conceptuales y teóricos contemporáneos que expliquen la realidad representada en los mismos términos pero que no desmonten esas representaciones. Así, Ludmer lee en la narrativa de los primeros años del 2000 las representaciones que juegan con la animalización de los sujetos, pero lejos de desarticular los procedimientos de representación que operan presentando a las personas como animales y luego analizar las implicancias de esto, se lo pone en serie con las teorías de la posmodernidad (como Toni Negri, Paolo Virno o Giorgio Agamben) que leen lo social con estas mismas categorías (lo animal, la multitud, la mutación urbana como regresión, etc.). Es decir, la crítica literaria, como indicábamos antes, funciona de forma epigonal con el discurso de la literatura y dialoga con la teoría en los mismos términos.

Alberto Giordano en 2011 interviene explícitamente en las polémicas críticas que se habían configurado el año anterior a partir del concepto de “literatura postautónomas” de Josefina Ludmer (2010i) y las valoraciones que la crítica universitaria y periodística formula sobre la narrativa argentina contemporánea³⁵. En las intervenciones de los críticos el diálogo polémico con el discurso literario a veces es, incluso, explícito. Estos son algunos ejemplos de estas intervenciones enfáticas:

César Aira se dedica a fustigar a los jóvenes narradores que abusan de la primera persona y el registro autobiográfico. En nombre de la ‘invención’, como otros del extrañamiento o de la densidad formal³⁶, castiga a los que sólo cuentan sus vidas estereotipadas por autocomplacientes y por empobrecer la experiencia. (Giordano 2011ii:41).

Luego, Giordano comenta la trayectoria del escritor Cesar Aira en términos de una práctica ética y estética que produce entre literatura y crítica literaria un diálogo enriquecedor:

Hace treinta años, un poco menos, en la que acaso haya sido su primera entrevista, Aira sentenció: ‘Yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona’. No me canso de citar este principio ético que individualiza desde hace treinta años su posición en el campo literario argentino (todos los malentendidos del tipo ‘¿es o se hace?’ se debieron a su cumplimiento) y de señalar, cuantas veces resulte posible, que también los críticos deberíamos adoptarlo como divisa. (2011ii:42).

En el momento en que este libro de Giordano es publicado, la divisa fue presuntamente violada por el escritor Aira y el crítico lo amonesta: “¿no parece que Aira estuviese desobedeciendo por primera

³⁴ El 4 de julio de 2000 Ludmer dice en una entrevista en la Universidad Nacional de La Plata: “la literaturización de la crítica. Que es un camino bastante difícil, que te puede llevar al abandono total de la crítica, cosa que yo no quería hacer. Pero cuando uno se pone a literaturizar la crítica o a considerar que la crítica es un género literario y no ya un género científico o académico, empiezan a pasar esas cosas” (2000ii).

³⁵ Este debate es trabajado con detenimiento en el apartado 2.5. del próximo capítulo.

³⁶ Vemos aquí, como lo haremos una y otra vez a lo largo de toda la Tesis, la problematización de la representación como categoría literaria polémica. En reiteradas oportunidades los modos de la representación son analizados para producir o intervenir críticamente en los debates literarios.

vez la rutina saludable de equívocos y ambigüedades que le impuso a sus figuraciones públicas desde un comienzo?” (2011ii:42). Luego agrega que Aira lee en la literatura, fastidiado, sus “fobias del momento” (Giordano 2011ii:42), que se “confunde” (Giordano 2011ii:42), que su elección es “apresurada de ejemplos erróneos” (Giordano 2011ii:43) y culmina la serie de críticas polémicas con la afirmación de su propia práctica de escritura:

Si nos desembarazamos de la oposición falsa entre inventar y narrar la propia vida, y la sustituimos por otra, de alcance ético, entre novelarse y experimentar en la escritura de sí mismo la íntima ajenidad; si desplazamos el punto de vista en lo que presupone esta otra diferencia, parte del espejismo se convierte en pesada realidad cultural. (2011ii:43).

Para completar la serie (desmontaje de la operación crítica de Aira, afirmación de la operación crítica propia y análisis del estado del medio literario contemporáneo) Giordano afirma el diálogo intenso, a veces opresivo, pero no simplemente determinante, entre el discurso de la crítica y el discurso de la literatura:

No sé desde cuándo, pero de forma muy perceptible en los últimos tiempos, algo que podríamos llamar cultura de lo autobiográfico, o de lo vivencial, o de lo íntimo, absorbe y tritura, cuando no alimenta y promueve, la circulación literaria, periodística, incluso académica, de escrituras del yo [...] Las obras, entre tanto, algunas pocas, las que consiguen desprenderse del entramado cultura gracias a la transformación del registro autobiográfico en experiencia literaria, brillan por su indiferencia. De estas obras quise ocuparme en *El giro autobiográfico...*³⁷, mostrar cómo lo que condiciona su recepción no las explica. (2011ii:43-44).

Cuando el crítico (Giordano) define su rol, se autorrepresenta, lo hace en estrecha relación con la literatura, en diálogo, más o menos polémico, más o menos identificatorio, el grado de simpatía o rechazo entre el discurso de la crítica y el discurso de la literatura varía, pero siempre, insiste la mirada de uno sobre otro. La última definición –en este texto– de Giordano sobre sí mismo como crítico articula, de hecho, su vínculo con la literatura, con las declaraciones de Aira –escritor de literatura haciendo intervenciones de crítica literaria³⁸– otras formas de la crítica y el siempre polémico tema de la valoración:

en la articulación de vida y escritura que plantea la exigencia de recreación, encuentro una perspectiva para considerar la proliferación actual de textos autobiográficos más rica que la que ofrecen la moral aireana de la invención, o cualquiera de las que se disfrazan de saber (sociológico, etnográfico) para celebrar o condenar la ideología de los espectáculos de intimidad.

³⁷ De las consideraciones específicas acerca de la escritura del yo y de los valiosos aportes de Alberto Giordano a la problemática particular nos ocuparemos en varias oportunidades a lo largo de la Tesis y especialmente en el apartado 2.4.

³⁸ Hay más adelante en *Vida y obra* una apreciación incluso más explícita acerca de la disconformidad que le produce a Giordano que los escritores de narrativa produzcan críticas literarias: “los narradores-ensayistas que desvirtúan la maniobra publicitaria en nombre de *una voluntad crítica que no les corresponde ejercer...*” (2011ii:62. El énfasis me pertenece).

Como siempre, no se trata de oponer lo bueno a lo malo, sino de discriminar lo interesante de lo que no lo es. (Giordano 2011ii:45)³⁹.

Jorge Panesi ha indicado que la crítica literaria argentina desde hace 15 años viene realizando un corrimiento hacia “el relato como instrumento de intelección crítico, pero también de ‘liberación’ metodológica” (2015ii:4)⁴⁰ y lo ejemplifica, justamente, con los derroteros de Josefina Ludmer, entre otros, quien, dice, culmina en su último libro (2010i) en la escritura no de crítica sino de ficción, de narración (Panesi 2015ii). En relación con el “pasaje a la narración” al que se entrega la crítica literaria argentina en los últimos 15 ó 20 años, dice Panesi:

Dos direcciones posibles, entonces, en el volverse relato de la crítica argentina durante nuestro corte temporal: seguir el camino trazado y reforzado por las instituciones (en particular la académica), manteniendo separados el discurso narrativo de la crítica literaria (podría citar el caso de Sylvia Molloy, Martín Kohan y Aníbal Jarkowski), o bien mixturar las perspectivas en ensayos donde el discurso crítico pierde sus bordes. (Una manera “discreta”, no extrema, de deslizarse hacia otros campos y objetos, además de los literarios, es la inclusión de apuntes o relatos autobiográficos, corroborando “el giro autobiográfico de la literatura argentina” del que habla Alberto Giordano) (2015ii:6).

La idea de la creciente narratividad en la crítica literaria argentina reciente vuelve a ser presentada en las Jornadas por los 120 años de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires:

Creo distinguir en algunos críticos literarios de mi generación, justamente aquellos que reconocemos como impulsores de la renovación teórica en nuestra Facultad, una suerte de “giro narrativo” que es, en el fondo, el mismo “giro autobiográfico” que Alberto Giordano señaló para la literatura argentina. Se trata de Nicolás Rosa, Josefina Ludmer, y Beatriz Sarlo. Con los matices individuales que gradúan la cercanía o fidelidad a la teoría literaria que ayudaron a institucionalizar, estos críticos parecen adoptar la narración como modo privilegiado para sus momentos de madurez crítica. Convengamos en que asumir la narración como principio es alejarse de las metodologías relacionadas con las distintas teorías (literarias y no literarias), para dejar entrar en la construcción de los mundos narrativos de la crítica (por más que a veces se trate de crónicas) cierto grado de indeterminación. Y si esos relatos pretenden ser literarios, a esta indeterminación se le suma el carácter ficcional. Estamos más cerca de la literatura y de sus procedimientos que de los rigores metodológicos o teóricos (2016:7).

Creemos que la crítica produce escenas de juicio⁴¹ en tanto es una instancia performativa (debido a la capacidad de los juicios crítico de producir escenas o situaciones sobre el mundo de la vida) que

³⁹ En otro de los ensayos del libro vuelve a aparecer la idea de que el rol de la crítica es el de intervenir en “las luchas por la legitimidad cultural” (Giordano 2011ii:65) en relación con lo bueno y lo malo, lo interesante y lo que no lo es.

⁴⁰ Si bien es cierto que en 2015 y 2016 Panesi analiza este movimiento como una tendencia en varios exponentes de la crítica argentina, el desplazamiento del discurso de la crítica al discurso de la literatura ya ha sido señalado por él mismo en 1998: “en otro lugar [se refiere al artículo ‘Política y ficción o acerca de cómo volverse literatura de cierta sociología argentina’ de 1995] he hablado de un volverse literatura de una parte de la sociología argentina, paralela a un des-literarizarse de la crítica literaria que, alternativamente, o bien se ha vuelto hacia el archivo, convertida en archivera, o bien, encandilada por la pretendida eficacia cultural de los *mass-media*, usufructúa la distancia que la separa de tal eficacia” (2004:341) y lo ejemplifica con Beatriz Sarlo.

⁴¹ La idea de “juicio” no debe entenderse en un sentido estrecho del crítico como juez en el sentido de la crítica como valor, juicio y gusto. Para esto contamos con los aportes de René Wellek en “The term and concepto of Literary

produce un valor ético con un saber que, por un lado, no necesariamente se argumenta pero se construye por medio de la exhibición de sus operaciones; en este sentido, las acciones de la crítica incluyen un valor ético desde donde, en el sentido del “extrañamiento” del Formalismo Ruso, la inmanencia produce legitimidad en la constitución del valor, pero, por el otro lado, produce un saber “histórico y transformador de la relación entre obras e instituciones en la medida en que la crítica pone en escena la obra como interpretación pero también como puesta en acto” (Panesi y Delfino 2010:210) . En las escenas de juicio crítico se pone en cuestión el uso de la teoría y, por lo tanto, el vínculo entre lenguaje y acción, especialmente en el ámbito de la universidad (Parchuc 2014) y allí es posible explorar la relación siempre cambiante y tensa entre teoría y crítica como marcos de saber y acción colectivos institucionalmente situados (Panesi y Delfino 2010:210).

La otra mitad del diálogo, la otra voz, es la del discurso de la literatura que recientemente ha producido profusamente textos que exploran y despliegan zonas críticas, analíticas, filosóficas, teóricas. Ya Rosa (en 1999) había señalado que Ricardo Piglia y Héctor Libertella inauguraron la ficción crítica, Piglia reubicando las relaciones entre ficción, sociología e historia literaria y Libertella las de novela y la crítica⁴². “Ficción teórica, cruces entre lo ficcional y lo teórico, lo ficcional y lo crítico, lo argumentativo y lo explicativo, la narración argumenta y la crítica se hace relato policial, relaciones entre teoría, ficción y crítica” (Rosa 1999:340-1) han sido señalados, si bien no como directa amonestación, sí con intención polémica en la autodefinición de la crítica y la definición del estatuto del discurso literario.

Criticism” quien explica que el término *criticós* como “juez de la literatura” aparece a fines del siglo IV a.C., reaparece en la época de Cicerón y se usa en la Italia renacentista. Jorge Panesi y Silvia Delfino han trabajado “la relevancia de la noción de juicio tanto cuando es usada para proponer discusiones sobre problemas teóricos como cuando se plantea una crítica de los modos de valorización en el canon de la literatura argentina” (2010:209). Asimismo, contamos con las elucidaciones de Nicolás Rosa en su análisis de crítica literaria y ensayo: “La diferencia mayor radicaría en la constitución de las categorías de juicio: el juicio de la crítica es apodíctico; el del ensayo es conjetural.” (2003:56-7).

⁴² No es el único crítico que ha indicado esta tendencia. Sandra Contreras recoge el debate entre Aira y Piglia respecto de la “saturación de la novela con los saberes y juicios del autor” (2008:25). Se ha dicho que hay “debate de poéticas en la narraciones de Ricardo Piglia” (Drucaroff 2000:10) o que “la narrativa de Ricardo Piglia trazó, de manera consciente, mapas de lectura, cartografías que eran antiguas huellas y nuevas carreteras contrarias. Su ficción es un mapa de lecturas. Proposición de recorridos posibles. Y hoy, de alguna manera, la historia de nuestras lecturas pasa por el mapa mitológico que nos inventó Piglia” (Panesi 2004:269); pero, sin embargo, la especificidad del sentido literario continúa siendo un valor: “En el precio y en la economía se juega una negociación perpetua entre la literatura y la filosofía que obra en la autobiografía filosófica (o para decirlo mejor: en el texto autobiográfico de quien firma como teórico), por eso, Derrida, con rabia declarada cita a Proust: ‘Una obra en la que hay teorías es como un objeto al que se le ha dejado la etiqueta con el precio’” (Panesi 2004:94-95). Ludmer, por su parte, dice: “Hector (Libertella), Aira y Chejfec, en un lugar del ‘sistema literario’ que inventé: juntarlos por sus tiempos globales como los vanguardistas del 2000, los experimentales, los resistentes, los representantes de ‘la literatura’. ¡Los hiperliterarios del 2000! (2010i:105). A propósito de esto último, resulta interesante la idea de Alejandra Laera de que “Chejfec le disputa al ensayo sus temas por medio de la novela” (2014:55).

Esto persiste intensamente en la primera década de los 2000, tanto que es parte de un argumento valorativo su ausencia, por ejemplo, a propósito del Premio Indio Rico de Autobiografía 2008 (Giordano (2011iii:46) quien cita y alude a Beatriz Sarlo en el mismo sentido). Giordano, como vimos, asegura en más de una oportunidad que la especificidad del discurso literario no debe ser violentado por el de la crítica:

El trato con ese acontecimiento [la literatura], si no se lo quiere reducir a un bien cultural, debe prescindir de las arrogancias hermenéuticas, sobre todo de las que pretenden ocupar y llenar con intenciones bien argumentadas el lugar vacío de las causas. (Giordano 2011ii:63).

Varios críticos literarios han señalado esta especificidad semántica⁴³ del discurso de la literatura, por ejemplo, Jorge Panesi dice de Felisberto Hernández: “Si esta literatura busca el misterio es para mantenerlo tal como está: todo sentido lo aniquila y todo conocimiento lo falsea, como la escritura, permanece en el límite del sentido y de la representación, juega con ellos para mostrarlos como ilusorios” (1993:57). Susana Cella (1999:340) y Nicolás Rosa (1999) también utilizan la figura del “misterio” para ilustrar la dinámica entre el sentido literario elusivo y la voluntad de esclarecimiento y cristalización del mismo de la crítica: “¿Qué lee el lector cuando lee un ensayo que realmente es un ensayo? Lee indicios, sospechas, presunciones; suposiciones, quizás hipótesis, problemas, dilemas, quizás trilemas, incógnitas, nunca resoluciones” (Rosa 2003:62). Alberto Giordano celebra la idea de la “literatura como configuración del misterio” (2011ii:63). El movimiento es análogo cuando David Viñas habla del “espesor de la especificidad literaria” (2005i:232), “el espesor de los equívoco y su complejidad” (2005i:266) o el “espesor literario” (2005ii:115) y cuando Nicolás Rosa lo define por oposición a todos los demás actores del medio literario:

Me he preguntado siempre si el poder institucional tiene algo que ver con el presunto poder de la literatura. El público de las estadísticas no coincide con el fenómeno de la lectura, los ‘premios’ (siempre virtuosos) no coinciden con el valor de las obras, las vanguardias (necesarias) son las articulaciones míticas de la historia, los medios masivos vehiculizan la falsa completud de los discursos sociales –se proponen como la ‘verdad social’ en circulación- y repugnan estrictamente a la literatura. La muestran, la señalan, pero no pueden absorberla; la universidad la desaloja y por momentos la condena: verdugo oficioso del sistema ‘consagra’ literatura con los santos óleos de la monografía y la tesis, confunde los orígenes, borra las diferencias, reniega de lo ‘otro’ en provecho de una supuesta igualdad de las letras: una alfabética. Las revistas: retazos de poesía, metamorfosis de la escritura, itinerante trama textual, revelan el cuerpo parcelado, fragmentado de la literatura, pero no son literatura sino su síntoma y como tal permiten una lectura especular de los espacios negados” (2003ii:8).

⁴³ Como siempre hemos hecho a lo largo de esta investigación, las nociones conceptuales han surgido de los materiales analizados; es en este sentido que del diálogo entre el discurso literario y el discurso de la crítica hemos avanzado hacia las formulaciones de la teoría. La idea de especificidad del sentido literario trabajada a lo largo de los capítulos 1 (por ejemplo en el apartado 1.1 con Mukarovsky) y 2 nos llevó a revisar el marco conceptual en el capítulo 3 (especialmente en el apartado 3.3 con Bajtin).

También Noé Jitrik habla del permanente diálogo pero también del permanente desencuentro entre el discurso de la crítica y el de la literatura por su estatuto “enigmático”:

[la crítica] gira en torno de ellos [de los textos ficcionales], está atraída por ellos pero no les llega, se queda al margen, contemplándolos absorta o, con un gesto de rebeldía, reduciendo su misterio a explicaciones externas, sobre todo ligadas a la mecánica de la autoría, la representación o la comunicación (2006:23).

La descripción del funcionamiento del sentido literario ambivalente, equívoco, complejo será sistemáticamente desarrolla a lo largo de esta Tesis, tanto en el resto del estado de la cuestión (capítulos 1 y 2), como en el marco conceptual (capítulo 3) como en la Segunda Parte con el análisis de materiales literarios (capítulos 4 y 5).

De este modo en el apartado 1.1. “Regulaciones del canon” hemos trabajado la noción de “protocolos de la crítica” de Panesi y Delfino para describir y analizar el enlace entre las operaciones de la crítica y la tendencia a la estabilización en los marcos institucionales en que se producen. Asimismo, hemos recuperado los valiosos aportes de J. Mukarovsky (1977i, 1977ii, 2000, 2011) para entender las regulaciones del canon como punto de partida para el análisis de las normas con tendencia a la cristalización frente a la inestabilidad constitutiva del sentido literario. Entendemos que los protocolos de la crítica delimitan lo literario y producen valor simbólico en términos de lucha de sentido por la hegemonía cultural y que, si bien la norma prescribe y regula; el valor literario por su específico uso del lenguaje y del sentido siempre interpela. Concluimos en que las regulaciones del canon se dan a partir de que el vínculo entre crítica y valor es inestable y depende de sus condiciones históricas específicas debido al carácter histórico e inmanente de las normas.

Luego, en el apartado 1.2. “Los diálogos entre literatura, teoría y crítica literaria” hemos trabajado el modo en que los diferentes estatutos discursivos de la teoría, la crítica y la literatura producen intervenciones específicas en el medio literario. Entendemos que en tanto el discurso de la teoría busca eludir la discusión sobre el carácter ideológico de sus afirmaciones, en la crítica universitaria y periodística puede verse su uso como estabilización de conceptos, técnicas y materiales y como explicación autovalidada de los conflictos. Hallamos que el diálogo polémico entre teoría, crítica y literatura produce especificaciones y tensiones en las definiciones del sentido (Bocchino 2014, Gerbaudo 2014, Ludmer 2000ii, Panesi 2014, 2015i, Parchuc 2014, Peller 2010, Topuzian 2011). En este apartado presentamos recorrido por la producción crítica argentina en relación con las especificaciones del sentido en el discurso literario y en el crítico a partir de un mapa de la crítica literaria argentina contemporánea producido de forma autorreflexiva y autocrítica por los propios críticos (Cella 2009, Giordano 2011ii, Gramuglio 1998, Panesi 2015i, Rosa 1999).

Capítulo 2. El problema de la representación en la crítica literaria argentina.

Apartado 2.1. Representación e irrepresentabilidad.

va a producirse el reconocimiento...se organizan de golpe, para revelarlo todo, en un relámpago de evidencia que sin embargo se esfuma una y otra vez, y el ascenso hacia el reconocimiento debe recomenzar, trabajoso y pesado, como un río que fluye para atrás y comienza a recorrer a la inversa su cauce en el momento mismo de llegar a la desembocadura. Por momentos alcanza esa precisión estéril de lo que no obstante no puede ser nombrado; una precisión que no es propiamente comprensión ni tampoco, desde luego, lenguaje. Se trata de una certidumbre terrible pero informulable, y mientras quede al margen de esa formulación el reconocimiento quedará en suspenso.

Juan José Sáer *El limonero real*.

A lo largo de todo el capítulo 2. “El problema de la representación en la crítica literaria argentina” se propone un recorrido por la crítica contemporánea¹ sobre el tratamiento de la representación en general y de la representación de los temas, motivos y tramas aquí estudiadas, en particular, ya que, como dijimos, es la de representación una categoría literaria polémica que de forma persistente se presenta en los debates de la crítica para producir especificaciones en las posturas de los críticos a la hora de producir inflexiones en el canon. En el apartado 2.1 “Representación e irrepresentabilidad” damos cuenta de los debates acerca del grado de representabilidad posible mediante el lenguaje. Hemos trabajado aquí con detenimiento con los trabajos de Jorge Panesi (1993, 2004) y Nicolás Rosa (1997, 1999, 2003, 2006ii) y sus análisis de autorrepresentaciones de escritores (tanto de narrativa como de crítica) especialmente en relación con la dificultad de representar la experiencia de la pobreza, la carencia y la marginalidad, ya que de aquí hemos partido para abordar el modo bajo el cual la literatura formula la pregunta por sus propias condiciones materiales de existencia. Asimismo los debates acerca de la irrepresentabilidad de la experiencia permiten evidenciar el carácter autorreflexivo y autocrítico del lenguaje en tanto problematización de la representación. En esta misma línea, hemos recuperado los aportes de Alberto Giordano (2006, 2011i) a propósito del modo en que los diarios de escritores son un lugar donde la tensión posibilidad-imposibilidad de escritura es profundizada y funciona como motor de escritura².

¹ Como ha dicho David Viñas: “No proponemos la comunión de los santos sino un ‘rescate del pasado utilizable’, porque si entendemos que la izquierda [y nosotros diríamos “la crítica”] no puede ser escolástica tampoco creemos que surge recién ahora. Más aún, no *producto* definitivo, sino ‘producción permanente’” (2005i:60).

² De hecho, Giordano toma el concepto de “acto autobiográfico” de Nicolás Rosa (1990:55-56) para formular el suyo de “acto diarístico” que da cuenta de las tensiones del gesto enunciativo del diario como construcción, desdoblamiento y autocrítica (Giordano 2011i:136) y explica el carácter performativo de la escritura: “[se] traslada la atención crítica desde las escenas de lectura montadas según los principios de la representación hacia una microfísica de lo performativo que

Los estudios de Nicolás Rosa revisan y cuestionan la categoría de realismo al trabajar la representabilidad e irrepresentabilidad desde concepciones del lenguaje en tanto configuración de experiencias (Panesi 2007). En *La lengua del ausente* Rosa ha trabajado sobre las “idealizaciones ennoblecedoras de la miseria” al postular la conflictividad de narrar lo pobre (1997). Hemos partido desde estos análisis que trabajan con detenimiento el vínculo entre representación y pobreza para luego pensar el complejo vínculo entre representación y condiciones materiales de existencia de los escritores y de la literatura. Como vimos en la Introducción, la representación del uso del dinero permite postular la pregunta acerca de qué modo es materialmente posible escribir y producir literatura.

Si bien lo desarrollamos con detenimiento en el capítulo 5, es interesante adelantar aquí un aporte de Jacques Derrida cuando en “Economimesis” (1975) trabaja las complejas relaciones entre actividad artística y “salario” (Derrida 1975:4) desde la filosofía kantiana en adelante y sus implicancias en las autorrepresentaciones del discurso del arte. Como parte de su argumento, Derrida, incluye la profunda problematicidad de la representación de lo irrepresentable:

Una sola ‘cosa’ es inadmisibile, ella formará entonces lo trascendental de lo trascendental, lo no trascendentalizable, lo no idealizable, lo que disgusta. Se presenta, en el discurso Kantiano como una “especie” (*Art*) de lo horrible o de lo odioso pero se constata rápidamente que no es una especie que pertenezca pacíficamente a un género. ‘Una sola especie de fealdad [*Hasslichkeit*] que no puede ser representada de acuerdo con la naturaleza sin destruir [derribar: *zu Grunde zu richten*] toda satisfacción estética y en consecuencia la belleza artística: a saber, aquella que excita el disgusto [*Eckel*]’. No se trata pues de uno de esos valores negativos, uno de esos objetos feos o dañinos que el arte puede representar y por tanto idealizar. Lo excluido absoluto no se deja conferir tampoco el estatuto de un objeto de placer negativo o de fealdad redimida por la representación. Es irrepresentable. Y al mismo tiempo innombrable en su singularidad. Si lo podemos representar o nombrar, comenzará a entrar en el círculo auto-afectivo de la destreza [*maîtrise*] o de la reapropiación. Una economía sería posible. La X asquerosa no puede tampoco anunciarse como objeto sensible sin ser inmediatamente enmarcada en una jerarquía teleológica. Es entonces insensible e in-inteligible, irrepresentable e innombrable, es el otro absoluto del sistema. Sin embargo Kant habla de cierta representación correspondiente (*a son sujet*) ‘Pues en esta sensación singular [*sondernbaren*], que reside en la mera imaginación [por lo tanto no hay ninguna] el objeto es representado de cierta forma [*der Gegenstand gleichsam ...vogestellt wird*] como si se impusiera al gozo [*als ob er sich zum Genusse aufdränge*: lo desagradable, el vomito se presenta ya como si se forzara a gozar y es por esto que disgusta] mientras que nosotros lo resistimos con fuerza [*wider den wir mit Gewalt streben*]: la representación artística del objeto no se distingue ya más, en nuestra sensación, de la naturaleza de este objeto y este no puede ya ser

observa las huellas y los rastros del hacer literario (la escritura como *acto*) en las superficies textuales [...] las fabulaciones de sí mismo son *performance* de autor en las que la subjetividad se construye tanto como se descompone. El recurso al concepto de *acto* (autobiográfico, confesional, diarístico), con su lógica y su temporalidad singulares, aprehende las articulaciones más sutiles de los procesos autfigurativos porque también sigue el rastro impersonal de las experiencias que desdoblan y desvían su afectación” (Giordano 2011ii:19. Énfasis en el original).

tenido por bello' (48). Si permanece irrepresentable o indecible, absolutamente heterogéneo, no es porque sea este o aquel. Más bien al contrario. Forzando a gozar suspende el suspenso de la no-consumación que es el placer ligado por la representación (*Vorstellung*), el placer ligado al discurso, a lo poético en el sentido más alto. No puede ser bello, ni feo, ni sublime, dar lugar a un placer positivo o negativo, interesado o desinteresado. Da más a gozar por ello y *brûle* todo trabajo como trabajo del duelo. Que se entienda en todos los sentidos: lo que se denomina bajo la palabra *degoûtant* (asqueroso), es aquello de lo que uno no puede resignarse a hacer el duelo (*fiare son deuil*). Y si el trabajo del duelo consiste siempre en comer menos, lo *degoûtant* (asqueroso) no puede más que ser vomitado. (1975:49. Énfasis en el original).

En tanto el trabajo del crítico es señalar los procedimientos, usos y efectos de la composición verbal, para el análisis de los modos posibles de representación Rosa señala que la pobreza resiste la narración en tanto rechaza la retórica que funda toda escritura, resiste la distribución figurativa y, por lo tanto, la representación funciona problematizada bajo diversas formas. Por un lado, se la puede exhibir describiendo el curso de la miseria, produciendo un relato de la miseria y de las formas del miserabilismo, a través de una “idealización ennoblecida” (1997:117)³. Por otro lado, la pobreza es irrepresentable e inenarrable pero puede argumentarse (por ejemplo, en el discurso de la Iglesia Católica, pero también del anarquismo) desde la descripción en el plano narrativo-literario apelando a la científicidad, al miserabilismo (sea anarquista y crítico o folletinesco) o al populismo (Rosa 1997, 2003).

El análisis de Rosa señala cómo la representación que produce el discurso literario de las condiciones materiales de existencia no es temática o tópica sino que, en tanto es autorreflexiva, es autocrítica e indica los límites pero también los alcances del sentido literario. Así, la representación, sea bajo la forma de la idealización, la argumentación, la descripción⁴ o el uso de distintos géneros, evidencia el complejo vínculo de la literatura con el dinero y se convierte en el espacio para cuestionar sus propias condiciones materiales de existencia. Nicolás Rosa, a su vez, complejiza su trabajo cuando rediscute la lectura de otra crítica consagrada (Beatriz Sarlo) sobre el mismo escritor, ya clásico como Roberto Arlt y, a partir de allí especifica su lectura, evidenciando esta cualidad del discurso de la crítica, que mencionábamos en el capítulo 1, de producir saber bajo la lógica del debate o la polémica:

³ “los llamados ‘pobres de espíritu’, los ‘pobres del alma’ ¿son la forma oblicua de la ‘ingenuidad’ que se opone a los pobres de pan?” (Rosa 1997:120) a partir de lo cual incluye una reflexión acerca de lo real, lo simbólico y lo imaginario.

⁴ Como siempre sucede con las producciones críticas prolíferas y complejas, las categorías son rediscutidas y problematizadas sistemáticamente por el crítico y, así, primero se especifica esa forma de escritura indicando que hay dos modos de la descripción de la pobreza en el plano narrativo-literario: apelando a la científicidad (la pobreza como mal social) o como miserabilismo folletinesco (cuyos temas se convierten en cristalizaciones narrativas), mientras que hay tres retóricas posibles: el populismo manierista (pop art, reciclaje de la escoria cultural); el populismo arcádico (idealización) y el populismo fúnebre (vinculado ideológicamente con el anarquismo crítico), pero, sin embargo, más adelante la misma idea de descripción también es puesta en crisis: “el amor, como el deseo, permiten una sobreliteraturización pero nunca podrán ser alcanzados por ningún tipo de ‘descripción’” (Rosa 1999:332).

El problema de la descripción y de la cuantificación de los datos de un corpus propio de la crítica social se transforma en Sarlo, quizás ‘transformación maravillosa’, en pura cualidad. Dato importante de la crítica es la manifestación de ciertas categorías, en particular de ‘los saberes del pobre’, tácticas de subsistencia y de presencia en la imaginaria textual y tácticas de subsistencia en el plano de lo real. Pero, a nuestro entender, el enfrentamiento radical se produciría entre los ‘saberes del pobre’ y los ‘pobres de saber’. Entre Arlt y Elías Castelnuovo, entre el ‘calvario’ del lumpen y el desclasado arltiano, se juega una fantasmagoría ciudadana: la del hambre, donde la ‘escritura del hambre’ se opone violentamente a la ‘vivencia del hambre’. El hambre sería, para nosotros, un inenarrable (Rosa 1999:331).

Vemos aquí que la operación de análisis de Rosa es la puesta en crisis de otra lectura crítica, su abandono y, luego, la especificación propia: en este caso, la oposición entre escritura y vivencia y la afirmación de que esa experiencia, la del hambre, es inenarrable. Ya anteriormente, en otro trabajo, Nicolás Rosa había dicho:

Escribir la pobreza es un imposible. De hecho es cuestionable el concepto mismo de pobreza en su inteligibilidad. Si en sus relaciones semánticas tiende a la organización de una tríada: hambre, miseria y pobreza, en donde el último término tiene una función de resumen en el nivel conceptual y simultáneamente explicativo en el nivel argumentativo: ¿la pobreza sería el resultado del hambre y de la miseria? o ¿la miseria y el hambre son explicaciones causales de la pobreza? (1997:114).

Como dijimos en el capítulo 1, el discurso de la literatura tiene como característica específica el uso autorreflexivo y autocrítico del lenguaje, es decir, en sí mismo produce y exhibe la pregunta por los límites y alcances de su significación y se convierte en el espacio de cuestionamiento de su propia capacidad para dar cuenta de aquello que busca representar. Por esto es que sostenemos que el sentido literario es inestable, complejo y ambivalente y que cuando la representación se complejiza se convierte en el modo en que la literatura explora su propio estatuto. Cuando el discurso crítico aborda el problema de la irrepresentabilidad no se detiene en la sentencia definitiva de lo irrepresentable, sino que propone diversos modos bajo los cuales el discurso literario intenta la representabilidad; esos diversos modos, justamente, esa diversidad de los modos de representación son la evidencia del carácter complejo del sentido literario. Que la representación de la experiencia del vínculo con las condiciones materiales sea compleja es la forma bajo la cual la literatura explora su propio estatuto de forma autorreflexiva y autocrítica.

Podemos ver esto cuando Rosa señala como un efecto de la palabra pobre que es impredecible y que, siendo puramente denotativa, postula una sintaxis en disminución (señala de varios modos la pobreza del diccionario al intentar definir la pobreza, con una semántica que sólo la define de modo negativo como oposición al rico) y una paranomasia⁵. Continúa indicando que como el imaginario de la

⁵ Es esta una figura retórica que consiste en colocar próximas dos palabras con sonido similar pero significado distinto, es decir, Rosa no solo analiza las formas de significar verbalmente a lo pobre sino que describe este funcionamiento del

pobreza es pobre, como consecuencia, se fundan saberes excéntricos por fuera de los formales: lógicas de la astucia, de la artimaña, del desvío, del ardid, de la maña, es decir, los saberes de supervivencia del pobre (todos basados en la falsedad consustancial propia del reflejo brillante de la posesión: “La pobreza es el reflejo encarnado de la degradación de los valores de la circulación” (Rosa 1997:116)). En tanto análisis ideológico de estos modos de representación, Rosa indica que estos saberes o técnicas de pobres son siempre defensivos -y no ofensivos- excepto cuando se los enuncia como libertarios o proletarios⁶. Y avanza con el análisis crítico de la representación de la pobreza, una vez más, no como tema, tópico o contenido, sino como trama, cuando señala que la visión del pobre es una visión enceguecida y aguda de la riqueza de los otros:

Narratológicamente es un inconciliable entre el sujeto y el objeto, entre argumento y narración, entre el decir y el dicho que revela la imposible reconciliación entre pobreza y escritura. Si la escritura de la pobreza es necesariamente pobre para no denegarse en su propia producción escrituraria, la pobreza sería un esfuerzo tenaz por sobrevivir –como los pobres reales- en la esfera discursiva: rechazados del mercado discursivo deben apelar a los subterfugios para engendrar una retórica distinta y una circulación excéntrica, digamos que la pobreza no tiene el mercado fulgurante de la escritura barroca, a menos que se lo expropie (1997:117).

O, a menos, como veremos en el capítulo 3, con los aportes teóricos de Walter Benjamin y Mijail Bajtin, y en el capítulo 5, especialmente en el apartado 5.1 “La representación de las marcas de desigualdad y diferencia como estetización”, que se produzca un uso estetizante de la pobreza y se la incorpore al “mercado de la escritura” en otro sentido, reificado y reconvertido en un problema estético.

En el prólogo a *La lengua del ausente* (Rosa 1997) Susana Cella indica que el trabajo de Nicolás Rosa despliega una postura que, en tanto discurso teórico y crítico, no elude el carácter ideológico de sus afirmaciones, sino que, por el contrario, con sus puestas en crisis de la representación de la experiencia y de las condiciones materiales de existencia, evidencia los límites y alcances del discurso literario pero también del discurso crítico:

conlleva un interrogante: ¿cómo puede escribirse la miseria en su misma miserabilidad? Rosa elige un autor despreciado por la crítica, Elías Castelnuovo, con una mirada completamente nueva [...] no se trata de una parodia de una estética, ni de burla de una actitud, sino, en un punto de viraje, de *leer en la falta lo que falta*, y producir al mismo tiempo, y por otros caminos, una ajustada crítica social (Cella en Rosa 1997:15).

sentido con una figura retórica, produciendo el gesto de analizar al discurso del diccionario como si fuera poesía, invirtiendo, subvirtiendo o problematizando la compartimentación disciplinar y los usos del lenguaje literario.

⁶ Como veremos en el capítulo 5, especialmente en el apartado 5.2 la distancia y jerarquía sociales funcionan muy diferenciadamente cuando la enunciación y la acción del pobre se representa como defensiva u ofensiva, como víctimas o victimarios, como ajenos o como propios.

En los procedimientos de la crítica de Rosa hay una preocupación por la imposibilidad de narrar, de encarnar la experiencia en la letra, donde el hambre es inenarrable pero produce un discurso literario prolífero, en tanto autorreflexivo y autocrítico:

el miserabilismo como pretensión literaria se ve obligado a describir panes de papel que no podrán nunca saciar la hambruna de los pueblos [...] no hay lengua pobre ni mucho menos eso que la doxa dice como ‘pobreza del lenguaje’, hay una lengua denotativa que pretende decir sin discreción: al pan, pan (la hambruna) y al vino vino (la borrachera) (Rosa 1997:117).

La especificidad del sentido literario, inestable, ambivalente, ambiguo produce la imposibilidad de una lectura crítica que unívocamente asigne interpretaciones cristalizadas. La representación literaria de la experiencia del hambre o de las condiciones materiales de existencia es compleja ya que en tanto se presenta como irrepresentable, produce una serie prolifera de modos de representación para hacer justicia a la profundidad de lo representado. Y ante esto, el discurso crítico reconoce ese grado de irrepresentabilidad como el motor de la representación (profunda, contradictoria, inacabada) y la recorre relevando y analizando esos procedimientos de composición verbal y leyendo en ellos los límites y alcances de la representación. Es decir, cuando Rosa clasifica las formas de la novela popular argentina en dos secuencias (el teatro de la miseria laica y las formas reivindicativas dependiendo de sus intenciones y de sus formas de escritura), cuando analiza el uso de otros géneros como la crónica y el episodio e indica que las crónicas son formuladas a partir del criterio de verdad narrativa y su correlato con lo real absoluto de la realidad apela a la realización de lo verdadero real, mientras que los episodios son sustracciones temporales del efecto de realidad, porque apela a la lógica de la verdad, cuando analiza al folletín como transgenérico por su uso de otros géneros no metanarrativamente, sino como una infracción a las leyes éticas del género, está siempre analizando el uso eficaz del lenguaje en el discurso de la literatura, justamente, eso que decimos, el uso autorreflexivo y autocrítico del lenguaje que explora y exhibe sus potencialidades y limitaciones.

Fabrizio Forastelli retoma los estudios de Rosa y Panesi para indicar que la pobreza no tiene estatuto retórico propio sino que depende de las mediaciones establecidas por el discurso intelectual. La categoría de “lo pobre lindo” (Forastelli 2011) propone una relación de privación, deseo o desprecio respecto del dinero donde los escritores utilizan la relación entre pobreza y belleza para explorar las crisis culturales y mediante esta noción ensayar una resolución simbólica ante procesos traumáticos y de dislocamiento social. Como veremos más adelante, en el Apartado 2.4, quien también trabaja detenidamente la imposibilidad de la escritura para el escritor es Alberto Giordano.

Como hemos presentado en la Introducción y en el capítulo 1, Jorge Panesi ha trabajado la complejidad del sentido literario en términos de una posible irrepresentabilidad de la experiencia del

hambre a partir del escritor Felisberto Hernández (1993, 2004). Aquí el trabajo del crítico es leer en el discurso literario la tensión abierta de lo ilegible: “La literatura de Felisberto Hernández se propone precisamente eludir cualquier pretensión del relato por brindar conocimiento, propone como origen del mismo esas ‘posiciones’ (placer-dolor) y como efecto de lectura la reproducción de la bipolaridad” (Panesi 1993:55).

El discurso de la crítica, entonces, para leer lo irrepresentable, se aparta de la verdad como valor y del funcionamiento de su discurso e instaura una “teoría del decir a medias” (Panesi 1993:57) que explica el funcionamiento del discurso literario como la no develación del misterio para producir entretenimiento, pero también para detener la “vorágine interpretativa del psicoanálisis” (Panesi 1993:62). Nuevamente tenemos la operación de la crítica de leer la profundidad y complejidad del sentido literario haciéndole justicia y analizando el uso autocrítico y autorreflexivo del lenguaje que formula y exhibe la pregunta por sus condiciones materiales de existencia. De este modo, la lectura crítica señala de qué forma el texto, por medio de sus específicos modos de representación, establece las relaciones entre la autorrepresentación del escritor y la representación de las condiciones de producción y consumo; en el caso de Felisberto Hernández, Panesi señala que la representación mimética de lo material está relegada mientras que la trama está articulada alrededor de relaciones de jerarquía, es decir, se señala la forma compleja de representación de lo material en el discurso literario (Cfr. Panesi 2004)⁷.

Para argumentar esta hipótesis de lectura Panesi analiza los modos de representación del discurso literario: la dinámica de incluir/citar como mecanismos de poder y de apropiación en pugna en tanto relaciones que el texto promueve como necesarias entre discurso referente y referido; los movimientos de volver/retroceder/repetir/recordar como oscilación; el uso de pretéritos absolutos; la instauración de movimientos circulares y la inclusión de silencios y repeticiones. La irrepresentabilidad de la experiencia de la carencia, una vez más, funcionará en el discurso literario no como una obturación, sino, por el contrario, como la puesta en movimiento de diversos procedimientos de representación compleja:

⁷ La enorme prolificidad del discurso literario de Felisberto Hernández hace que sea disparador de reflexiones críticas complejas y sugerentes, como en otro sentido, observa Alberto Giordano: “Es la lección de Felisberto Hernández: narrar como quien escucha la enunciación de los recuerdos con atención flotante, sin temor a pasar por estúpido, más bien cortejando la estupidez” (2011ii:25) y “del arte de Felisberto provienen la perplejidad y la extrañeza con las que el narrador observa, sin ánimo justificatorio, los frutos de su estupidez, la lentitud que se exaspera en retraso, la dificultad para entender, incluso para pensar. El entorpecimiento del discurrir autobiográfico, por impericia, pero también por exigencias propias de los que adviene como desconocido, es otra huella del movimiento narrativo que identificamos con el nombre de Felisberto Hernández, lo mismo que esos raptos de lucidez en los que la conciencia vislumbra algo real gracias al embotamiento de la comprensión” (Giordano 2011ii:49-50).

podemos observar las características operaciones de apropiación espiritual del yo en distintos cuentos de Felisberto Hernández: el yo indigente, desprovisto de todo (bienes materiales, comida, refugio) se reunirá con lo deseado en un gesto de ‘acumulación de capital’ pero imaginario (‘robaría para mí la visión del lugar y me la llevaría conmigo al terminar el verano’, p.66). Previa escisión y posterior fusión con el objeto deseado. Única actividad posible para quien nada posee: la transformación que ejecuta, a partir de su carencia, sobre objetos que se interiorizan –se apropian- espiritualizándose. El fruto es una ‘ilusión’. (Panesi 2004:188-189).

La lectura crítica de Jorge Panesi encuentra en el discurso literario autorreflexiones y autocríticas más o menos explícitas y las indica como parte de su argumento respecto de la inscripción de lo material en lo simbólico. Panesi sostiene que el cuento “La casa inundada” más aún que la “Explicación falsa de mis cuentos” es una suma autorreflexiva del *ars poetica* de Felisberto Hernández, ya que presenta una autorrepresentación del escritor en relación con sus condiciones materiales de existencia; es decir, este discurso literario por medio de la exploración de la representación y de la autorrepresentación del escritor formula y exhibe la pregunta acerca de qué modo es materialmente posible escribir, ser escritor:

la concepción mítica que imagina el relatar emergiendo de una voz interior; a la manera de una unidad inaprensible y subjetiva –quintaesencia del yo-, se encuentra en otras reflexiones tuyas sobre el propio contar [...] [pero este cuento] Ilustra con claridad que la base que sostiene los textos de Felisberto es el desamparo y la carencia, el hambre. También que el arte puede encararse como una forma algo empecinada de la ‘venganza’, aunque sus resultados sean inciertos y la lucha se desplace a un campo donde los enemigos quedan siempre mediatizados, burlados en el terreno del arte, pero nunca anulados (Panesi 2004:206-208).

Todo el análisis de Panesi a propósito de Felisberto Hernández explora la complejidad de la representación de las condiciones materiales de existencia de la literatura en tanto conflicto con la concepción idealizante del discurso literario que elude su condición ideológica. El crítico, entonces, lee de qué modo, eso que se presenta como irrepresentable para cierto discurso literario hegemónico (el vínculo con lo material y concreto) aparece sin embargo representado en la literatura de forma compleja, elusiva, ambigua, pero con un poderoso grado de verdad en tanto está tramado en el texto de forma intrínseca:

lo que acarrea siempre la desilusión de Margarita es contemplar la materialidad de los mecanismos de producción del espectáculo (diríamos: su ideología sobre la literatura y el arte consiste en concebirlos como una religión, típica posición idealista y burguesa). No quiere ver los caños que posibilitan el funcionamiento de la ceremonia porque ‘le parecen intestinos’. Si recordamos que el texto tiene su verdadero origen en la comida y el hambre del narrador, esta negación se efectúa sobre las condiciones de producción concretas del artista. Y esto en efecto es lo que la consumidora espiritual no quiere ver, lo material que está en la base del arte, lo que ineludiblemente los textos de Felisberto develan, y que no quiere ser ni admitido ni pensado por los consumidores puros del arte (Panesi 2004: 211).

Panesi también ha trabajado la irrepresentabilidad como tensión abierta de lo ilegible en términos de límites del discurso crítico en “Marginales en la noche” (2004). En este trabajo se propone la recopilación de relatos de y sobre el circuito nocturno de la prostitución masculina, pero fundamentalmente de su excedente -no comercializable ni inteligible para la “investigación antropológica”- en forma de relatos y de ficciones, es decir, de aquello que se presenta como irrepresentable para el discurso de la crítica y de las ciencias sociales o humanas y, por lo tanto, es representado por el discurso literario, por las formas de representación literarias, en tanto ambivalentes, elusivas, complejas⁸. Así, el crítico se pregunta a raíz del interés de varios de los informantes clave por qué confían en la letra escrita, en la ficción de la letra como defensa de una verdad ilegible para los intelectuales. Lo irrepresentable se explicita, se formula y se exhibe en la escena de representación en que no se puede no perjudicar al sujeto pero éste aun así insiste en la confianza en la escritura (por ejemplo a propósito de la escritura carcelaria, pero también de la etnográfica⁹). Entonces el discurso literario se instituye como el lugar de una verdad más poderosa, en tanto más profunda, más inasible por el discurso crítico: “un mundo de ficción habla sobre el intercambio de ficciones mejor que los protocolos de la encuesta porque allí, donde hay ficción, seguramente hay secreto.” (Panesi 2004:345). Y esa dificultad para la representabilidad es, entonces, motor de la representación literaria: “sin que a la literatura le importe demasiado, será la crítica, por cada objeto que lea, la que defina en el interior de su propio discurso el lugar que le asigne a lo literario” (Panesi 2004:341).

Por último, respecto del discurso del crítico y del problema del sentido Panesi señala algo sumamente fructífero para la presente investigación que es, como hemos trabajado a lo largo del capítulo 1, la referencia continua y el diálogo entre la crítica y la literatura y la conservación de un grado superior de verdad o de poder de verdad en el discurso literario:

[que] las teorizaciones de los intelectuales sean leídas como juicios autorizados de expertos o de técnicos, no mitiga su funcionamiento como novelas, como atajos justificatorios y leyendas

⁸ Es ineludible incluir una más que lúcida observación respecto de este mismo fenómeno a propósito de la Tesis de Doctorado de Néstor Perlongher “el contrato prostibulario del tema de la Tesis parece desnudar y contaminar así el contrato mismo de la Tesis, de la Tesis académica conformada por *O negocio do miche*. El texto de Perlongher reproduce un contrato que ya ha tenido lugar, una ceremonia de autorización universitaria, un examen, un intercambio entre saberes nuevos que se integrarán al orden del saber institucionalizado, y el precio pagado en acto por el futuro lugar –también pago- de una autorización o legitimación académica. El resto, lo que queda al borde del contrato entre la legitimidad extendida del saber y la ilegalidad de un secreto que, sin embargo se mira y se exhibe, ocuparía el exacto lugar del exceso sin restitución que la poesía, la escritura y la literatura tienen en la Tesis de Perlongher. Asimila lo inasimilable de los intercambios y paradójicamente los muestra como inasimilables” (Panesi 2004:347)

⁹ Se presenta aquí una muy interesante cuestión que es el vínculo con la otredad y su grado de simetría o asimetría en el momento de la representación verbal que trataremos con detenimiento tanto en el apartado 3.2. con Mijail Bajtin como en el apartado 5.2. que explora las autorrepresentaciones de escritores cronistas en relación con la distancia y la jerarquía sociales.

explicativas que ponen certezas a los estremecimientos difusos, palabras controlables a lo que escapa sin control y sin palabras, o ficciones deslumbradoras a lo que transcurre en la monotonía desdibujada de las acciones grises que la masa repite (2004:343).

Vemos aquí dos rasgos de la crítica literaria argentina actual: por un lado, su funcionamiento en tanto estabilización del sentido (“juicios”, “justificatorios”, “explicativas”, “certezas”, “controlables”), pero, por el otro, su carácter narrativo (“novelas”, “leyendas”, “ficciones”). Como veremos en el último apartado de este capítulo, la crítica literaria en los años 2000 recoge y profundiza esta línea de trabajo: la de la “seducción” del discurso literario (Panesi 2015ii).

Alberto Giordano en sus lecturas críticas de textos narrativos, ensayísticos y autobiográficos ha trabajado la “heterogeneidad entre los hechos vividos y la experiencia que los desdobra y desvía de su efectuación” (2006:47) como clave de lectura de la escritura y el exilio:

La memoria y el relato, artes de domesticar las palabras, nombran y clasifican con certeza y así se desentienden de la realidad. Niegan la experiencia, borran sus huellas perturbadoras cuando pretenden “objetivarla” para poder exhibirla con comodidad. Por eso la exploración del pasado que todavía insiste, que coexiste con el presente y lo intranquiliza, sólo puede quedar en manos de la escritura de los recuerdos, que es un arte de la repetición, es decir, de las suspensiones y los recomienzos, de los cruces imprevisibles entre realidades heterogéneas (2006:48).

También a propósito de las especificaciones de lo autobiográfico, propone la categoría de “autoficciones” no tanto para aludir al carácter ficticio de los episodios representados por los escritores en sus Diarios, como para dar cuenta de la conciencia en los diaristas de una “inadecuación esencial entre literatura y vida” (Giordano 2006:169)¹⁰. Es muy interesante que a partir de esta observación (sobre el Diario de Hector Bianciotti) se aborda la cuestión teórica de la irrepresentabilidad más allá de la oposición simple posibilidad/imposibilidad:

¿No nos enseñan algunas reflexiones contemporáneas, en los márgenes de la teoría literaria y la filosofía, que toda imposibilidad esencial es, antes que el término ya establecido de un recorrido, la condición de posibilidad para una nueva tentativa de desbordar el límite de lo posible, es decir, la posibilidad del recomienzo? Dicho en otros términos: ¿no podemos pensar que el reconocimiento o la experiencia de la imposibilidad de lo autobiográfico “en el sentido estricto de la palabra” puede ser una potente condición de posibilidad para la escritura de una autobiografía? (Giordano 2006:170).

De este modo, la imposibilidad de comunicar la verdad a través de la escritura es el motor de la escritura misma, como también se indica en el vínculo entre literatura y crítica literaria a propósito de la escritura del diario de Roland Barthes donde hay “momentos de verdad” (2005:159),

¹⁰ En otro de sus libros sobre diaristas, definirá justamente a la figura contraria del Diario: el autorretrato literario que “desconoce la lógica de la interrupción y el recomienzo, del *raptus* y la insistencia, que presupone cada acto de notación” (Giordano 2011i:127. Énfasis en el original).

“momentos en los que una notación transmite la verdad de un afecto como algo irrepresentable pero evidente, por la fuerza de las emociones que despierta” (Giordano 2011i:103):

La práctica del diario plantea a los escritores problemas específicos de técnica literaria, ligados a la conciencia que han adquirido de los poderes y los límites del lenguaje cuando se proponen representar o capturar de algún modo fragmentos de vida, como así también les plantea cuestiones más mundanas, ligadas a las posibilidades o los riesgos de la autofiguración (Giordano 2011i:94).

Para alcanzar la extenuación del sentido, la vivencia de la separación como desgarramiento íntimo, irrepresentable, hay que comenzar por resistirse a la desfiguración que provocan los lugares comunes. Este dolor es único, irrepetible, y tomo la palabra para decir que no hay palabra capaz de nombrarlo. (Giordano 2011:106).

O, como dirá en *Vida y obra*, “una verdadera experiencia de los límites de lo reconstruible.” (Giordano 2011ii:46).

En otro momento (Ramallo 2009iii) hemos trabajado el caso del hermoso *Diario de Moscú* de Walter Benjamin (1990) como un ejercicio de escritura donde el registro de la experiencia y la reflexión autocrítica son el espacio para que el pensamiento crítico y teórico se desplieguen y exploren los límites y alcances.

Apartado 2.2. Representación y condiciones de producción.

En este apartado recogimos los trabajos que ponen el foco en la compleja relación entre las condiciones materiales de producción del discurso literario¹¹ y sus formas de representación y autorrepresentación del escritor. Así seguimos la línea de investigación que en la crítica literaria argentina desde *Literatura argentina y política* de David Viñas (2005i, 2005ii) problematiza la representación como parte de un argumento de crítica política teniendo en cuenta el diálogo con los debates en que se inscriben los textos. En esta dirección Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* (1985) busca en el relato las marcas del horizonte de expectativa de los lectores (mediante la reconstrucción del circuito, las formas y prácticas discursivas y las tramas institucionales) pero también las de las condiciones de producción del discurso literario. A su vez, Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (2000i) complejiza la relación

¹¹ Conviene recordar que en la presente investigación, a partir de los aportes del materialismo cultural pero también desde los de Michel Foucault, hemos entendido las condiciones materiales de existencia del discurso literario como las relaciones de fuerza –tanto económicas, políticas como culturales– que hacen posible la producción de la literatura (entendida como discurso social específico).

entre lenguaje y representación al trabajar la recursividad en el uso de la voz ajena (que, a su vez, es la voz del otro, ya elaborada por la cultura popular o el folklore) y la autorrepresentación del escritor como parte de una intervención política y cultural. Es en este sentido que en esta Tesis hemos problematizado las formas de representación dentro de una crítica política, para reconstruir y analizar las inscripciones textuales de sus modos de producción y circulación y complejizar la relación entre lenguaje, representación e instituciones.

Consideramos *Literatura argentina y política* de David Viñas (2005i, 2005ii) como un antecedente ineludible que problematiza la representación como parte de un argumento de crítica política¹² que se argumenta a través del conjunto de elementos del texto (tanto los temas, el contenido o los tópicos como también los procedimientos de composición verbal) pero también del “contexto”, es decir, de las condiciones de producción:

Toda novela es de clave; más aun, la literatura íntegra es una gran clave: su necesaria síntesis, la selección de elementos sobre el fondo de su contexto, sus imprescindibles elipsis ponen de manifiesto lo que no se dice articulado con el amplio cociente de alusiones que se implican. Es decir, la cabal comprensión de una literatura si se apoya en lo explícito permanentemente reenvía al contexto tácito por definición. (Viñas 2005i:151).

En el Prólogo a *De Sarmiento a Cortázar* queda sentado su programa de trabajo, que nunca cambiará sustancialmente a lo largo de su trayectoria intelectual:

Lo que se propone en este libro no es una explicación sociológica sino una lectura política de la literatura de nuestro país entendida como un texto único, corrido donde la burguesía argentina habla. Y que quede claro: esta lectura no excluye otras, sino que las implica, esboza, promueve y necesita (Viñas 1971:4).

En la última edición de *Literatura argentina y política*, de 2005, Viñas revisita su trabajo y reafirma su programa:

‘La literatura argentina comienza con una violación’, escribí allá por 1960. Se trataba, sin duda, de un ademán provocativo frente a una crítica inmovilizadora. Pero que se vinculaba al balance de la revista *Contorno* y al proyecto, más o menos explícito, de dramatizar polémicamente la franja cultural de ese momento. [...] En otra lectura –más mediatizada- la emergencia de la literatura argentina se trenzaba así con los inaugurales conflictos de clase (2005i:12).

¹² Como se ve, por ejemplo, en la siguiente cita donde Viñas propone el inmediato pasaje del análisis de la representación al análisis de escenas de juicio: “Grotresco: ‘obra abierta’ –*entreabierto*, en realidad-, donde la caída del telón no marca un corte sino el pasaje a una instancia superior. De ahí que las obras de Discépolo más que *representaciones* resulten *juicios*.” (Viñas 2005ii:148. Énfasis en el original).

Dicho de otra forma, la literatura y la cultura argentinas en su última y más profunda instancia son asunto político (2005i:67)¹³.

Viñas, a lo largo de su trabajo analiza, por un lado, los “papeles que van desempeñando los intelectuales” (2005i:43)¹⁴ y, por otro, -de forma articulada- la “autocontemplación” (2005i:177) o lo que en esta Tesis llamamos “autorrepresentación del escritor” de distintos modos: “los mayores logros se definen por el desplazamiento del miedo a la responsabilidad cuando los escritores dejan de ser literatos para considerarse autores” (2005i:12) para el caso de la literatura en relación con Juan Manuel Rosas. Este análisis de las figuras de los escritores también puede verse cuando concluye su lectura de la figura de Mansilla como el escritor mediador en la toma de conciencia de su grupo. O cuando dice de Sarmiento:

Sentimos el aliento del narrador desde el comienzo pero poco a poco empezamos a notar los detalles de su piel cuarteada en la nuca, el escozor que allí le provoca el frío o nos descubre su ropa gastada en los bordes y más adelante su olor a fatiga o su transpiración ansiosa o triunfal. En eso estamos: por fin en un libro argentino se siente la proximidad constante del autor, es decir, que un estilo se personaliza a través de un cuerpo y la literatura se encarna en una dimensión concreta y se pone a prueba en un aliento ácido, en un dedo grueso que se apoya sobre la ventanilla del tren y señala o mediante un tono que se sostiene y acrecienta con su propio vaivén. De ahí que la visión europea de Sarmiento nos permita intimar con él: ni estilo ni fachada, ni movimiento de página escrupulosamente lineal, ni tomar las palabras con las puntas de los dedos; más bien lo contrario: sus palabras se abren paso, avanzan sobre nosotros desagarrando la zona de lo vedado y su viaje inaugura una real comunicación en tanto supone un cuerpo a cuerpo y un esfuerzo por reconquistarse a través de una versión de Europa que no se corresponda con las visiones elaboradas. Por eso si nos atenemos a esa tensión y a su creciente impudor Sarmiento es el primer escritor moderno de nuestra literatura (Viñas 2005i:33).

Viñas siempre analiza la representación de los escritores dentro de este programa crítico:

No quiere decir que se trate de disolver ‘sociológicamente’ la subjetividad en lo genérico de lo objetivo: porque si el análisis inmanente no debe servir para quedarse ‘pegado’, englutido, el marco referencial tampoco tiene que convertirse en explicación determinista. No se olvida: la forma es lo intelectual sensibilizado; el contenido, lo sensible intelectualizado. Todo escritor, por consiguiente, resulta un lugar de ideas, una encrucijada. (Viñas 2005ii:116).

¹³ También define su propia práctica crítica en contraposición a la de los intelectuales liberales de los que dice: “¿Su actitud crítica los lleva a adherir a una historia de la literatura explicada por una lógica interna, con sus necesidades propias e inmanentes al margen de lo histórico? ¿Temen que al aceptar esa perspectiva lo literario se disuelva en lo sociológico? ¿ven a la literatura como una mónada? ¿Acaso no sabían que su contexto ineludible es la política? [...] ¿O que aceptando sus componentes históricos, sociales y económicos la literatura –pero sobre todo los literatos- pierden su aire de sacralización? [...] ¿No se han detenido a reflexionar que la crítica literaria que prescinde de la realidad es la misma que siempre se ha lamentado del desdén con que esa realidad retribuye a nuestra literatura?” (Viñas 2005i:218).

¹⁴ Hace en un momento una clasificación y descripción del “intelectual exiliado”, el “intelectual procesado” y el “intelectual orgánico”, el “intelectual apóstata” y el “intelectual antiintelectual”, desde Moreno hasta el siglo XX que culmina con la siguiente conclusión: “El evidente *conservadurismo ideológico* predominante en la Argentina (para no aludir a sus inflexiones exacerbadas en 1930, en 1943, con Onganía o entre 1976 y el 83) se corrobora en la inexistencia –aún ecléctica y muy moderada- de una *república de profesores*.” (Viñas 2005i:139).

Así la significación del discurso literario es construida por medio del diálogo con sus intertextualidades, los debates en los que se inscribe y los cánones de los que participa “porque solo en una economía de conjunto el símbolo simboliza” (Viñas 2005ii:113). Desde el texto crítico de Viñas, el discurso de la literatura (y por eso la novela) representa por su conexión con la historia literaria y la historia cultural, es decir, el proceso de significación y la representación llevan de forma inmanente las marcas de sus condiciones materiales y simbólicas de existencia. Como vimos en la larga cita sobre Sarmiento, Viñas produce una lectura de procedimientos de representación pero enlazados con análisis de las condiciones materiales de existencia y circulación de los textos, por ejemplo, cuando describe la construcción literaria del punto de vista del niño, en *La gran aldea* de Lucio López, pero, en un segundo movimiento, lo relaciona con la pertenencia de clase del autor y los conflictos políticos que estaban atravesando. Los efectos de lectura¹⁵ que esto provoca son parte de la crítica que se va construyendo con análisis de procedimientos (otro ejemplo es la lectura de los usos del pasado en la narración y las implicancias genéricas que esto tiene) y con argumentos históricos y políticos de igual manera. Lo mismo sucede con la lectura de Mallea en relación con el peronismo y su estilo, la recuperación del mito y la construcción de “abstracciones formales, narrativas y conceptuales” (Viñas 2005i:91) o la detenida descripción del uso de la puntuación en Mansilla o de las comillas en Arlt, pero también el “vocabulario” en Gerchunoff. El mismo crítico explicita esta metodología de trabajo:

La pauta clasista sirve, pues, para un primer acercamiento, para lograr una mayor penetración en el problema, es un buen soporte inicial, pero será necesario, para lograr una mayor penetración en el problema, apelar a otros recursos o haciendo un movimiento por los flancos (Viñas 2005i:181).

Si focalizar implica penetrar, no supone por eso una mutilación; análogamente, los paréntesis de una ‘reducción’, en su referencia tipográfica, sólo aluden a lo momentáneo. [...] en esta perspectiva las mediaciones se manifiestan como niveles y los resultados estéticos del grotesco se significan como diferenciación de la norma pero no como excepción (Viñas 2005ii:116).

Respecto de la representación de las condiciones materiales de existencia de los escritores o de la pobreza, del vínculo con el dinero o la carencia, Viñas la analiza como un “mecanismo”: el de la “exacerbación de la nueva coyuntura histórica [que] se manifiesta por la mediación a que se apela para poetizar al esclavo: el dinero” (2005i:85). Los fenómenos histórico-sociales podían “ingresar cómoda y triunfalmente a la poesía” (Viñas 2005i:84) y “resolverse literariamente” (Viñas 2005i:84).

¹⁵ Como cuando indica de Mansilla: “al echar mano de la suma de lugares comunes que marcan los límites más obvios de la mentalidad de la élite tradicional, por un proceso selectivo de insistencia y reelaboración, desde un comienzo Mansilla recorta con minuciosidad creciente el perfil del público al que se dirige” (2005i:151) ¿No podría decirse acaso lo mismo de algunos de los novelistas analizados en el último capítulo de esta Tesis? O del funcionamiento del medio literario que, como veremos en el capítulo 4, “de su clase provienen los protagonistas y los destinatarios de su obra. Y como prolijamente se encarga de delimitar a su público, a través de esa descripción se define a sí mismo; por eso su público – ‘lo mejor de Buenos Aires’ - no excede al circuito de sus dedicatorias” (Viñas 2005i:152).

Estamos en una zona de la crítica que lee, como vimos en el primer apartado de este capítulo, las formas de representación como resoluciones específicas del discurso literario que elabora, en su interior de forma autocrítica y autorreflexiva, la pregunta por las condiciones materiales de existencia y que incluye como parte de sus principios su carácter ideológico. Otro elocuente ejemplo de esta forma de la crítica literaria y política:

De esta manera, a través de una larga y matizada descendencia el esclavo obediente, el veterano unitario, el capataz respetuoso y habilitado, el hombre de confianza, en última apelación sirve a la ideología de una clase para impugnar los cambios del país o canalizarlos a su favor. El sustancialismo al que se apela, la elegíaca mirada hacia atrás o en busca de esencias son manifestaciones más o menos veladas de una reacción. (Viñas 2005i:94).

Lo mismo hace con *Amalia* de Mármol, donde el análisis representacional (uso de la descripción y caracterización de espacios y personajes, construcción del narrador) se combina con observaciones de pertenencia e intereses de clase del autor y de la coyuntura histórica como condiciones materiales de producción del discurso literario “en su dramático vaivén con lo social” (2005i:140) en las “complejas y mediadas pero decisivas relaciones entre la política argentina y el espacio textual” (Viñas 2005ii:249).

Viñas analiza formas de representación literaria en relación con las inflexiones del canon literario y de la cultura nacional. Por ejemplo, cuando lee el “barrialismo” de Scalabrini Ortiz y Marechal como formas del binomio civilización y barbarie o cuando analiza la xenofobia en relación con las “formas y procedimientos” (Viñas 2005ii:80) o las “constantes que temática y formalmente son corroboradas” (Viñas 2005ii:79) en los textos de Gerchunoff, para concluir:

Los directores de la Argentina de 1910 ‘desplegaron en la ocasión una xenofobia inesperada’, escribe Ernesto Palacio sin advertir que esa reacción lo menos que tenía era carácter de ‘inesperada’. Al fin de cuentas no era otra cosa que la culminación del malestar iniciado por el proceso inmigratorio en el momento del apogeo de la oligarquía señorial. (Viñas 2005ii:90).

Siempre el análisis de procedimientos de representación desemboca en un argumento de crítica política: “El tránsito del sainete al grotesco es el síntoma teatral de la crisis de un código. El grotesco dice, en fin, lo que el proceso inmigratorio no formula por ser ‘un sufrimiento sin voz’” (Viñas 2005ii:112) que también incluye la lectura de las operaciones críticas anteriores: la productividad del “examen de conciencia” de un autor, es “ademán sobre sí mismo [...] acentuada como *intimismo*, resuelta como *marginalidad* y celebrada como *excepcionalidad*” (Viñas 2005ii:114. Énfasis en el

original). Y, por último, incluye autorrepresentaciones del escritor crítico¹⁶ con exploraciones autorreflexivas sobre sus operaciones de lectura (“busco una trama interna, inquiero los rasgos estilísticos obsesivos y las señales de condensación y palpo con cautela.” (Viñas 2005ii:122), “articulando válidamente temas con procedimientos, no sólo interpreto y valoro” (Viñas 2005ii:125)):

El texto nos reenvía al contexto. Y a la inversa. El ademán mutilado de ‘un texto revertido sobre sí mismo’ resultaría una tautología. Al fin de cuentas, *la crítica debe ser el encuentro de dos historicidades en el plano de esa peculiar transhistoricidad que es la literatura* (Viñas 2005ii:130. Énfasis en el original).

En esta dirección, siguiendo la tradición de la preocupación ética dentro de las operaciones de la crítica, se encuentran las lecturas críticas de Beatriz Sarlo. Nicolás Rosa ha señalado de esta crítica que su inserción en la crítica sociológica y universitaria la han llevado a resituar las teorías de Raymond Williams, Walter Benjamin y Roland Barthes y proponer un recorrido a través de la cultura argentina y su imaginario social para entender lo literario, desde un análisis cultural, como “producción social del imaginario colectivo” (1999:329). El crítico, en este sentido, es un lector ideal tal como han propuesto Benjamin y Barthes. Nuevamente tenemos aquí el movimiento que nos evidencia que los conceptos revisados en nuestro marco teórico (que veremos con detenimiento en el capítulo 3) han emergido de las preocupaciones de nuestro estado de la cuestión (como estamos viendo en los capítulos 1 y 2).

En *El imperio de los sentimientos* (1985)¹⁷ Beatriz Sarlo señala que lo popular se representa como el funcionamiento de un motor narrativo social o ideológico que define la trama y delinea el discurso literario. Las operaciones de lectura crítica de Sarlo son, por un lado, buscar en el discurso de la literatura, las marcas del horizonte de expectativa de los lectores (mediante la reconstrucción del circuito, las formas y prácticas discursivas y las tramas institucionales: “Una felicidad construida en una relación lisa y llana con el lector, al cual habitúan a sus figuras de clisé que, de todos modos, producen el efecto de lo poético, evocan el prestigio y el plus estético de la literatura” (Sarlo 1985:14)) y, por otro lado, señalar las marcas de las condiciones de producción de la literatura. En este trabajo sobre el discurso de la literatura sentimental de principios del siglo XX, se señala que las materias narrativas se organizan en tres órdenes (deseo, sociedad y moral) que entran en conflicto para que sean posibles las narraciones, por ejemplo, cuando el deseo se opone a la moral, la solución

¹⁶ Uno de los puntos de mayor exhibición de la autorrepresentación es en el capítulo final "VII. Y después" donde se comenta el proceso de lectura y crítica de Martínez Estrada desde *Contorno* “en realidad estoy tratando de saber desde dónde escribo yo; desde qué lugar intento hablar” (Viñas 2005ii:224).

¹⁷ El libro se publica en la Colección Armas de la crítica dirigida por David Viñas (“hay quizás mucho más de Viñas en este libro” (Sarlo 1985:17-18) y es dedicado a “María Teresa Gramuglio y Susana Zanetti, amigas e interlocutoras”.

es ejemplificadora y las resoluciones de las narraciones plantean modelos de felicidad conformistas. Asimismo, se agrega el argumento de que en tanto los dos grandes temas de la literatura del siglo XIX (insatisfacción frente a la felicidad mezquina de la vida cotidiana y oposición entre individuo y mundo social) están ausente, este discurso literario es parte de las “narraciones regionales” no sólo desde el punto de vista lingüístico o regional sino también desde su perspectiva única y su incapacidad de aferrar la conflictualidad estética e ideológica. De este modo, la lectura crítica involucra el análisis de la cultura en la cual esta literatura es producida y hacia la cual produce sus intervenciones.

La lectura crítica avanza con el análisis de las formas de representación literaria en estrecho vínculo con el análisis de la economía discursiva y narrativa: una temática única (la subjetividad del amor), representación de los afectos sin análisis, figuración de un mundo narrativo mejor que el mundo de las situaciones reales de las lectoras, invisibilización en la representación del trabajo “Pasan como sombras por el mundo del trabajo, que no aparece tematizado, y se presentan libres de las tareas que encadenan su servidumbre real” (Sarlo 1985:13). La crítica está minuciosamente sustentada en el análisis de los modos de representación del discurso literario (se indican las figuras de identificación, las tematizaciones, la facilidad de la lectura). Aquí es donde se apela, junto con esta reconstrucción del horizonte de expectativas de las lectoras a ideas de Raymond Williams para conceptualizar la ideología narrativa de este discurso literario. E, inmediatamente, se pone el foco en las condiciones ideológicas y políticas de producción y circulación de estos textos: el mundo de estas narraciones es individual (no hay acción colectiva ni interpelación) y funciona, entonces, como un “descanso ficcional” (Sarlo 1985:14) para el lector: “una imaginación regulada que no pretende reflejar las regulaciones reales” (Sarlo 1985:15). Así se concluye con que la forma de representación de este discurso literario no responde a la perspectiva del realismo, sino a las necesidades de consumo de los sectores medios y populares (ensoñación, evasión y aventura). La metodología de trabajo de Sarlo no es ni “estéticamente paternalista” (1985:16) ni populista, sino de análisis de los modos de representación verbal (temática, de perspectiva del narrador, de composición de personajes unívocos y unidimensionales, de temporalidad, de causalidad, de recursos estéticos fácilmente reconocibles, uso del lenguaje desregionalizado, ausencia de ironía, frivolidad o ingenio) y solo desde allí se apela a la teoría para resituarla respecto de los materiales:

no hay problematización lingüística porque como afirmaría Bachtin ésta se produce a partir de la problematización ideológica, del reconocimiento del otro, social, moral o psicológico. Existe sí en este fondo común un repertorio de figuras que estetizan las peripecias narrativas [...] repertorio limitado desde el punto de vista cuantitativo, su limitación lo torna fácilmente reconocible y poco ambiguo (Sarlo 1985:148).

Por último, quisiéramos señalar que esta crítica analiza el discurso literario, no solo teniendo en cuenta sus condiciones de producción, sino también en miras a explicar de qué modo este interviene políticamente en el mundo de la vida. Sarlo señala que la literatura toma, reinventa, generaliza y difunde los códigos o lenguajes del amor en amplias redes semióticas, produciendo textos miméticos con respecto a ellos, alterándolos o proponiendo contramodelos y, de este modo, la literatura conforma el mundo, produce a partir de convenciones sociales, adopta formas imaginarias, figuras semánticas y sistemas de significación. La representación literaria y gráfica del cuerpo, con zonas privilegiadas y otras hipersignificadas, tiene una semiótica que proporciona imágenes sociales estéticas e ideológicas. El trabajo crítico de Beatriz Sarlo ha sido sumamente prolífero y, a pesar de haber cambiado sus focos de interés, sus apreciaciones ideológicas y políticas, sus objetos de estudio y sus pertenencias institucionales, hasta en el último de sus libros el programa crítico de análisis de las condiciones materiales persiste sólidamente:

Como siempre está Roland Barthes [...] Con él aprendí, aprendí literatura. [...] el que hace valer su lectura, no teme lo arbitrario, sigue su impulso. El subsuelo tampoco puede negarse. La percepción de lo social y de lo histórico me permite, a veces, evitar inexactitudes y generalizaciones abstractas. Como en Walter Benjamin, en Raymond Williams y en David Viñas, la materialidad del mundo marca la literatura (2012:17-18).

Continuando con el recorrido propuesto por el presente apartado, acerca del modo en que la crítica vincula la formas de representación con las condiciones de producción de los textos, abordaremos los aportes de Josefina Ludmer que nos permiten pensar el uso de la voz ajena para la construcción de la autorrepresentación del escritor. Josefina Ludmer al complejizar la relación entre lenguaje y representación, en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (2000i), realiza un análisis crítico de la relación entre voz y modos de representación de lo popular en la cultura letrada, que permite pensar al género como el uso de una lengua entendida como una acumulación de sentidos, como un mundo que no es el del que escribe y que funciona como un aparato de unificación, de inclusión y de exclusión. Nicolás Rosa –continuando aquí con el entramado de lecturas de críticos leyendo a críticos y de críticos conceptualizando a la crítica como una lectura- señala que en este trabajo de Ludmer se comienza entender a la literatura como una “acción de lecturas, una verdadera ‘usanza’ del lector. La conformación diagramática del género [...] estaría dado por el ‘uso’ [...] si enfrentamos la folclorización del género con relación a los ‘usos’ de otros géneros y de otros ‘usos’” (Rosa 1999:336)¹⁸. Ludmer a partir de su análisis de las formas de representación de la gauchesca

¹⁸ Toda la cuestión de la voz como forma de los discursos crítico y literario es recurrente en la crítica literaria argentina, en tanto excede los intereses centrales de esta investigación, solo indicaremos algunas de sus emergencias: Ludmer (2000ii) retoma la idea de voz barthesiana de Pezzoni. Parchuc ha señalado que en Pezzoni la representación literaria se da por la construcción de la voz narrativa (Parchuc 2012). Nicolás Rosa ha observado: “La influencia de la teoría

conceptualiza al género como un uso letrado de la cultura popular, lo que le permite pensar el tratamiento de la otredad y la autorrepresentación del escritor. Entiende a la cultura popular como lo opuesto a la cultura alta o hegemónica, sin distinción entre arte, educación, ley, vida práctica y política, pública y privada; el género es el uso de una voz entendida como una acumulación de sentidos, como un mundo que no es el del que escribe en tanto hay apropiación de la voz ajena. Asimismo, Ludmer entiende aquí la crítica como restricción, construcción y sentido, indica que en su objeto se ve el sentido de la misma y que lo que la constituye como institución es la referencia a la escritura de otro (como decíamos más arriba respecto de las lecturas de críticos a críticos o de la lógica del debate o la polémica en la producción del discurso crítico).

El género es la alianza entre una voz oída y una palabra escrita. Sus enunciados no son frases ni proposiciones sino la relación entre tonos y sentidos. Las condiciones de producción de los discursos son centrales para el análisis de los mismos ya que la alianza es una relación de fuerzas poéticas y políticas entre voces y sentidos producida por los enunciados del género. La especificidad del discurso de la literatura postula una lógica de la alianza que supone una modalidad ficcional, así, el género se usa para producir literatura; pero, simultáneamente, es una forma de intervención política en el mundo de la vida ya que es un tratado sobre los usos diferenciales de las voces y palabras que definen los sentidos de los usos de los cuerpos. En este sentido es que la idea de género es un ensayo de construcción del contexto (un aparato para dejar leer lo que se quiere leer) y como tal propone una intervención en la producción de otra historia¹⁹. Ludmer incluye en sus argumentos las condiciones materiales de existencia de esos discursos cuando indica que la condición de posibilidad del género es la existencia de, por lo menos, dos sectores que se disputan la hegemonía, es decir, que este discurso literario lleva de forma inmanente dentro de sí las marcas de una disputa por el sentido: “el espacio interno del género es por lo tanto un espacio polémico, regido por la lógica del debate: las construcciones poético-políticas de las alianzas son refutadas y contrarrealizadas cada vez”

bajtiniana en la crítica argentina actual es tan notoria como difusa. Creemos que el fenómeno se debe a la indecibilidad de los ‘argumentos bajtinianos’ a caballo entre la semiótica y la literatura, pero esta atracción puede provenir de la presencia intrínseca en los textos argentinos de un ‘vocalismo’ casi connatural: la voz de la gauchesca rescatada por Josefina Ludmer o la ‘voz entrañable’ de los textos borgianos señalada por Noemí Ulla. No sólo se trata de formalizar el ‘rasguído’ de la queja y de la lamentación del decir del gaucho sino del decir de la escritura: la escritura vuelve en la voz recortada de la tradición” (1999:327) donde podemos como una vez más encontramos momentos del estado de la cuestión que convocan a tu profundización en el marco conceptual. A su vez, Susana Cella (1999) señala el interés de Rosa por la voz en registros varios y como homenaje a Barthes. Y, por supuesto, ya Borges en “El escritor argentino y la tradición” (1997) ha deslizado la idea de que la literatura es un tono de voz, de que la opinión de los otros es una voz.

¹⁹ Muchos años después, en *Aquí América latina. Una especulación* esta idea reaparece en el programa de la crítica: “El arte de la especulación consiste en dar sintaxis a las ideas de otros y postular un aquí y ahora desde donde se usan” (Ludmer 2010:10).

(2000i:118) Aquí reside el carácter autorreflexivo y autocrítico del lenguaje literario ya que permite dirimir y exhibir esas mismas condiciones de producción:

en el género se discute el lugar y la función del gaucho en la distribución social y el tipo de relaciones que puede establecerse entre él y los otros sectores, políticos y letrados, pero esa discusión no es parlamentaria, periodística ni meramente política: se disputa eso en la voz (del 'gaucho', en el espacio de su emisión, sus direcciones y sentidos (Ludmer 2000i:118).

Alianza es una categoría compleja, que designa en el espacio interno del género un aparato de distribución de las posiciones de las voces oídas, de sus tonos, regidos por un aparato de distribución de los sentidos escritos (una razón o un sistema de intereses) en relación con los usos de las palabras y de los cuerpos [...] Entre la independencia y el estado, el género no deja de representarlo (Ludmer 2000i:118-119).

El análisis de la representación respeta la especificidad del sentido literario ya que recorre las posiciones de los sujetos, sus relaciones entre sí y con los otros y los espacios porque considera que "la materia literaria fundamental" (Ludmer 2000i:32) es la "oscilación del sentido" (Ludmer 2000i:32) porque "lo que importa para la literatura es la indefinición, la discrepancia [...] pero en las palabras" (Ludmer 2000i:32). Otra forma en que el análisis de Ludmer toma específicamente en cuenta las condiciones de producción de los textos es con el análisis del tiempo a través de su lectura como espacio histórico hacia el interior del espacio lógico del género; es en este sentido que se afirma que el género es el único que deja leer la época. Las condiciones de producción del discurso de la literatura gauchesca son parte del argumento crítico de forma intrínseca junto con la conceptualización compleja, autocrítica y autorreflexiva del lenguaje literario:

el problema de la voz del gaucho no es lexicográfico ni etimológico sino político y literario (el problema lingüístico es político, las políticas de la lengua son políticas y las lenguas de las políticas son la política. El género es político-literario de un modo indiferencial) [...] el género explora el sentido de la palabra 'gaucho' sometiéndola a reglas precisas: marcos, límites, interlocuciones, tonos, distorsiones y silencios. El sentido de esa voz es su construcción y a la vez su interpretación [...] define las condiciones de uno y de otro y sus sentidos, en la construcción de su voz. Define los usos posibles de la palabra y con ella los de los cuerpos; dice qué es un gaucho, como se lo puede dividir en legal e ilegal, bueno y malo, para qué sirve, qué lugares ocupa y esto en la voz misma del gaucho (Ludmer 2000i:33).

Como es sabido, el argumento de Ludmer es la explicación del género gauchesco por los tonos de desafío y lamento, pero es ineludible señalar que esta observación acerca del modo de representar (con uno u otro tono, con ambos, etc.) se articula con una profunda preocupación por las condiciones de producción y existencia de ese discurso y por sus intervenciones políticas:

La categoría de tono (desafío o lamento) no se limita en este tratado a las palabras que los gauchos dirigen al rival o enemigo ni a la posición del sujeto en las degradaciones y exaltaciones simbólicas. En los tonos se postula un orden del mundo con sus valores y justicias. Desafío y lamento se articulan con ese orden dador de sentido, como si las palabras que los otros, los

gauchos, arrojan al enemigo o dirigen al aliado requirieran de un código para ser descifradas. (Ludmer 2000i:119).

Es por esto que la lectura crítica, para definir al género gauchesco y a la literatura popular, incluye una reflexión acerca de la ley, la legalidad y el modo en que la literatura produce, regula o interviene en relación con ellas por medio del lenguaje y su capacidad para representar y hacer inteligible el mundo de la vida:

La construcción de una ecuación lengua-ley: esa podría ser la definición más general, universal de la literatura. En la literatura esa ecuación se hace clara, nítida, visible, en la relación entre la literatura y el pueblo. En la literatura para el pueblo, y en la literatura del pueblo. En la primera la construcción es evidente porque se la cuenta. La literatura para el pueblo sería la que usa, como tema, la forma de la ecuación más general de la literatura. La operación consiste en identificar la ley con la justicia en recitar la ley, y en representar su triunfo inexorable en el registro verbal o con la entonación e la voz de esos a quienes quiere dirigirse. La literatura para el pueblo funde ley con justicia y traduce esa fusión a la lengua del pueblo, al modo en que el pueblo se cuenta historias: al modo en que se representa el mundo. La literatura del pueblo, por su parte, puede aceptar o no la fusión traducida. Puede apropiársela y transformarla, y también puede ofrecerle otra, contraria, como un espejo: entonces la literatura del pueblo separa nítidamente la justicia de la ley, identifica la justicia con su propia voz, registro, historia, representaciones (con su propia lengua) y arroja esa fusión contra la ley. (Ludmer 2000i:192-193).

Para finalizar este apartado, quisiéramos comentar un detalle más de la producción crítica de Josefina Ludmer en relación con las preocupaciones de nuestro estado de la cuestión. El 4 de julio de 2000, Miguel Dalmaroni hace y luego publica una entrevista a Ludmer a propósito del libro *El cuerpo del delito. Un manual* (2011). Dalmaroni presenta el diálogo alrededor del trabajo de Ludmer a partir del abandono de algunas de las categorías teóricas y metodológicas clásicas de la teoría crítica moderna (como mediación y autonomía) y el retorno a otras. Luego la misma Ludmer dice que *El cuerpo del delito* era “La vuelta” de “La ida” que era *El género gauchesco* ya que buscó continuar históricamente la investigación, con la historia literaria del delincuente en el siglo XX, pensando la crítica literaria más allá de categorías “clásicas”. A propósito de esto, quisiéramos señalar que, entonces, esta operación en Ludmer (el abandono de ciertas categorías literarias) tiene veinte años y no es novedad de la primera década de 2000: “la continuación excluía directamente (yo no puedo escribir si no excluyo de entrada cierta cantidad de cosas, la exclusión me hace concentrarme), excluía la categoría de ‘género’, la categoría de ‘texto’ y la categoría de ‘autor’” (Ludmer 2000ii). Del mismo modo, respecto de la oposición binaria realidad/ficción que se presenta como una innovación crítica, como veremos en el apartado 2.5, dice:

uno de los problemas centrales fue el de la realidad y la ficción, y como no hay oposiciones binarias en este libro, sino que hay pasajes, continuidades, secuencias, etc., se me empezó a mostrar como “grados de realidad”. La idea que la tecnología nos da en este momento de un modo muy patente, la sensación de que vivimos en grados diferentes de realidad. Y en eso se

disuelve la oposición entre realidad y ficción, o entre grados diferentes de ficción, era lo mismo para mí, empecé a manejar las dos categorías como una (Ludmer 2000ii).

De este modo, en el presente apartado hemos recogimos los trabajos que ponen el foco en la compleja relación entre las condiciones materiales de producción del discurso literario y sus formas de representación y autorrepresentación del escritor. Sea cuando desde *Literatura argentina y política* de David Viñas (2005i, 2005ii) se problematiza la representación como parte de un argumento de crítica política y se instaura un diálogo con los debates en que se inscriben los textos, sea cuando, en esta dirección Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* (1985) busca en el relato las marcas del horizonte de expectativa de los lectores (mediante la reconstrucción del circuito, las formas y prácticas discursivas y las tramas institucionales) pero también las de las condiciones de producción de la narrativa. Por último, lo mismo buscamos recuperar cuando, Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (2000i) complejiza la relación entre lenguaje y representación al trabajar la recursividad en el uso de la voz ajena para la autorrepresentación del escritor como parte de una intervención política y cultural. Es en este sentido en esta investigación hemos problematizado las formas de representación dentro de una crítica política, para reconstruir y analizar las inscripciones textuales de sus modos de producción y circulación y complejizar la relación entre lenguaje, representación e instituciones.

Apartado 2.3. Los debates sobre representación y realismos en el pasaje del siglo XX al XXI en la crítica universitaria.

Como si fuese un cuento de García Márquez, pero más divertido y con cumbia. Pos, qué es esta vida de hambre, sino puro realismo mágico al revés. Sea como sea, la cama de mi ticki se comenzó a elevar en medio de aquel cuartucho horripilante, mientras zona *Eres Mentirosa*. Golpeaba contra el foquito del techo e iba flotando de un lado a otro de la pieza, como una vez que vi que flotaba entre llamas la cama de Frida

Khalo, en una película yanqui. Y ustedes no lo van a creer, pero las cosas que pasan en las películas también pasan en la vida. Si piensan que macaneo vengan a caminar por las calles de Constitución y verán que esto en ciencia ficción sudamericana

Washington Cucurto, *El curandero del amor*

En este apartado hemos partido desde el hallazgo de que desde fines de la década de 1990 las historias de la literatura han tomado el problema del realismo para revisar las regulaciones del canon desde las polémicas del realismo y las vanguardias de forma persistente. Sin embargo, es importante

señalar que las categorías en juego en los debates que sostienen la producción e inteligibilidad de las distintas historias literarias no develan la historia de la literatura argentina, sino, fundamentalmente, las disputas y dilemas de la propia crítica. Este carácter autorreferencial y, por lo tanto, autocrítico del discurso crítico ya ha sido señalado por Jorge Panesi en un artículo escrito a propósito de la edición del primer volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina* coordinado por Noé Jitrik titulado, justamente, *La irrupción de la crítica*. Panesi analiza los límites y alcances de la historiografía literaria nacional: “en un momento de autorreflexión la crítica se mira en la historia y hace la historia de su propia fuerza” (2000:65). Es en este sentido que para este apartado recorrimos el modo en que la crítica universitaria ha discutido las formas de representación por medio de la puesta en cuestión de la categoría de “realismo”, la exploración de sus límites y alcances en tanto categoría explicativa adecuada o eficaz para entender la literatura contemporánea, a los debates críticos y sus distintas formas de especificación o complejización.

Mónica Bueno en “La literatura argentina y los escritores: cartografía de Capítulo” (2006) presenta también algunas conceptualizaciones sobre las historias de las literaturas como un modo de establecer conexiones y diálogos, cuestionar el canon o el espacio literario, establecer nuevos parámetros de lectura del relato nacional y redefinir conceptos como canon, intelectual e historia de la literatura. Asimismo, señala la posibilidad, mediante tanto de la encuesta como de la historia literaria, de dar cuenta del presente de la literatura:

Noé Jitrik ha insistido en la correlación existente entre la noción de sociedad de una época y las formas que la literatura adopta. [...] En las historias de la literatura, en general, esa relación se pone de manifiesto con ciertas prácticas o estrategias que pretenden dar cuenta de esas marcas entre la sociedad y la literatura (2006:78).

Y luego agrega: “se puede pensar, entonces que la historia literaria es una sistematización de las polémicas y los debates producidos por la práctica literaria” (Bueno 2006:84).

La *Historia crítica de la literatura* coordinada por Noé Jitrik ha producido una interrogación sobre la representación a través del mencionado debate realismo-vanguardia. En su *Tomo VI, El imperio realista*, coordinado por María Teresa Gramuglio (2002) se parte de la hipótesis de una hegemonía posible del realismo en la cultura literaria argentina y se problematiza la relación entre el realismo y los modos de composición textual propias del melodrama, el desenfreno de la acción o lo inverosímil en la literatura contemporánea.

En “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina” Gramuglio recorre las controversias en torno al realismo a las que contribuyeron “las prescripciones normativas de Lukács” (2002:16), que

“opuso dogmáticamente la perspectiva integradora del realismo en la visión fragmentaria de las vanguardias, que consideraba una herencia de los errores del naturalismo” (2002:16), lo cual define para esta crítica “los límites estrechos del modelo lukácsiano” (2000:22) que pretendería “la reproducción o reflejo de alguna realidad por medio de un conjunto invariable de procedimientos” (Gramuglio 2002:22). La definición de realismo de Gramuglio es:

una forma que se manifiesta principalmente en los géneros de mezcla que se ocupan del presente con una intención cognoscitiva y crítica, como la novela y el drama, pero no sólo en ellos. Más que pretender la reproducción o reflejo de alguna realidad por medio de un conjunto invariable de procedimientos aspira a alcanzar una representación verosímil a partir de los medios y técnicas siempre renovados que le brinda, en su ya larga trayectoria, la evolución interna de la literatura misma en su interacción con los cambios en todos los planos del pensamiento y de la vida cultural y social (2002:10).

Gramuglio define el realismo desde fines del siglo XIX y hasta los años 30 del siglo XX como poética y como actitud²⁰, señala que hacia el final de este período aparecen formas atípicas de representación y desvíos del orden temporal-causal que producen una torsión en las convenciones del realismo; explica la expansión del realismo por la seducción del referente propio de una poética mimética y busca vincular las manifestaciones del realismo con las transformaciones históricas que incidieron en el “campo literario”. Por último, analiza las nuevas formas de representación en relación con la subjetividad. El punto central de los debates alrededor del realismo es que su idea misma (y en la de imitación, mímesis, verosimilitud, representación, referencialidad) se “indican algún tipo de relación entre dos órdenes heterogéneos: uno, el universo de lo ‘real’, que se supone externo y objetivo; el otro, el del lenguaje [...] lo que subyace es una cierta confianza en el vínculo entre signo y referente” (Gramuglio 2002:16).

Justamente, la cuestión más polémica y fructífera del realismo es que introduce explícitamente, ineludiblemente, el vínculo de la literatura con el mundo de la vida como un problema de representación. En tanto se formula como una cuestión de modos representacionales permite pensar las formas específicas que tiene el discurso literario para relacionarse con el mundo, la historia, las condiciones materiales de existencia de las personas representadas y de los escritores que producen ese discurso. Y allí es donde se encuentra la capacidad de la literatura para intervenir en la realidad. Mukarovsky ha trabajado esta cuestión en términos de “función referencial” y “actitud hacia la realidad”, al igual que Bajtin: “la función referencial [...] sirve no tanto para iluminar una realidad particular, cuanto para inducir cierta actitud hacia la realidad como un todo. Esta es una propiedad

²⁰ Aparece aquí (Jitrik y Gramuglio 2002:17) la cuestión de la “actitud” hacia el mundo de la vida, hacia lo representado, que veremos con detenimiento en el capítulo 3 con las conceptualizaciones de Bajtin.

general del arte como signo” (2011:89), como ya hemos visto en el apartado 1.1 cuando trabajamos las características del arte como signo en este autor y la capacidad de referirse a la totalidad de lo social²¹.

El discurso literario, cuando interviene en los debates sobre el realismo o trabaja con formas realistas, por medio de sus específicos modos de representación y uso del lenguaje, se relaciona con el mundo y la realidad social de los que forma parte y sobre los que produce también acciones. En este sentido, el arte es en la teoría de Mukarovsky una “negación dialéctica de la comunicación real” ya que

la realidad directamente referida (en las artes temáticas) no es propiamente portadora de la referencia, sino solo su mediadora. La referencia es en este caso múltiple y remite a realidades conocidas por el receptor [...] el haz de realidades así referidas puede ser muy considerable y la relación referencial de la obra con cada una de ellas es indirecta o figurada. [...] La ambigüedad referencial de la obra artística es compensada por el hecho de que el receptor responde a la obra no con una reacción parcial, sino con todos los aspectos de su actitud hacia la realidad (2011:94).

La cuestión de la referencialidad en el realismo es una instancia donde se evidencia la construcción colectiva e histórica del sentido ya que en tanto

la obra de arte es un signo y, como tal, un hecho esencialmente social. Tampoco la actitud del individuo ante la realidad es un hecho exclusivamente individual [...] está determinada en gran medida [...] por las relaciones sociales en las cuales el individuo se halla inserto [...] las relaciones referenciales que entabla la obra como signo dinamizan la actitud del receptor hacia la realidad y el receptor es un ser social, miembro de una colectividad (Mukarovsky 2011:95).

Continuando con la línea de trabajo que esta investigación ha postulado, de visitar y redefinir el marco conceptual a partir de la emergencia de los problemas teóricos en los materiales críticos, encontramos en Gramuglio la convocatoria a la teoría de Bajtin a propósito de los debates sobre el realismo y el vínculo de esta forma de representación con la realidad en términos de procedimientos y no de contenido o tema:

Para la perspectiva que considera el realismo como una actitud que atraviesa los siglos, el primero de ellos es Mijail Bajtin. Cuando escribe sobre la novela y la vincula con los géneros ‘cómico-serios’ que se remontan a la Antigüedad, o cuando escribe sobre Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Bajtin encuentra en esos períodos tempranos formas que representan la realidad o que se refieren a ella *de un cierto modo*. De un cierto modo: esto quiere decir que no se trata para Bajtin, exclusivamente de una cuestión temática, es decir de contenidos referidos al ‘vil presente’ o a los aspectos más bajos o materiales de la realidad, sino de las formas o modos que revisten la representación. [...] Y agrega más adelante ‘cada objeto

²¹ Como dijimos, en el próximo capítulo trabajaremos con detenimiento la actitud del escritor respecto de la realidad y de la otredad en Mijail Bajtin. A lo largo de todo nuestro estado de la cuestión, desarrollado en el capítulo 1 y 2, han emergido las preocupaciones teóricas que convocan al marco conceptual (desarrollado en el capítulo 3). Otro ejemplo, es el uso del concepto de “autor textual”, citado en la *Historia crítica de la literatura argentina*, propuesto por Drucaroff a propósito de Bajtin (Drucaroff 2000:219).

quiere por así decirlo ser llamado por un nombre propio'. Y con esto alude a un procedimiento usual del realismo: personas, lugares y objetos no aparecen en los textos realistas 'clásicos' como abstracciones ni como alegorías, sino en sus detalles concretos como entes individuales, lo que viene a significar, en sus términos 'reales' (Gramuglio 2002:17-18. Énfasis en el original).

El realismo, entonces, en esta línea de trabajo está caracterizado como una forma de representación con personajes, lugares y momentos históricos particulares, reconocibles, identificables y la verosimilitud está dada por medio de la preeminencia de la función referencial del lenguaje:

para Auerbach como para Bajtin el realismo se vincula con una cuestión formal: en este caso, con el ataque a la regla según la cual 'lo real, cotidiano y práctico' le corresponde en literatura a un género estilístico bajo y a lo sublime, heroico o trágico, un estilo elevado. No es que en esta concepción los 'contenidos' estén del todo ausentes pero [...] lo decisivo es la relación que se establece con los preceptos estilístico-formales (Gramuglio 2002:18).

La crítica ha coincidido con el diagnóstico de que hacia la segunda mitad del siglo XX hay una problematización de la "hegemonía del realismo" por los diálogos que comienzan a establecerse con la novela norteamericana, la vanguardia y las tendencias latinoamericanas, pero también el regionalismo, el teatro de Tesis y novela social. Gramuglio señala como dos momentos de inflexión del debate los años treinta alrededor de Boedo y Florida con las intervenciones de Borges y el Martínfierrismo y los años sesenta alrededor del realismo socialista, el realismo crítico y las vanguardias.

Respecto del debate realismo-vanguardia, Enrique Pezzoni ha intervenido entendiendo al realismo en tanto procedimiento crítico que hace inteligible al mundo:

los novelistas del siglo XX [...] nos revelaron que su realismo es crítica, indagación y hallazgo: procedimiento [...] toda obra se nos presenta como 'realista' (sin excluir las rotuladas como 'fantásticas') puesto que al exhibirse como procedimiento la literatura revela que los mundos por ella propuestos son el resultado de una exploración, de un saber experimental semejante a la ciencia (2009:22).

Y luego agrega respecto de las formas de la vanguardia, en su dinámica de novedad y repetición, como vimos en el capítulo 1 a propósito de las inflexiones en el canon literario, como intervención no sólo estética sino también ética:

El destino del escritor no es reiterar las experiencias de quienes lo precedieron, sino señalar qué hubo en ellas de invención y hallazgo, y también en qué momento esos hallazgos se convirtieron en artículos de fe, en convenciones canonizadas [...] A partir de Rayuela el vanguardismo, entendido como un aventurarse en zonas desconocidas, se vuelve experimentalismo y juego, en el doble sentido de mecanismo y de diversión intrascendente. En una atmósfera donde todos los juegos están permitidos, el experimentalismo se da como una operación no polémica (Pezzoni 2009:36).

En 2002, continuando con la reflexión acerca de las reapariciones de este debate, Gramuglio indica que:

las controversias sobre el realismo siguieron abiertas durante el siglo XX y lo seguirán estando pues son innegables sus retornos en la narrativa y el arte sean o no tributarios de estéticas posmodernas, así como su innegable vitalidad actual en diversas expresiones de la cultura popular y los medios masivos de comunicación (20).

Es así que este debate se reactualiza algunos años después. Hacia la mitad de la primera década del 2000 se produjeron numerosos trabajos de crítica universitaria abocados a especificar el alcance y los límites del realismo como categoría descriptiva válida, adecuada o eficaz para la producción literaria contemporánea que compone nuestro corpus de narrativa²².

Una operación de lectura en este sentido ha sido la de Graciela Speranza cuando ha señalado, por un lado, una ampliación y generalización de la categoría de realismo a un uso nuevo del costumbrismo y a experimentaciones vanguardistas de la narrativa argentina contemporánea (2001). Esta concepción es retomada en los debates sobre el realismo, la mimesis y sus alcances, precisamente cuando la crítica produce marcos de inteligibilidad desde la narrativa reciente (que es caracterizada en relación con su capacidad de referencialidad y sus procedimientos vanguardistas) y simultáneamente produce reflexiones sobre sus propias categorías y operaciones de lectura crítica (Contreras 2005i y 2005ii, 2006, Kohan 2005, Speranza 2005).

Sandra Contreras, a su vez, ha retomado y rediscutido la lectura de Analía Capdevila (2004) sobre el realismo en Arlt que proponía pensarlo en términos formales, ya que el centro de su hipótesis de lectura es el procedimiento perceptivo de la mirada para evidenciar la “configuración dinámica” de la realidad social (Capdevila 2004 en Contreras 2006:4). A partir de aquí Contreras propone una serie en la que la “ambición de realismo” de Arlt es retomada en Cesar Aira cuando trabaja la “irrupción de la realidad en estado puro” (Contreras 2005ii:20) en la literatura. La propuesta de lectura crítica es que el realismo se reactualiza ya que se suspende la pregunta por la representación pero,

²² Si bien lo desarrollamos detenidamente en el apartado 2.5, no dejaremos de mencionar que también Josefina Ludmer se pronuncia al respecto: “En literatura caen las divisiones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la ‘literatura popular’ o la ‘literatura social’, y hasta puede caer la diferenciación entre realidad histórica y ficción. Aunque muchas escrituras siguen usando esas divisiones clásicas de la tradición literaria (la tienen como centro y quieren encarnarla), después de 1990 se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas” (2010:127). Ésa es la posición de Ludmer: hay discursos literarios y críticos que continúan “usando” las formas “clásicas”, pero ella va a postular un cambio conceptual desde el discurso de la crítica para abordar los nuevos materiales literarios “del 2000”: “otros mundos que no reconocen los moldes bipolares tradicionales” (Ludmer 2010:127) y otras ficciones que “no se las puede leer como mero realismo, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía” (Ludmer 2010:151).

simultáneamente, se produce un “efecto de real” (Contreras 2005ii:20)²³. De este modo, en el realismo de Aira se utilizan “fragmentos de realidad” pero no se construye verosímil²⁴.

Contreras ha analizado esas "otras formas de realismo posible" (2005ii) en las novelas escritas durante la primera década del siglo XXI que producen y exhiben la pregunta acerca de la posibilidad o imposibilidad de representar de forma autocrítica y que postulan por medio de sus narradores la pregunta acerca de qué crisis es la representada (2005ii)²⁵. También ha retomado el debate acerca de las “expansiones abusivas” de los “nuevos realismos” (Contreras 2006:2) siempre guiada por la preocupación de leer la literatura absolutamente contemporánea al debate teórico-crítico.

Algunos años después se publica *Aquí América latina. Una especulación* donde Josefina Ludmer presenta textos fragmentarios de crítica. Algunos de ellos abordan la producción airiana. En este caso Ludmer también hace girar sus argumentos alrededor del debate realismo/ vanguardia:

El conceptualismo de Aira puede ser visto como una de las vanguardias de los 60 y 70 y como una de las literaturas del 2000 no solo por su escritura transparente, la ausencia de culturosidad, la reflexión [...] Se trata de contar-y-reflexionar sobre el fin de la literatura, su total y definitiva traducción a imagen. Y de pensar el después del fin con ayuda de la ‘ciencia ficción’, un género moderno que explora los límites de la ciencia y del lenguaje. (Ludmer 2010i:97).

La narrativa de Cesar Aira ha sido utilizada para producir muchas de las intervenciones críticas a propósito del problema del realismo. Por ejemplo, Sandra Contreras (2006), como recién señalamos, las utiliza para especificar las formas de un realismo nuevo, mientras que Graciela Speranza (2001, 2005), ha dicho de los mismos textos, *La villa* (Aira 2001), por ejemplo, justamente lo contrario: que ellos indican “el fracaso del realismo clásico” (Speranza 2005:18). La hipótesis de lectura de

²³ En el año 2000 Jorge Panesi escribe en *Clarín* una nota sobre una novela de César Aira donde la categoría de “representación” funciona como eje de la reflexión y donde aparece la cuestión polémica del “realismo” de la narrativa airiana: “Si bien es cierto que la realidad aparece afirmada en sus novelas en toda su riqueza, contundencia y plenitud, lo que ha permitido hablar a sus críticos de cierto realismo muy particular, aquí se trata de los procedimientos de representación, que no se oponen a la naturaleza ni la copian desde esa oposición, sino que mantienen una relación de ósmosis con ella” (Panesi 2000); de este modo Panesi propone pensar a la especificidad del sentido literario en tanto uso autocrítico del lenguaje: “esta novela [*Un episodio en la vida del pintor viajero* de 2000] indaga sin malabarismos en o que se podría llamar ‘fundamentos de la representación novelística’ [...] un afán de llegar a un punto en que la narración toma sus encantos del hacer conscientes sus poderes y sus límites [...] La representación (pictórica y, desde luego, narrativa) es el eje de las reflexiones que el relato de Aira una y otra vez emprende” (Panesi 2000).

²⁴ Para cualquier estudio sobre César Aira es imprescindible la consulta del libro de Sandra Contreras *Las vueltas de César Aira* (2008) y para esta temática especialmente los capítulos “Introducción: relato y supervivencia” y “La novela del artista”. Por tratarse de una investigación con un corpus escrito antes del año 2000 no lo desarrollamos con detenimiento en la presente Tesis; sin embargo, recordemos que el Epílogo del libro (de 2008) indica: “Aquí nos detenemos, a las puertas del singular realismo de César Aira, de una novedosa (o renovada) concepción del realismo que exigirá su examen detenido: la vuelta al realismo como una variación de la vuelta al relato” (2008:296).

²⁵ Como hemos presentado en la Introducción y veremos con detenimiento en la Segunda Parte de este Tesis, la representación de la crisis de la hegemonía neoliberal en 2001 es central para el corpus de esta investigación.

Speranza es que lo inverosímil de la trama señala el límite de la representación y trabaja contra los “fragmentos de la realidad” (Speranza 2005:18).

Para continuar con la dinámica de contraposición, diálogo polémico y lectura cruzada de distintos críticos sobre un mismo discurso literario, mencionemos lo que Beatriz Sarlo ha dicho de la misma novela *La villa* de Aira (2001). Esta crítica, también en la línea de problematización del realismo como categoría literaria más o menos eficaz para el análisis del discurso literario reciente, ha leído la novela de Aira en la línea de las crónicas periodísticas que recorren los espacios sociales contemporáneos con sus específicas formas de representación verbal (Sarlo 2007). Esta hipótesis de lectura es parte de la propuesta de Sarlo para pensar el canon literario del periodo aquí analizado alrededor de un corrimiento de la ficción hacia la representación “documental” o “etnográfica” para pensar “el presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar” (2007:473)²⁶.

Dalmaroni ha indicado, a propósito de este mismo debate, que si bien hay algún “impulso *realista* o *literal* respecto de lo representado”, la literatura contemporánea problematiza la representación para discutir el “lazo tendencialmente seguro y cerrado entre sujeto y experiencia, narración y sentido” (2004:159. Énfasis en el original) propio del realismo. Es importante señalar que este crítico en sus fructíferos trabajos sobre Sáer ha indicado que los recursos poéticos funcionan en el discurso literario como un “deseo de realidad” (2004:17), que a diferencia del realismo, asumen y exhiben la pérdida de la inocencia de la lengua, en tanto se muestran autorreflexiva y autocríticamente como procedimientos literarios que reutilizan fragmentos de lo real, por ejemplo bajo la forma de la denegación o la parodia; es decir, que discuten el realismo clásico. Y el mismo Sáer se ha pronunciado al respecto en *El concepto de ficción* (ver Drucaroff 2000:155) de modo tal que la dinámica de diálogo polémico entre críticos y entre críticos y narradores es prácticamente infinita.

Susana Cella en *Escenario móvil. Cuestiones de representación* (2012) ha trabajado a propósito de la categoría de representación el modo en que los realismos problematizan la referencialidad. En primer lugar reafirma la “devenida problemática” (2012:9) de la categoría de representación que “surge como un elemento recurrente e ineludible” en los debates crítico literarios. En segundo lugar, Cella produce un aporte interesantísimo que es pensar a la representación con un “estatus paradójal” (2012:11) que “aun en aquellas formas en las que se sitúa como sustento del realismo, muestra su carácter diferencial respecto de una imposible duplicación” (2012:11). De este modo, los

²⁶ Esta idea polémica, ya que involucra la puesta en cuestión de la especificidad misma de lo literario, la definición del medio y su vínculo con otras instituciones y formas de representación verbal, será trabajada específicamente en el apartado 2.5. y en el capítulo 5 a propósito de los análisis propuestos en esta línea para el corpus de nuestra investigación.

antiguísimos debates acerca del vínculo entre la palabra y la cosa representada pueden releerse desde una postura compleja que haga justicia a la profundidad del sentido literario:

La percepción (y los fenómenos de apercepción) implican una actividad en la que el sujeto interviene, y es diversa si consideramos la experiencia subjetiva junto con la ineludible intervención en la escritura (consciente e inconscientemente) de la ideología artística, la posición del sujeto (simbólica, imaginaria y empírica) respecto de su entorno, su concepción de la finalidad de la obra de arte y del lugar del artista (lo que involucra una dimensión ética). Por tanto aquellos que aparece representado varía según la manera peculiar en que se constituya la representación que se liga así a *cómo* y a *desde dónde* se la efectúa. La referencia por tanto no es única ni unívoca. (Cella 2012:11-12. Énfasis en el original).

De este modo, se propone problematizar la relación entre el referente y la representación en términos paradójales y para el caso del realismo (“otro término persistente y polémico” (Cella 2012:19)) los “itinerarios de la representación [...] nos permiten vincularnos con otros saberes y discursos y también nos hablan de la concepción de ‘realidad’ que cada obra literaria vehiculiza” (Cella 2012:20). Estas reflexiones, como las presentadas en el capítulo 1, nos remiten a los modos en que la crítica produce inflexiones en el canon literario cuando rediscute sus categorías de análisis:

Si pensamos en una intermitencia del realismo, vinculada con el eje permanencia/cambio, es posible considerar que la llamada función referencial es susceptible de transformaciones que estarían aludiendo a un contexto de modos diversos, en una forma de procesamiento de la experiencia según las relaciones que se entablen con la/s tradición/es literaria/s. (Cella 2012:20).

Ante la prolífera producción crítica acerca del problema del realismo, cuyos muchos exponentes solo hemos recorrido parcialmente, dejando de lado muchas otras intervenciones y matices, y en miras a continuar desarrollando las preocupaciones de esta Tesis que no son, como dijimos, realizar un paneo general sobre el discurso literario ni sobre el discurso crítico, sino, por el contrario, explorara núcleos problemáticos del diálogo entre teoría, crítica y literatura, podemos preguntarnos si el debate sobre el realismo hacia la primera mitad de la década de 2000 funciona, de alguna manera, como el conocido debate sobre modernidad y posmodernidad, es decir, como un debate de la filosofía que se produce en las instituciones de la disciplina que, si bien pareciera darse para discutir lo que ya ha sido naturalizado, sin embargo, pone en crisis a la propia institución (Williams 2002). O si, en la misma línea, la puesta en crisis es necesaria para la expansión de la institución en términos de reformulación y autodefinición. El realismo es convocado desde la crítica literaria para rediscutir los modos de representación, el vínculo con el mundo de la vida, el uso del lenguaje, el rol de los escritores; es decir, el realismo funciona como una de las especificaciones de la representación como categoría literaria polémica y modo de exploración del estatuto de la literatura, pero también de la crítica contemporáneas.

Ante esto, proponemos recordar que el problema representacional del realismo es fundamentalmente un problema no sólo estético, sino ético ya que permite formular la pregunta por las condiciones materiales de existencia. Lukacs en su artículo “¿Franz Kafka o Thomas Mann?” (escrito en 1957) aborda complejamente esta cuestión, ya que si bien hay un tratamiento del problema del realismo en términos dicotómicos, entre mimesis de la realidad en su totalidad versus uso del detalle como obturación de la representación de la realidad, el foco está puesto en el modo en que representación literaria y mundo de la vida se configuran mutuamente: “No se trata pues de preguntarnos ¿existe realmente todo esto en la realidad? Sino simplemente: ¿es esta toda la realidad? No se trata de interrogarnos: ¿debe describirse todo esto?, sino simplemente: ¿debe dejarse que todo esto siga existiendo?” (1963:21)²⁷.

Los debates acerca del estatuto de la representación en el realismo convocan a rediscutir los procedimientos de composición textual y ponen en cuestión el estatuto de la palabra, del texto y de “‘eso’ que sería representado –lo que lleva a las concepciones acerca de la realidad, lo real, el referente, los límites de la palabra, la locación de lo representado, la otredad en el hiato objeto/representación discursiva” (Cella 2012:14). Pero como la misma Susana Cella propone, de lo que se trata para la crítica literaria es de asumir las “complejas disparidades” entre realidad y pensamiento y abordar el análisis crítico del modo en que

la representación –en su estatus de ausencia/presencia- aparece como constitutiva de las obras literarias en los modos de figuración, en las retóricas, en los géneros, en definitiva en cuanto tiene que ver con el proceso escriturario. La relación entre lo ausente y (representado) y la representación en tanto presencia apunta a la materia prima de la literatura: la palabra, que en tanto palabra poética (en el sentido amplio del término) exhibe la puesta simultánea en actividad de todos sus componentes. (Cella 2012:14).

De este modo, en el presente apartado hemos recuperado el aporte que la crítica universitaria hizo a nuestra investigación cuando ha discutido las formas de representación por medio de la puesta en cuestión de la categoría de “realismo”. Trabajamos detenidamente la *Historia crítica de la literatura* coordinada por Noé Jitrik en su *Tomo VI, El imperio realista*, coordinado por María Teresa Gramuglio, (2002) y su hipótesis de una hegemonía posible del realismo en la cultura argentina para problematizar la relación entre el realismo y los modos de representación propias del melodrama, el

²⁷ A lo que Drukaroff agregaría: “Tal vez podría decirse que en la teoría literaria la narración también gana estaba ganando la partida, por lo menos en la que se continuaba gestando en esta misma época en la Europa ‘socialista’, donde Lukacs todavía vivía (murió en 1917) y donde Mijail Bajtín, continuando de otro modo la concepción lukasiana de la novela, producía textos que subrayaban el origen crítico y popular de este género, su posibilidad de estar siempre abierto a innovaciones formales y no adquirir nunca una forma definitiva. Aunque la obra de Bajtín no llegaría a la Argentina hasta los años ochenta, su observación explica por qué la novela fue considerada un lugar de desafío y de privilegio para la experimentación” (2000:8-9).

desenfreno de la acción o lo inverosímil en la literatura contemporánea. Este debate se reactualizó algunos años después desde el mismo ámbito de crítica universitaria (con los aportes de Cella, Contreras, Dalmaroni, Kohan, Sarlo y Speranza) en trabajos específicamente abocados a precisar y delimitar el alcance del realismo como categoría descriptiva adecuada para la producción literaria del periodo estudiado en nuestro capítulo 5.

Apartado 2.4. La representación en las escrituras del yo, autofiguras y giro autobiográfico.

¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden del discurso? ¿qué sitio puede ocupar en cada tipo de discurso, qué funciones puede ejercer y obedeciendo a qué reglas?

Michel Foucault *¿Qué es un autor?*

En el presente apartado recorreremos la producción crítica acerca de un fenómeno tan reiterado como estudiado: la preocupación de la escritura acerca de la intimidad y la subjetividad en primera persona. Enrique Pezzoni ya ha señalado la relación entre biografía, crítica y literatura en la célebre apertura de *El texto y sus voces*: “La crítica literaria: biografía, autobiografía. Biografía de la literatura [...] El crítico compone la biografía de la literatura, que es su autobiografía.” (2009:17)²⁸ ya que “El crítico (como *todo* lector: un crítico es un lector autorreflexivo: fruición y desasosiego) no describe el modo de ser de un texto como si fuera el de una existencia ajena o inmune a su modo de percibirla.” (Pezzoni 2009:17. Énfasis en el original) sino que la crítica literaria es “Desde el crítico (desde sus lecturas, desde las relaciones que establece con el contexto, desde los métodos o los modelos teóricos a que está unido, desde su voluntad de trascenderlos) hasta el texto” (Pezzoni 2009:17).

Uno de los modos en que la primera persona ha sido determinante en los modos de autorrepresentar a los escritores en la literatura argentina contemporánea fue la intervención bajo la forma de la encuesta a escritores. Esta es una herramienta que permite realizar un movimiento de definición y autodefinición: “Definir el presente de la literatura requiere interrogar a aquellos nombres propios que forman el campo intelectual” (Bueno 2006:79) del medio literario y del escritor en un

²⁸ David Viñas también ha dicho: “en última instancia toda crítica es un capítulo de la propia biografía” (2005ii:226) y Alberto Giordano, luego de muchas y ricas definiciones del rol del crítico literario, termina ofreciendo una definición casi idéntica a la del diarista o autobiografista: “alguien que escribe para saber qué le ocurría mientras leía” (2011ii:99).

movimiento de mutua implicación. A propósito de la encuesta realizada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano para el Centro Editor de América Latina, Mónica Bueno dice:

Se trata de interrogar sobre la relación privada, íntima, con la literatura. En todo caso cada sujeto crea una escena para un solo actor que puede titularse 'imagen de escritor'. [...] en los resultados, en las respuestas, aparece una pugna de representaciones de la imagen de escritor que establece las colocaciones en el campo literario. (2006:80).

Esta forma de autorrepresentación de los escritores es la de la figura del autor, sea ficcional o crítico²⁹:

La categoría 'autor' define su función desde la selección de los nombres propios. El campo de los encuestados es el de los 'autores' canonizados por algún motivo [...] pero también aparecen nombres menos conocidos. La fuerza del nombre propio que designa, delimita y agrupa. Se pueden pensar en encadenamientos, constelaciones de nombres propios que se implican y reclaman entre sí y, al mismo tiempo, rechazan otra constelación. En cada una de estas galaxias hay una definición de literatura. (Bueno 2006:81).

De este modo, la encuesta y la entrevista a los escritores funcionan como una plataforma de escritura donde suele aparecer el "relato biográfico" y donde es posible reinstalar la alianza entre literatura, autor y vida tan criticada por la teoría literaria francesa del siglo XX:

el relato permite unir la biografía personal con la historia de la clase a la que el autor pertenece, con las formas de legitimación que esa clase otorga al escritor como figura social y a la literatura como institución. Desde la iniciación como escritor al relato de origen, las preguntas permiten la historia de una relación: la de la vida con la literatura (Bueno 2006:82).

Es en este sentido que la biografía de autor se establece como el retrato de una escritura: "el sujeto se dibuja en los trazos de lo que escribió y la escritura define las posiciones o las figuras del escritor" (Bueno 2006:83).

Nicolás Rosa (como ya hemos señalado en el capítulo 1, junto con otros críticos importantes de nuestra tradición nacional) ha trabajado con el vínculo entre ensayo y subjetividad en la Modernidad. A partir de Montaigne, y la combinación de la experiencia de vida con la experiencia de lectura, se abre el terreno de la exploración de la subjetividad de forma compleja:

El Sujeto en primera persona es el garante de la verdad del enunciado. Pero esa inmanencia sería su propia destrucción. El Yo de la enunciación falla, falsificaba el enunciado y desmentía lo que el sujeto del enunciado decía [...] la polifonía fue al mismo tiempo un atentado contra el Yo y en contra de la legitimidad de la autoría [...] El sujeto se revela no tanto en la escritura sino en las voces que despierta el texto y en las voces que recorta el lector, represor monofónico de la

²⁹ En este sentido, como veremos a lo largo de toda esta Tesis, la autorrepresentación de los escritores funciona tanto para los autores de textos de narrativa como para los de textos críticos, como lo muestran numerosos trabajos, entre ellos Speranza, Montaldo y Jarkowski en "El estado de las cosas: veinte años de crítica argentina" en *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*, XVI, 31-32, Lima, 1990, pp.9-38 citado por Estrín en Rosa (1999:309))y revista *Espacios* (2009) sobre autorretratos del crítico (Viñas, Ludmer y Panesi).

polifonía. Y en esa lucha, el ensayo es el intento de recobrar la polifonía del texto, desertando quizá del significado e incluso de un sentido cristalizado: hacer del texto una insubordinación vocal y abrirse a las múltiples interpretaciones (Rosa 2003:14-17)³⁰.

Rosa propone así la vinculación del “ensaYO” (sic) “con la autobiografía, con las memorias, con las cartas íntimas, con todas las variantes de las escrituras del Yo, siempre que entendamos a ese Yo en su propia historia, desde su propia eclosión con Montaigne hasta la presentación de un nuevo “Yo” posromántico, el sujeto y sus múltiples atribuciones” (2003:46).

y entender el ensayo como certificación de la “autoría de la subjetividad” (Rosa 2003:47). En su análisis la propuesta agrega otra vuelta de tuerca, haciendo justicia a la complejidad de la representación verbal, cuando es parte de la propuesta teórica la instancia ficcional:

Esta [la de Montaigne] mutación del ensayo en la persona primera del mostrarse del Yo corpóreo es capital en la historia del ensayismo, pues muestra simultáneamente el descubrir de la mortalidad del sujeto humano pero, ay, su deceptividad absoluta, el disimulo de la confesión autobiográfica, la impropiedad del Yo que se dice a sí mismo y a sus interlocutores lo que es, lo que fue y lo que será en el destino futuro de sus pulsiones. El ensayo autobiográfico, y todos acuerdan en esta particularidad autobiográfica, es la denuncia de la enunciación de una primera mentira primordial, aquello que llamaríamos la ‘ficción del Yo’ que se autentifica en otro (la anacronía del ‘*J’est un Autre*’ de Rimbaud) cuando en realidad se autoriza en la presunción del Otro yo ausente. El ensayo autobiográfico tiende a construir una presencia y sólo consigue presentificar, si es posible, una ausencia. (Rosa 2003:80-1).

También Alberto Giordano, quien ha trabajado detenidamente las escrituras autobiográficas e íntimas de escritores y ha indicado los usos de las autofiguras en tanto formas performativas y autorreflexivas de la representación, ha indicado la estrecha relación entre narración, ensayo y autobiografía³¹:

un ejercicio de escritura y pensamiento que expone e interroga perplejidades para abrir a partir de ellas un camino de lucidez, un ejercicio de constante interrogación del mundo como forma de intensificar la vida. Cuando rememora o cuando cuenta, y con más fuerza, claro, cuando reflexiona, el yo autobiográfico de *Narrar después* me anuncia que escribe a propósito de alguna cosa del mundo para ver qué puede llegar a saber de ella y de las posibilidades de escribir sobre ella, para saber qué significa para él, y acaso para algún otro, escribir sobre esa cosa (Giordano 2006:58).

³⁰ Vemos aquí nuevamente la alusión a la importancia de la voz ya señalada en el apartado 2.2. Y también podemos apreciar la utilización de conceptos (como “polifonía”) o ideas (como el tratamiento del yo como otredad) de Mijail Bajtin, que veremos detenidamente en el próximo capítulo, emergidos de los trabajos críticos del estado de la cuestión y de los materiales.

³¹ Tras el intenso trabajo crítico con estos conceptos Giordano arriba a una definición muy feliz de este género cuando se trata de escritores: la “autobiografía literaria”: “el eje de la rememoración lo constituyen los recuerdos de cómo el autor se convirtió en escritor [...] los procedimientos que le sirven para recrearse tienen una procedencia literaria inequívoca [...] Mientras una vida se convierte en literatura para que alguien pueda sostenerse como escritor, la vida pasa entre el amontonamiento de las palabras y no es seguro, ni importa, que el que recuerda lo sepa.” (2011ii:48).

El ensayo, en tanto experiencia de escritura donde el saber no es algo que se pueda poseer sino la experiencia de la búsqueda de ese saber (Giordano 2006), es una forma de escritura crítica reivindicada por Giordano: “en los críticos académicos se despierte una sensibilidad de ensayista: los fuerza a no desconocer, no tanto porque las reconozcan como porque quieran escribir a partir de ellas, las razones íntimas de su identificación con algunos conceptos y con el estilo de argumentación que le imponen” (2006:208).

En su libro *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (2006) analiza en distintos textos la “imagen de escritor” (2006:30) que van construyendo las autobiografías, diarios y Memorias:

como la forma en que un yo explora su singularidad en contacto con las cosas del mundo. Hecho de vacilaciones e insistencias, de confesadas inseguridades y convicciones incommovibles, ese yo remite a la figura de la autora, a su historia personal, sus familiaridades, pero también, lo que rara vez aparece en una autobiografía, a su intimidad, lo íntimamente extraño de sí misma tal como se figura en los recuerdos y en la escritura cuando escribir es, como siempre es en esta literatura, un ejercicio doble de reflexión e impersonalidad (Giordano 2006:56).

Es interesante para nuestra investigación que en las estrategias de escritura de estos textos Giordano encuentra “retóricas de la memoria” entendidas como

estrategias discursivas a través de las cuales la narración pretende construir la vida de un sujeto como una historia con un sentido y un valor inequívocos, dejándose orientar por el poder de persuasión de distintas codificaciones culturales. A través de las retóricas de la memoria, de las tentativas de apropiarse del pasado con una intencionalidad estética e ideológica definida, las narraciones autobiográficas construyen imágenes del sujeto que rememora (imágenes genéricas, políticas, artísticas) para volverlo presentable según los parámetros de visibilidad social establecidos dentro del campo cultural en el que escribe (2006:44).

Como veremos especialmente en el apartado 5.3 a propósito de los usos de la memoria en las autorrepresentaciones de escritores hijos e hijas de militantes políticos, junto con las “retóricas de la memoria” se produce la “escritura de los recuerdos” (Giordano 2006:45) que problematiza y descompone las imágenes subjetivas, no buscan ni pueden dominar el pasado, sino que buscan incidir en el presente, desestabilizarlo, dejarlo abierto a lo inminente. La escritura y la lectura crítica ponen su atención en la escritura de la intimidad cuando no se hace biografismo sino la narración de un proceso (Giordano 2006:72), cuando la escritura no es registro sino el medio en el que se realiza la experiencia (Giordano 2006:106) y, por lo tanto, producen una intervención en el mundo de la vida presente del escritor.

Los escritores, entonces, producen en la escenificación del personaje “escritor” la representación de la “dificultad de vivir” muchas veces en la tradición de la figuración del “genio literario” (Giordano 2006:127), pero los procedimientos narrativos escenifican y articulan de modo espectacular los

hecho vividos con “dignidad estética” (Giordano 2006:173)³²; también en *La contraseña de los solitarios* se retoma la idea de analizar la transformación del diarista en “actor de escritura” (en palabras de Barthes) o en “personaje literario” (en palabras de Giordano) (2011i:94). Luego de definir el “pacto autobiográfico” como la identidad entre autor, narrador y personaje principal y la “novela autobiográfica” donde esta identidad está sugerida o sospechada pero no confirmada (2006:169), Giordano utiliza “representación y autorrepresentación” en las novelas y narraciones autobiográficas y “figuraciones de sí mismos como personajes literarios” o “autofiguraciones” o “escenificación de sí mismo” o “de un personaje”:

La voluntad de autofiguración del escritor, su deseo de imponerse a través de lo escrito, no impide a veces que el movimiento de la escritura, obedeciendo a una lógica sin autor, lo enfrente con una verdad que no estaba, ni acaso esté, interesado en conocer (Giordano 2006:114).

La escritura de un Diario supone una ficción de desdoblamiento (Giordano 2006:85) que, además, en el caso de los Diarios de escritores agrega el “impulso novelesco” de la autofiguración del escritor (Giordano 2006:88):

La tentativa de restituir el yo a su lugar genuino tiene en el Diario por lo menos dos significaciones: la primera es la de devolverle la función de autor respecto del propio destino; la segunda, la de reinstalarlo en el centro de un complejo sistema de referencias culturales, ideológicas y políticas como una figura rectora (Giordano 2006:87).

La lectura de Diarios de escritores lleva a Giordano a la indicación de que el diarista escribe para escrutar su identidad en términos de proceso, la escritura es el lugar de la puesta en crisis de la identidad (2006:116) con sus tópicos y motivos recurrentes (como el carácter autorreferencial, la metanarratividad y autoconciencia del proceso de escritura, el ensayo de producir una teoría del género a partir del reconocimiento y la reflexión sobre sus propias funciones, la fuerza del efecto de referencialidad, la escritura de sí como síntoma de anomalía) (Giordano 2006:139) y el Diario representa y es el lugar de la búsqueda de soluciones a la problematización de escribir.

De allí se parte para producir las lecturas críticas de Diarios de escritores que continuará en *La contraseña de los solitarios* (Giordano 2011i)³³ y de la definición de las “escrituras íntimas” no como representaciones de la privacidad sino de lo íntimamente desconocido que aparece en el lenguaje, como una mutua implicación entre narración, novela, autobiografía y ensayo que concibe

³² “No alcanza con no mentir para decir la verdad; la falsificación es el destino y no una alternativa, opuesta a la franqueza, de cualquier escritura de sí mismo [...] Pero incluso en los diarios que son obra de pura falsificación [...] se fabrican verdades en acto que ninguna notación formaliza porque remiten a un modo de existencia ajeno a la reflexión” (Giordano 2011i:51-2).

³³ En este nuevo libro es fundamental el uso de la teoría de Michel Foucault para el análisis de los Diarios en tanto “tecnologías del yo” para el ejercicio espiritual. Por exceder los objetivos de investigación de la presente Tesis, dejamos de lado estos interesantes y valiosos aportes.

como objeto de lectura toda escritura de la experiencia de la intimidad desde la alteridad o ajenidad, es decir, desde el establecimiento de una relación de otredad con uno mismo³⁴. Esto, como presentamos en el apartado 2.1 de este capítulo, ya estaba indicado en *Una posibilidad de vida* (2006) cuando se señala que en la autfiguración se entredice algo íntimo, irreconocible que es impulso de la escritura, es decir, que la intimidad se resiste al relato, hay una dificultad en el acceso a la misma que motoriza la escritura.

En el mismo sentido, en *Vida y obra* señala Giordano el compromiso que se juega en estas escrituras y en su lectura crítica:

Desde hace un tiempo identificamos la dimensión en que se sostiene la autenticidad de una experiencia como la de lo íntimo. Un ejercicio espiritual puede convertirse en literatura si al leerlo entramos en intimidad con la intimidad del poeta que lo ejecuta, con el núcleo desconocido, y refractario al conocimiento, de su experiencia transformadora. Este anudamiento de ética y estética que supone la experiencia de lo íntimo es el lugar en el que quiero volver a situarme para especular sobre la potencia literaria [...] (2011ii:21).

Tanto en “El giro intimista. Las confesiones de Daniel Link” (2008i) como en el libro *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (2008ii) Giordano trabaja lo irrepresentable de la intimidad y retoma algunas de las temáticas y particularidades señaladas en el primer apartado de este capítulo acerca de la problematicidad de la representación de la experiencia. Giordano dice de este libro que fue un intento por hallar particularidades en ciertos textos que lograban desprenderse del entramado contemporáneo de escenificación, fetichización y mercantilización de lo privado propio de las “culturas masmediatizadas (incluida la literaria)” (2011ii:114) e incluirlos dentro de las “escrituras de sí mismo como experiencias éticas” (2011ii:114).

La complejidad que reclama la especificidad de la representación literaria en las autorrepresentaciones del escritor y del crítico literario es ilustrada en una breve anécdota recogida por Alberto Giordano en su trabajo de investigación sobre el giro autobiográfico (2008i, 2008ii). Cuenta allí la lectura por parte del escritor, crítico y docente Daniel Link de un texto titulado “Yo fui pobre” en un coloquio universitario, donde relata en una primera persona del singular confesional las aventuras de un niño carenciado aficionado a la literatura, que provoca casi inmediatamente la

³⁴ Como veremos con detenimiento en el apartado 3.2. con las conceptualizaciones de Bajtin respecto del tratamiento de la otredad, el acercamiento al otro, pero también al “sí mismo” del escritor (en el caso del diarista teniendo en cuenta “el supuesto desdoblamiento” como “una duplicación que fortalece la identidad consigo mismo desde algún punto de vista que lo trasciende” (Giordano 2011i:78)) con un tratamiento complejo que respete las distancias, las represente complejamente, las utilice como espacio productivo es la apuesta ética y estética más deseable de la literatura. Giordano indica en reiteradas oportunidades que la impersonalidad descompone la figuración subjetiva, que la escritura del diario es una experiencia de los límites de la subjetividad y el lugar de la reflexión sobre esto, el lugar del extrañamiento que permite la observación y la experimentación (2011i).

identificación del yo-escritor con el narrador-personaje. Sin embargo, la escena de lectura recoge la tradición del texto autobiográfico pero simultáneamente también la tradición de la ficcionalización y la performance ya que: “lo primero que dijo Link apenas terminó de leer fue que, por supuesto, él nunca había sido pobre” (Giordano 2008i:59). Más allá de los comentarios acerca de la desilusión o entusiasmo del público, el crítico literario agrega: “En el tono ligeramente provocador de esta confesión verdadera sobre el carácter ficticio de aquella infancia triste y menesterosa, escuché una amonestación dirigida a mi ingenuidad y mi obstinación” (Giordano 2008i:59); ingenuidad y obstinación referidas a la identificación mimética del yo-escritor con el personaje ficcional, con la confusión de clases sociales, procedimientos de escritura y efectos de lectura: Giordano dice que “nos parece estar leyendo los recuerdos de un niño de clase media que, para divertirnos y parecer más interesante, se empeña en que creamos que es un niño pobre” (Giordano 2008i:62), es decir, nos parece estar leyendo una configuración discursiva que trabaja específicamente con la desigualdad social como un procedimiento de composición verbal ficcional.

Además, para reconsiderar a “Yo fui pobre” dentro de las escrituras del yo, el crítico suma la reflexión sobre los distintos modos de consumo de la literatura en relación con los soportes digitales -ya que el lugar original de publicación del texto de Link es su blog personal- e incluye en sus apreciaciones los *comments* de otros *bloggers* al texto para formular su crítica literaria: “[volví a] las impresiones de la primera lectura de ‘Yo fui pobre’, la que hice en soledad y silencio la tarde en que lo recibí por correo electrónico. La pobreza se me apareció como un gran decorado, homogéneo y continuo, sobre el que se recortaba con nitidez exacerbada la figura novelesca del niño indigente.” (Giordano 2008i:61). Nuevamente, la condición social del narrador es parte de una configuración discursiva literaria muy específica, en este caso, un discurso intimista que resalta la subjetividad sobre la materialidad.

En definitiva, lo que aquí creemos que se puede mostrar es que en el trabajo del crítico, que señala la “voluntad falsificadora” del narrador y la astucia para incorporar “recuerdos verdaderos” en sus autofiguraciones (Giordano 2008i), se ve la riqueza y complejidad de la composición literaria y, consecuentemente, los movimientos necesarios de la crítica para dialogar con esta literatura. Creemos que de este modo es como el trabajo de la crítica puede leer en las autorrepresentaciones de escritores una pregunta por sus condiciones materiales de existencia, pero siempre de forma mediada por la ficcionalización y por el específico sentido literario: inestable, tensionado, algunas veces programático, muchas veces paródico.

La lectura crítica de diarios de escritores busca en Giordano dar cuenta del proceso de constitución de una identidad por medio de la escritura: “alguien, o algo, que el ejercicio de la notación incidental va componiendo, hasta darle la consistencia de un carácter” (2011i:49). A su vez, en la escritura de un Diario los escritores, además de tramar el vínculo escritura-vida de forma cada vez más estrecha, representan las escenas de enjuiciamiento propias del medio literario: ¿para qué se escribe? ¿para quién se escribe? ¿qué se escribe? Es en este sentido que creemos que la escritura del Diario funciona como plataforma de autorrepresentación del escritor, de la escritura, la lectura, la crítica, etc.:

En los modos del ensayo, en algunas escrituras íntimas (cartas, diarios, memorias) y en narraciones modalizadas por las retóricas del ensayo y la autobiografía descubrí o busqué las formas en que ciertas experiencias impersonales (la del amor, la de la enfermedad, la de la infancia) desvían, descomponen o suspenden los juegos de autofiguración en los que se sostiene el diálogo de los escritores con las expectativas culturales que orientan la valoración social de sus obras (Giordano 2006:199).

El vínculo entre la escritura del Diario y la escritura de ficción es distinta en cada escritor, pero siempre intensa, por ejemplo, en el caso de Güiraldes, Giordano indica que “las expectativas institucionales alrededor de su práctica, la literatura, es uno de los factores que con más fuerza interfiere sobre la continuidad de la empresa de autocontrol y perfeccionamiento” (2011i:21) que es el Diario o el de Roger Pla donde los “diarios que exponen desde un punto de vista literario deliberaciones sobre el valor y la eficacia [de escribir] [...] [porque] Aunque no es literatura, la escritura del diario plantea problemas de técnica literaria, la necesidad de encontrar el estilo y el tomo adecuados” (Giordano 2011i:75-84). El mundo de la vida del escritor ingresa en su Diario como representación o como interferencia, como reserva textual o como ejercicio de lectura y escritura; pero siempre como “documento de escritura” (2011i:23). Los Diarios de escritores sirve como

archivo de temas, argumentos y registros estilísticos; como cuaderno de ejercicios narrativos; como *bitácora* de los proyectos en curso y como *memorial* de algunos episodios significativos de la vida literaria y de la rivalidad con sus pares [...] Además, y se trata de la más literaria de las funciones que puede cumplir un diario de escritor, la que expone su ligazón esencial con los misterios del acto de escribir, las libretas servían para registrar e intentar conjugar el demonio de la imposibilidad [...] Lo cierto es que, como todo lo que insiste, la continua reflexión de los escritores (justamente ellos, que dominan el oficio) sobre la dificultad, la inhibición o el fracaso al querer escribir, termina imponiendo la sospecha de que la imposibilidad de hacer lo que se sabe hacer, lo que está dotado para hacer, envuelve algún sentido. (Giordano 2011i:34).

Todas estas modulaciones de la escritura del yo, las autofiguraciones y el giro autobiográfico aparecerán en el análisis del corpus de la presente investigación, en el capítulo 5 y constituyen una preocupación central de la crítica literaria en el siglo XXI.

Apartado 2.5. La representación en la crítica literaria reciente y su lectura de la literatura argentina post 2001.

En este apartado hemos recorrido el modo en que la cuestión de la redefinición de las categorías críticas e, incluso, el rol mismo de la crítica literaria es puesta en cuestión a partir de una profunda problematización de la representación en los distintos relevamientos y problematizaciones de Alberto Giordano (2011ii), Josefina Ludmer (2010i) y Beatriz Sarlo (2007, 2012) que han recorrido con diversos criterios la producción narrativa argentina reciente³⁵.

Giordano comienza su libro *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico* (2011ii) explicitando el debate en el cual participa acerca de la definición o crítica de la literatura contemporánea, en el cual las posiciones de Josefina Ludmer y Daniel Link serán las opuestas a las del autor y las de Beatriz Sarlo “una *perspectiva Sarlo* sobre la narrativa argentina actual ha sido una referencia estimulante para ensayar mi propio recorrido” (Giordano 2011ii:15. Énfasis en el original). El debate se produjo durante 2010 a partir o alrededor del concepto de “post autonomía” propuesto por Ludmer en su página web personal, replicado en el blog de Daniel Link³⁶ y luego recogido en diversos escritos³⁷. Todo *Vida y obra* está marcado por esta intervención polémica: “En casi todos los ensayos de este libro discuto las hipótesis de Josefina Ludmer sobre las ‘literaturas post-autónomas’ (con menos dedicación me pronuncio también contra la vulgata del culturalismo y sus políticas –tan académicas– de lo minoritario” (Giordano 2011ii:14)).

Josefina Ludmer en el año 2010 publica *Aquí América Latina. Una especulación*, libro que recoge distintos textos escritos durante la primera década de 2000 y en los cuales analiza materiales literarios muy similares a los trabajados en los capítulos 4 y 5 de esta Tesis. Asimismo, produce

³⁵ Este debate acerca del estatuto mismo de la literatura alrededor de la categoría de “autonomía” pero también de una serie de conceptos centrales del discurso de la crítica tuvo múltiples intervenciones y reactualizaciones, por ejemplo Cecilia Palemiro de aquí parte para su argumentación (desde la postura de la postautonomía en la línea Ludmer/Link) en su libro *Desbunde y felicidad* (2011) como veremos en el apartado 4.1.

³⁶ La presente Tesis tiene un apartado dedicado específicamente a la escritura en el soporte digital (blogs o páginas de escritores) en el capítulo 4.

³⁷ También Marcelo Topuzian se ha pronunciado respecto de este debate y de forma crítica con Ludmer y Link: “En una época de desconfianza generalizada respecto de la teoría por parte de los escritores y los críticos, como resultado de la aparente certeza de que ningún aparato conceptual podría ya dar cuenta de la multiformidad que la literatura ha adquirido a lo largo de la historia y especialmente en los últimos tiempos, se impone una perspectiva que sin renunciar a la multiplicidad históricamente constitutiva y contingente de lo literario, sea sin embargo capaz de mostrar como en esa multiplicidad puedan existir, además, verdades. (2011:168).

simultáneamente una reflexión sobre los alcances y los límites de las categorías de la crítica literaria en relación con las formas de composición de la narrativa después del año 2000 y caracteriza, de este modo, el vínculo entre materiales y condiciones institucionales. El libro comienza con el programa teórico y crítico que llevará adelante:

Supongamos que el mundo ha cambiado y que estamos en otra etapa de la nación, que es otra configuración del capitalismo y otra en la historia de los imperios. Para poder entender este nuevo mundo (y escribirlo como testimonio, documental, memoria y ficción), necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes. Otras palabras y nociones, porque no solamente ha cambiado el mundo sino los moldes, géneros y especies en que se lo dividía y diferenciaba [...] Este libro busca palabras y formas para ver y oír algo del nuevo mundo. (Ludmer 2010i:9).

Y se cierra con la propuesta del concepto de “lengua” para repensar la literatura en el contexto contemporáneo:

El territorio de la lengua es uno de los centros (algo así como la mitad, la otra sería la *sight machine*) de la fábrica de realidad y (como la isla urbana y la nación profanada) uno de los instrumentos conceptuales para pensar los años 2000 en América latina. Contiene la literatura pero la desborda [...] este territorio conceptual, como casi todas las nociones que se usan en este libro, es ambivalente (Ludmer 2010i:188-189).

La crítica, entonces, se autopostula como un saber que debe ser reformulado para poder dar cuenta de las condiciones de existencia del mundo de la vida, como un saber que se autoriza, una vez más, exhibiendo los procedimientos y operaciones de análisis que realiza³⁸. Inmediatamente se propone la categoría de “especulación” (subtítulo del libro), se la define, pero en términos y operaciones análogas a las de la crítica literaria que esta misma intelectual viene realizando, como ya presentamos antes en el apartado 2.2.

Y especular como verbo (del latín *speculari*): pensar y teorizar (con y sin base real, todo podría ser una pura especulación). Y a la vez maquinar y calcular ganancias. Tiene un sentido moral ambivalente. En este libro especular sería pensar con imágenes y perseguir un fin secreto. (Ludmer 2010i:10).

Los “modos de la crítica” (Ludmer 2010i:13) formulan propuestas de lectura de discursos, pero también del medio literario, sustentan sus afirmaciones en el análisis que producen y desde allí propone conceptos nuevos como herramientas de análisis más adecuadas a las condiciones de existencia contemporáneas:

La especulación busca ordenar los tiempos o el tiempo. Trata de darles un sentido al flujo de ficciones y a los trayectos temporales; junta y separa, compara y diferencia para llegar a alguna

³⁸ Por ejemplo como introducción al primer capítulo de análisis dice: “El punto de partida podría ser una palabra que sirva para todo, que nos afecte a todos y que atravesara todas las diferencias y divisiones nacionales, de clase, de raza, de sexo. Una palabra-idea que sea a la vez abstracta y concreta, individual y pública, subjetiva y social, epistemológica y afectiva. Por ejemplo, el tiempo.” (Ludmer 2010:17).

forma de realidad o ficción. [...] Cada temporalidad traza un orden posible, un diagrama, y articula realidad y ficción: es una forma de realidadficción. Cada temporalidad es una forma literaria, un tipo de literatura y un tipo de escritores. Cada temporalidad es un orden en sí mismo y también una parte de un orden mayor que puede incluir o abarcar a todos (Ludmer 2010i:44).

Ludmer propone, entonces, ante un mundo que ha cambiado, formular una crítica nueva (la especulación), que “inventa un mundo diferente del conocido” (2010i:11) y que utiliza nuevas categorías de análisis que den cuenta de la problematización de los pares binarios que antes se utilizaban para construir y explicar el mundo. Si el mundo tecnológico no tiene afuera, todo es real virtual, también lo público borra la separación entre lo individual y lo social “la imaginación pública, en su movimiento, desprivatiza y cambia la experiencia privada” (Ludmer 2010i:11) y, por último, se problematiza la separación realidad/ficción postulando desde el medio literario un concepto nuevo que reemplace anteriores categorías de análisis:

La especulación entra en la fábrica de realidad por la literatura, por algunas narraciones de los últimos años [...] La literatura misma es uno de los hilos de la imaginación pública y por lo tanto tiene su mismo régimen de realidad: la realidadficción [...] implica leer sin autores ni obras [...] no lee literariamente (con categorías literarias como obra, autor, texto, estilo, escritura y sentido) sino a través de la literatura, en realidadficción y en ambivalencia. Usa la literatura para entrar en la fábrica de realidad. (Ludmer 2010i:12).

La categoría de “representación”, sin embargo, también es utilizada como categoría polémica en la argumentación de Ludmer, en relación con el uso del tiempo: la realidadficción implica una organización del tiempo que es “una política de la representación y del sentido” (2010i:39) y, más adelante, en las literaturas postautónomas que producen realidad cotidiana que es “una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación” (Ludmer 2010i:151). Ludmer analiza ficciones televisivas y a partir de allí propone la categoría de lo “íntimopúblico” como categoría de análisis literario: “Esa compleja forma-temporalidad cotidiana es la de los medios y del melodrama, y una de las formas narrativas dominantes de la literatura del presente” (2010:41).

De este modo, luego de 2000 la crítica literaria de Ludmer, por un lado, se enraíza y justifica en operaciones de análisis de materiales no literarios, propone la lectura de la literatura junto con la del mundo de la vida y formula, para esto, nuevas categorías de análisis; por otro lado, propone “imaginar un Sistema Literario Argentino a partir de las temporalidades de las ficciones” (2010i:87) y, a partir de allí, formula apreciaciones sobre la “realidad de ‘los escritores’ de un ‘sistema autónomo’” (2010i:87). En las apreciaciones críticas, entonces, juegan un rol importante las autorrepresentaciones de escritores, la representación vuelve a ser una categoría central en las

polémicas literarias y la “postautonomía” surge como concepto nuevo para explicar el medio literario después de la crisis de 2001³⁹:

Las ficciones del 2000 insisten todo el tiempo en decir ‘soy literatura’ y representan casi siempre algún escritor o alguien que escribe en su interior. Usan todo tipo de marcas literarias: personajes escritores, personajes lectores, autorreferencias y referencias a la literatura. La escritura dentro de la escritura, la literatura dentro de la literatura, la lectura dentro de la lectura...El procedimiento pareciera remarcar cierta autonomía en un momento en que esa autonomía es amenazada por la economía y las fusiones (Ludmer 2010i:87).

Imaginemos entonces un sistema literario más o menos autónomo, un orden de tensiones, un conjunto de visibilidades en movimiento donde las ficciones se agrupan por sus tiempos y los tiempos de las ficciones agrupan a los escritores. Los escritores son ‘la realidad’ (el personaje real que la temporalidad necesita para moverse en la realidadficción) y se diferencian y se asocian según tipos de escritores (según una burda clasificación), y también se diferencian según grados diferentes de visibilidad: según la frecuencia de su aparición en los medios (Ludmer 2010i:87-88).

Estamos en un orden literario que habla de su fin; en el borde del sistema autónomo de la literatura del 2000. [...] Aquí la literatura toca un límite, el de la autonomía, donde todo se define como literatura o en términos literarios. En el borde del sistema, lo sobresignifican. Es el último avatar de la autonomía: la literatura de los hijos de los años 1960 y 1970, de los herederos de las vanguardias. Su diferencia con las vanguardias es que el futuro ya fue. (Ludmer 2010i:92).

La caracterización del medio literario y de la literatura que hace Ludmer indica que los escritores son vanguardistas, experimentales, secretos y minoritarios, cuentan “cuentos de escritores” y usan marcas literarias. Esta literatura es conceptual, experimental, textualista, “resistente y crítica de la institución ‘literatura’” (Ludmer 2010i:92) ya que sus políticas son literarias, de resistencia al mercado y al poder.

La literatura, entonces, continúa siendo autorreferencial y autorreflexiva:

Imaginemos que la literatura de hoy contiene y despliega la historia de la literatura, de modo que lo que antes se sucedía juega simultáneamente entre sí y se superpone [...] la literatura de hoy (y no solo la de América latina) cuenta todo el tiempo la historia de la literatura con otras categorías históricas: los estilos y formas que antes se oponían y sucedían ahora conviven y se exhiben en fusión. Este régimen de significación parece dominar la imaginación pública: produce presente y al mismo tiempo deja pensarlo. (Ludmer 2010i:116).

³⁹ El libro *Aquí América latina. Una especulación* fue publicado en 2010, tiene entradas fechadas y referencias al año 2000 pero alude continuamente a acontecimientos que sucedieron durante toda esa primera década. Además, muchos de los textos circularon en los primeros años del milenio en Internet. En reiteradas oportunidades se habla del “estallido de 2001” y en el momento de enunciación es referido como “hoy, 2009” (Ludmer 2010:69). Por todo esto, entendemos, el texto habla del medio literario después de la crisis de 2001 y encontramos en una entrevista el 4 de julio de 2000 que la propia Ludmer dice: “Empecé a trabajar con la idea de “continuidades culturales”, contra la teoría de la discontinuidad histórica, empecé a trabajar con la idea de que en la historia de la cultura lo que se produce fundamentalmente son continuidades, y el semestre pasado di un seminario en Yale sobre el problema de continuidades culturales y cortes políticos. Creo que la historia de la cultura tiene otro tipo de periodización, otro tipo de extensión, se organiza de otro modo, y por lo tanto la historia de la cultura [...] no puede estar absolutamente “pegada” a la historia política.” (Ludmer 2000ii).

A pesar de esta caracterización de los materiales literarios, Ludmer va a desarrollar el concepto de “literaturas postautónomas” (2010i) para explicar al medio literario en su conjunto:

Siguen apareciendo como literatura [...] se incluyen en algún género literario como ‘novela’ y se reconocen y definen a sí mismas como ‘literatura’. Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) que sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad [...] y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad. Representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria [...] la literatura en la industria de la lengua. Ese fin de ciclo implica nuevas condiciones de producción y circulación del libro que modifican los modos de leer. (Ludmer 2010i:150).

Estas escrituras plantean el problema del valor literario. Todo dependa de cómo se lea la literatura hoy o desde dónde se la lea. O se ve el cambio en el estatuto de la literatura en el interior de la industria de la lengua, y entonces aparecen otros modos de leer. O no se los ve o se lo niega (no se imagina que estamos en otro mundo), y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura. (Ludmer 2010i:155).

“La especulación entra en la imaginación pública por los regímenes temporales y territoriales de las ficciones literarias latinoamericanas de los últimos años. Esas temporalidades y territorios son como los esqueletos de la fábrica de realidad” (Ludmer 2010i:12) son “regímenes de significación [...] instrumentos conceptuales de la especulación” (Ludmer 2010i:122). Especular es en “pensar en fusión” más allá de las divisiones y las oposiciones y usando el lenguaje literario “implicando” los otros lenguajes para ver “a través” de las ficciones (Ludmer 2010i:123).

Centralmente, Ludmer propone entender la literatura a partir de la primera década de 2000 como una práctica minoritaria⁴⁰, en su libro *América Latina* dice: “Si la isla urbana en América latina es la ficción de un territorio que se puede desterritorializar, abandonar y destruir, la literatura ya no es manifestación de identidad nacional. Se trata de una forma de territorialización que el sitio y el escenario de otras subjetividades o identidades y de otras políticas” (2010i:135).

Nicolás Rosa 20 años antes ya había advertido sobre este estado de la literatura:

Hemos sostenido en otro escrito (“Prolegómenos a una historia de la crítica literaria argentina, 1992) que la literatura está registrando, en diversos niveles –formales, ideológicos, epistémicos– una desterritorialización semiótica que la convierte en un objeto *flou*, sin referencia social en el campo de la producción y en el campo de la semiosis. La plusvalía de codificación que la constituye no se inscribe en ninguna gramática social. (1999:343).

⁴⁰ Justamente como lo contrario a lo que Viñas dice de Mansilla: “En el último cuarto del siglo XIX y los primeros del actual la dirección del país y la producción y el consumo de la literatura son monopolio y definición de una clase” (205i:155). La clase dominante, por supuesto. Esta misma idea también aparece más adelante en *Literatura argentina y política*: “Después de 1983, si bien se amagan fugaces emergencias que intentan construir un renovado foco productivo, la televisión con su imperialismo y sus más devotos secuaces –serviciales funcionarios del Poder– han llegado a arrinconar o a eliminar en términos comunitarios al teatro desde ya, a la literatura dramática cinematográfica, al periodismo más heterodoxo e, incluso, a la literatura en su sentido específico” (Viñas 2055ii:97).

Alberto Giordano, entonces, responde polémicamente que su libro *Vida y obra* parte de rediscutir el concepto de “extraterritorialidad” de las “literaturas postautónomas”, critica el uso de otro concepto (el de “realidadficción”) también de Ludmer y además de precisar otras lecturas de los mismos discursos literarios hace crítica de la crítica:

Si bien su [el de Ludmer] definición presupone el olvido de las controversias sobre el valor estético, ‘literaturas postautónomas’ corrió enseguida la misma suerte de todos los conceptos que moviliza el discurso crítico, convertirse en el fundamento de una valoración (Giordano 2011ii:23).

Y más adelante agrega claramente:

Hay una impostura en la teoría de Josefina Ludmer sobre las ‘literaturas postautónomas’ [...] que consiste en caracterizar el presente literario por su indeterminación moral (habríamos entrado a una época en la que ya no corresponde distinguir la buena de la mala literatura, lo que es o no auténticamente literario, porque los criterios para poder hacerlo se volvieron obsoletos), cuando lo que se pretende es, precisamente, fijar un punto de vista para la apreciación y la sujeción de la actualidad cultural a una pauta valorativa. (Giordano 2011ii:77).

El punto en el que la discusión se vuelve más intensa es, como casi siempre en la crítica, el concepto de valor:

Cuando Ludmer dice que las escrituras ‘postautónomas’ fabrican presente, entendemos que reproducen los valores de lo que ella juzga debería ser la actualidad, conforme a lo reconocido: son las escrituras que vale la pena leer porque ‘representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria’, este ahora en el que la ‘imaginación pública’ confunde de forma inextricable realidad y ficción. El cuestionamiento a la idea de valor literario, algo en lo que la literatura está empeñada desde sus orígenes, se instituye así en principio de valoración crítica (según Ludmer están los que reconocen el cambio en la episteme y los que no lo ven o lo niegan), porque en lugar de perfilarse eventualmente en el contexto irreplicable de una lectura se impone como axioma teórico. (Giordano 2011ii:78-79).

Vemos acá todos los argumentos del medio literario, como vimos en el capítulo 1, funcionando para producir la polémica: el estatuto diferenciado del discurso de la literatura en relación con las formas de representación, el modo de autorización que tiene la crítica cuando exhibe sus lecturas (“el contexto irreplicable de una lectura”) y la cualidad del discurso de la teoría que elude el carácter ideológico de sus afirmaciones y postula “axiomas que se imponen”. Luego Giordano formula su propia propuesta de vínculo con el presente, en la línea de Nietzsche y Agamben, con una explícita preocupación ética en relación con el mundo de la vida: “La contemporaneidad no es un modo de ser, sino una tarea que compromete la toma de decisiones. Se empieza por renunciar a lo nítido (la banalidad de las significaciones actuales, simples o sofisticadas)” (2011ii:80).

Un aporte muy interesante que hace Alberto Giordano, y en el que esta Tesis también se inscribe, es que la crítica debe leer en narrativa argentina post 2001 las formas de representación específica que

desarrolla el discurso literario, más allá de los materiales, analizar el tratamiento al que se los somete (2011ii:86-7).

Por último, la declaración de posición en el debate es cerrada por Giordano reivindicando las formas de análisis críticos que él practica:

Soy de los que no se cansan de recitar el credo blanchotiano de la literatura como resistencia a las valoraciones culturales e impugnación del principio moral que identifica, sin restos, experiencia y práctica. La mirada antropológica que estableció la necesidad de una ‘postliteratura’ me parece el punto de vista miope en el que se expresan los intereses de un conflicto estrictamente profesional. Que no me vengan con que hay que abandonar la crítica de autor, el problema del valor estético y el *close reading*. A otro especialista con esos disciplinamientos (2011ii:100).

Y proponiendo una hipótesis alternativa para el debate:

¿No convendría más pensar la ambigüedad de algunas prácticas del presente como otro avatar, condicionado por el estatuto actual de la cultura posmoderna, de la tensión entre experiencia e institución que mueve a la literatura desde sus comienzos [...] Se sabe, al mismo tiempo que participó del proyecto civilizatorio del humanismo burgués, la literatura ha sido, desde sus orígenes románticos, una experiencia ininterrumpida de los límites de tal proyecto”(Giordano 2011ii:113).

Sol Echeverría escribe una reseña sobre *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico* de Giordano donde presenta una interesante hipótesis de lectura sobre este libro y la crisis 2001:

el género autobiográfico se instauró durante el imaginario de la crisis como un saber alternativo. Y no es que no hubiera antes biografías, relatos intimistas o las llamadas “novelas del yo” sino que en esa coyuntura se modificó su sentido de escritura y lectura, hasta el punto de ser éste percibido como tendencia o giro en la literatura. En las autobiografías (“escritura” de la “propia” “vida”) post crisis se tensionan los elementos que las constituyen como género. Allí reaparece lo performático (Echeverría 2012).

Para la investigación de la presente Tesis, la articulación de la experiencia de la crisis de la hegemonía neoliberal de 2001-2002 con sus consecuentes reformulaciones del vínculo de los sujetos con sus condiciones materiales de existencia y la escritura es fundamental, por lo que el aporte de Echeverría respecto de las producciones críticas alrededor de estos acontecimientos nos resultan muy interesantes, cuando especifica:

Precisamente, ‘yo’ (en la medida en que ‘yo’ es esto que escribo) soy solo un efecto y una experiencia de discurso’, escribió Daniel Link en ‘La imaginación intimista’ (también llamado ‘Yo’), un artículo en el que discute la posibilidad de uso de dicho pronombre y la idea de toda intimidad que, según dice es, en última instancia, puramente imaginaria. Y luego pregunta: ‘¿Por qué, sin embargo, se escucha tanto ‘yo’ en la literatura que leemos (en su tradicional formato libresco o en su moderno formato digital)? Cuando leo ‘yo’ (cuando ‘yo’ leo), lo que se lee son referencias a un mundo concreto (existente o no). Esa voracidad por lo concreto es lo que resulta llamativo. Como quien dijera que lo que en este momento nos atraviesa es la necesidad de inscribir el propio cuerpo en relación con todo lo que existe (porque la voracidad por lo concreto

es correlativa al terror a la desaparición)’. Ahí, creo, está la clave de la escritura autobiográfica durante la crisis (Echeverría 2012)⁴¹.

Es decir que la crítica se ha avocado a explicar esa nueva relación entre el modo en que los escritores se autorrepresentan en el discurso literario y el modo en que por esa autorreflexión y autocrítica la literatura produce la pregunta por sus propias condiciones materiales de existencia: ¿de qué modo es posible ser escritor en relación con la crisis de 2001 en la Argentina? Parece haber sido la pregunta que atravesó la escritura en nuestro período y a partir de la cual discurso crítico y discurso literario han dialogado polémicamente.

En 2007, Beatriz Sarlo edita y publica sus escritos sobre literatura considerados por ella “aceptables”. Son ensayos publicados todos después de 1981 (la crítica incluye una apreciación en la que explica que lo escrito por ella antes de ese momento ya no le resulta satisfactorio por razones políticas) y el libro incluye un último ensayo escrito en 2006. Allí se parte de la explicitación de la idea, ya ampliamente presentada y desarrollada en esta Tesis, de que el discurso de la literatura y el discurso de la crítica dialogan polémicamente:

Hace casi un cuarto de siglo, la novela argentina y la crítica (que no se llevan bien, porque muchos escritores creen obligatoria la hostilidad frente al discurso universitario y, por su parte, el preciosismo amanerado de la academia aburre a cualquiera) coincidieron en una pregunta ¿cómo la ficción entiende la historia? (Sarlo 2007:471).

Inmediatamente aparece en Sarlo la validación de la construcción del canon por parte de la crítica por el gusto o interés (“mencionaría solo las que más me interesan” (2007:472))⁴² y se formula, entonces, un análisis y una valoración del rol de la literatura ejercido mediante sus formas de representación:

En 1980 la literatura anticipaba el saber sobre el pasado y eso sostenía su empresa reconstructiva. Hoy esa empresa solo puede sostenerse en la calidad de la escritura, ya que un saber circula hasta en las formas más banales de los textos de memoria y el periodismo-ficción audiovisual. Por otra parte, la literatura a comienzos de los ochenta podía proponerse una forma narrativa de justicia, que hoy carecería de cualquier sentido que no llegara desde la potencia estética (Sarlo 2007:471).

⁴¹ Para concluir Echeverría agrega: “Curiosamente, dicho artículo de Daniel Link fue expuesto como crítica a una mesa organizada por Alberto Giordano en relación a *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, libro que éste último publicaría al año siguiente.” (Echeverría 2012) evidenciando una vez más lo que decíamos más arriba respecto de la productividad de la polémica.

⁴² Damián Tabarovsky, crítico periodístico de *Clarín* y *Perfil* y editor de *Interzona* y *Mar Dulce* (zonas de circulación de Sarlo), también apela como argumento sostenido en sus intervenciones el “interés” personal como operación justificatoria (2004). Hay un fragmento de *Las aventuras del Señor Maíz* donde se ve el diálogo polémico del discurso literario con el de la crítica: “Nuestro gusto, nuestro gusto. ¿Cuál es vuestro gusto? ¿Existe vuestro gusto? El gusto de ustedes, salamines, es el de la televisión y el de Página /12. No tienen gusto, larvas, están acá porque vieron una propaganda en la televisión o porque quieren esnobiarse viendo pasar un modelo más puta que las dominicanas de Constitución. Explíqueme cuál es su gusto.” (Cucurto 2005:31).

Además de la puesta en valor de la “calidad de la escritura” y la “potencia estética”, la propuesta de Sarlo apunta a redefinir el rol social de la literatura: “El lugar de la literatura ha pasado a ser otro” (2007:473). Luego analiza el vínculo de la literatura del momento de escritura del ensayo con el uso del tiempo presente y la pone en estrecha relación con otra disciplina, la etnografía: “Hoy lo que impacta es el peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar. Si la novela de los ochenta fue ‘interpretativa’, una línea visible de la novela actual es ‘etnográfica’” (Sarlo 2007:473).

De este modo, Sarlo trae la idea de “etnografía” como categoría de análisis para la literatura de César Aira, de quien dice que articula la crónica con lo etnográfico para hablar del presente inmediato, sin vocación demostrativa o pedagógica. Luego el análisis se justifica en acertadas y precisas observaciones de composición verbal (uso del narrador, estructura de la trama, el trabajo con lo maravilloso y lo fantástico, etc.) y llega a la idea de que la singularidad de la literatura reciente es un uso de “lenguajes específicos” (Sarlo 2007:476). A continuación analiza la literatura de Washington Cucurto en relación con Manuel Puig y Roberto Arlt. La crítica desarma las operaciones de autorrepresentación del escritor (desmiente la repetición del procedimiento de Puig, cita una entrevista de Cucurto donde explícitamente se adscribe a Arlt y relocala al escritor en otra línea):

Frente a una literatura intelectual como la de Saer, la de Piglia o la de Chejfec, los libros de Cucurto ponen el cuerpo antes que la cabeza y prefieren la vulgaridad del goce antes a la distinción aristocrática del deseo sin objeto. El carácter sociológico de las novelas de Cucurto lo vinculan directamente con una tradición a la que él contradice porque esa tradición, la del realismo, fue bienpensante y pequeñoburguesa. La crítica radical de esa literatura comenzó y terminó con Osvaldo Lamborghini. Después de la trituradora lamborghiniiana ya no hay escándalo sino sana diversión, desfachatez y simpatía. (478).

Así la crítica al analizar la literatura post 2001, relee el canon de la literatura argentina del siglo XX y continúa sus líneas. Propone una especificación para Cucurto que es la del “populismo posmoderno” pero siempre son corrimientos y no innovaciones conceptuales.

En 2012 Sarlo publica *Ficciones argentinas. 33 ensayos* donde recopila publicaciones periodísticas del suplemento cultural del diario *Perfil*. En el prólogo la crítica indica que son textos escritos entre 2007 y 2012 abocados a analizar la “literatura del presente” (2012:12) a diferencia de estudios dedicados al canon como problema crítico y teórico; por el contrario, en este libro se propone encontrar la singularidad de esos libros “nuevos” que le interesaron o provocaron, que le gustaron⁴³.

⁴³ Más adelante ella misma reivindica el gusto como motor de la crítica y Nicolás Rosa ha señalado que en Sarlo desde sus estudios sobre Roberto Arlt aparece la particularidad del gusto como elemento de la escritura crítica (1999:332).

Si bien se anuncia que no hay objetivo ni hipótesis ni “legislaciones teóricas” (2012:14)⁴⁴, luego sí se realizan afirmaciones generales sobre el corpus de la literatura reciente donde se señala, entre otras cosas, el uso del narrador y la referencialidad:

Este deshacerse de la trama confirma la muerte de los héroes, salvo el del narrador en primera persona. Aclimatados a la época, muchos relatos insisten en la identificación entre narrador y personaje: el giro subjetivo de la cultura tiene su forma literaria. La intimidad, a veces, se permite todo, incluso imitar la ficción o reemplazarla con historias ‘verdaderas’. El efecto de lo verdadero es tan buscado, o más, que el efecto de lo verosímil. La primera persona no necesariamente es una psicología, sino un lugar y una garantía. Pero ha volado en pedazos la ‘subjetividad profunda’ [...] Personajes sin razones también son personajes planos, sin cualidades, a la deriva. Siguen el camino iniciado en las primeras décadas del siglo XX. Varias veces, en estas notas, aparece el nombre de Beckett y el de Kafka. (Sarlo 2012:16).

La operación crítica para leer la literatura de los 2000 es la misma que la señalada en el libro anterior: analizar procedimientos (narrador, personajes, acción), proponer continuidades entre la literatura reciente y momentos canónicos del siglo XX y señalar singularidades apelando, si es necesario no directamente a la formación técnica de la crítica sino al impacto (gusto, interés) de la lectura.

De este modo, en este apartado 2.5. hemos recorrido la forma en que la cuestión de la redefinición de las categorías críticas e, incluso, el rol mismo de la crítica literaria es puesta en cuestión a partir de una profunda problematización de la representación en los distintos relevamientos y problematizaciones de Alberto Giordano (2011ii), Josefina Ludmer (2010i) y Beatriz Sarlo (2007, 2012) que han recorrido con diversos criterios zonas de nuestro corpus de narrativa (que analizaremos en el capítulo 5) y producido debates críticos acerca de la producción narrativa argentina del periodo estudiado.

A lo largo de todo el capítulo 2, entonces, en miras a analizar los usos de representación como categoría literaria polémica en la crítica literaria argentina, hemos recorrido sus usos, debates y especificaciones. Relevamos, describimos y analizamos las posturas que van desde la representación verbal de la experiencia hasta la irrepresentabilidad y los debates acerca de cómo es posible la representación de las condiciones de producción de los textos. Asimismo, presentamos la producción de la crítica universitaria que, el pasaje del siglo XX al XXI, se ocupó intensamente de especificar la categoría literaria “realismo” desde las historias de la literatura escritas, editadas y publicadas en estrecha relación con la actividad de investigación universitaria y desde los encuentros científicos del

⁴⁴ Posiblemente en diálogo tangencial con la aparición del libro de Elsa Drucaroff *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (publicado en 2011) donde el objetivo de la autora de abordar toda la llamada “Nueva Narrativa Argentina” desde los ochenta hasta 2007 recibió durísimas críticas metodológicas y los más airados debates por parte de los narradores incluidos o no en el libro.

área de la teoría, la crítica y la literatura. A continuación, presentamos parte de la profusa cantidad de textos críticos que abordan, bajo distintas denominaciones y conceptualizaciones las escrituras del yo, las autofiguraciones y el giro autobiográfico. Por último, sistematizamos los modos en que la crítica literaria absolutamente contemporánea a nuestro periodo de investigación, leyendo la literatura argentina post 2001, utilizó, una vez más, la representación como categoría literaria polémica para explorar sus propios límites y alcances.

Capítulo 3. La representación como categoría literaria polémica y modo de exploración del estatuto de la literatura.

Apartado 3.1. Las categorías de literatura y escritor para pensar la autorreflexividad y autocrítica.

Como ya hemos indicado en la Introducción y a lo largo de los capítulos 1 y 2, el marco conceptual de esta investigación no ha preexistido a los materiales sino que ha surgido del estado de la cuestión en tanto preocupación, alusión o uso de la teoría y la crítica. El recorrido por los trabajos de la crítica literaria argentina de los dos primeros capítulos nos ha llevado a revisitar los debates teóricos del marco conceptual en relación con los materiales de nuestra investigación para producir nuestras indagaciones. Es en este sentido que el marco conceptual (que desarrollamos en el capítulo 3) no preexiste a los materiales sino que emerge y es convocado desde el estado de la cuestión y desde las lecturas críticas del corpus analizado en el capítulo 5.

Para comenzar el presente capítulo, señalamos, una vez más, que la representación funciona como categoría literaria polémica, no solo en el discurso de la crítica, sino también en el de la teoría, cuando produce una exploración del estatuto de la literatura al instaurarse como instancia autocrítica. Por ejemplo, vimos una vez más que la categoría literaria de “representación” es una herramienta polémica persistente cuando Alberto Giordano la utiliza para discutir las lecturas críticas hechas a una novela de 2001¹: “La voz de Esperanza es nada más que un artificio de voz, la representación – que solo puede ser convencional- y no la presentificación –la aparición radicalmente ambigua- de un modo de decir estereotipado” (2006:31) y, más adelante, para analizar otra novela², retoma la categoría de representación: “Como el registro de sus registros elude las complejidades de un auténtico acto de representación, en el que la imaginación y la experimentación cumplen un papel decisivo, para abandonarse a las facilidades de la mimesis, su novela termina resultando didáctica y aburrida” (2006:34) o para situar su propia postura en los debates críticos acerca de las escrituras del yo en *Vida y obra* (2011ii).

Para construir el marco conceptual del presente capítulo 3, hemos trabajado con el concepto de representación relevando parte del arco de posturas que delimitan el problema de la mimesis en el lenguaje y la literatura. Se han situado los debates respecto de los modos de representación en tanto articulación de la trama, motivos y procedimientos literarios que despliegan un trabajo de experimentación verbal. En el marco de los debates sobre la relación del lenguaje con el mundo de la

¹ Se refiere a López, Alejandro (2001) *La asesina de Lady Di*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

² Aquí es López, Alejandro (2005) *keres cojer?=guan tu fak*, Buenos Aires: Interzona.

vida, se discute la representación en tanto laboratorio de trabajo verbal sobre lo real y de posibilidad de interrogar su estatuto desde la configuración de experiencias, incluso cuando se la entiende en el marco de su inefabilidad o irrepresentabilidad. Vemos que por medio de este trabajo de los textos se problematiza lo real desde el lenguaje y se construye una crítica de sus propios límites respecto del concepto de representación a través del uso de procedimientos de autorreflexión o tematización que problematizan la referencialidad. Estos debates incluyen las autorrepresentaciones del escritor y de los modos de escritura por medio de la experimentación con las voces narrativas. El uso de las nociones de fragmentariedad y reflexividad permite establecer los núcleos relevados en nuestro corpus literario que, en vez de definir la relación del texto con el referente en términos estables, señala y exhibe las tensiones que postula respecto de lo real y la configuración de experiencias desde lo narrado. Así, los debates sobre representación sitúan la composición textual como marco de saberes de la crítica y permiten producir un continuo pasaje de la representación a la práctica. Es en este sentido que entendemos que la experiencia no es expresada sino configurada (en términos de actores del medio literario -lectores, circuitos de circulación y consumo- que no son exteriores a la práctica cultural) por la representación que la formula en términos concretos.

A lo largo del capítulo 3, entonces, se presenta el marco conceptual construido con un recorrido, de imposible exhaustividad desde luego, por los conceptos de “literatura”, “teoría”, “crítica”, “escritura”, “representación verbal”, “lenguaje” y “experiencia” fundamentalmente en Mijail Bajtin y Walter Benjamin, pero también de otros escritos teóricos o teórico-críticos (Barthes 1987, 2003, Derrida 1997, 1998, Foucault 1992, 1996, 2004, 2010, 2015).

Comenzaremos con la lectura que propone Derrida en “Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad” de la propuesta de Benjamin acerca de que el reconocimiento se da por medio del procedimiento, donde vemos funcionar teórica, crítica y polémicamente la categoría de “representación”:

la violencia no tiene necesidad de estar inmediatamente presente en el contrato. [...] Pero sin estar inmediatamente, es reemplazada (*vertreten*, ‘representada’) por el suplemento de un sustituto. Y es en esta diferencia, en el movimiento que reemplaza la presencia (la presencia inmediata de la violencia identificable como tal en sus rasgos y en su espíritu), en esa representatividad dif(i)erencial como se produce el olvido de la violencia originaria. Esta pérdida de consciencia amnésica no se produce por accidente. Es el paso mismo de la presencia a la representación (1997:175).

Aquí vemos como la representación es una categoría central para producir la especificación teórica en la operación de lectura crítica de Benjamin:

Benjamin reconoce de alguna manera la ley de la iterabilidad que hace que la violencia fundadora esté siempre representada en una violencia conservadora que respeta sin cesar la tradición de su origen y que no guarda en suma más que una fundación destinada de entrada a ser repetida, conservada, reinstituída. Benjamin dice que la violencia fundadora está ‘representada’ (*repräsentiert*) en la violencia conservadora (Derrida 1997:183).

Y en “Firma, acontecimiento, contexto” dialogando con la concepción de la escritura de Condillac dice:

Si los hombres escriben es porque tienen algo que comunicar, porque lo que tienen que comunicar, es su ‘pensamiento’, sus ‘ideas’, sus representaciones. El pensamiento representativo precede y rige la comunicación que transporta la ‘idea’, el contenido significado [...] El carácter representativo de la comunicación –la escritura como cuadro, reproducción, imitación de su contenido– será el rasgo invariante de todos los progresos subsiguientes. El concepto de representación es indisociable aquí de los de comunicación y de expresión que he subrayado en el texto de Condillac. La representación, ciertamente, se complicará, se darán descansos y grados suplementarios, se convertirá en representación de representación en las escrituras jeroglíficas, ideográficas, luego fonéticas-alfabéticas, pero la estructura representativa que señala el primer grado de la comunicación expresiva, la relación idea/signo, nunca será relevada ni transformada (Derrida 1998:3-4).

Y luego, nuevamente, la representación aparecerá como pieza fundamental en la formulación de la propuesta derridiana:

La operación filosófica que Condillac denomina también ‘volver a marcar’ (*retracer*) consiste en remontar por vía de análisis y de descomposición continua el movimiento de derivación genética que conduce de la sensación simple y de la percepción presente al edificio complejo de la representación: de la presencia originaria a la lengua del cálculo más formal [...] los ‘ideólogos’ franceses que, en el surco de Condillac, elaboran una teoría del signo como representación de la idea que en sí misma representa la cosa percibida. La comunicación desde este momento sirve de vehículo a una representación como contenido ideal (lo que se llamará el sentido); y la escritura es una especie de esta comunicación general. Una especie: una comunicación que comporta una especialidad relativa en el interior de un género (Derrida 1998:5).

En tanto en la presente investigación analizamos específicamente las autorrepresentaciones de escritores, hemos vuelto a los textos de Michel Foucault para especificar el alcance de la categoría de “autor”. Este filósofo alrededor de los textos *Las palabras y las cosas* (de 1966), *La arqueología del saber* (de 1969), *¿Qué es un autor?* (conferencia dada originalmente el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía, editada luego por el Boletín de esa institución, seguida de las intervenciones de alguno de los intelectuales y profesores presentes) y *El orden del discurso* (lección inaugural del Colegio de Francia dada en diciembre de 1970)³ estudia la literatura y desarrolla una propuesta de trabajo sobre las modalidades de existencia de los discursos, sus modos de circulación, valoración, atribución y apropiación a lo largo de la historia para relevar y analizar la forma en que

³ También en los libros *De lenguaje y literatura* (Foucault 1996) y *La gran extranjera. Para pensar la literatura* (Foucault 2015) se reúnen textos, conferencias y emisiones de radio abocados al análisis y reflexión sobre la literatura.

se articulan las relaciones sociales, la función autor, los temas y los conceptos en el marco de las reflexiones sobre la cuestión del sujeto. La pregunta de investigación y la propuesta de trabajo foucaultianas sobre el discurso literario se orientan en el sentido de “¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden de los discursos? ¿qué lugar puede ocupar en cada tipo de discurso, qué funciones puede ejercer, y esto, obedeciendo a qué reglas?” (Foucault 2010:41). Si bien es ampliamente reconocido que las investigaciones de Michel Foucault se estructuran en torno del análisis de la relación de saber-poder y sus efectos en el estudio de las prácticas de subjetivación, uno de los desplazamientos más conocidos en su producción es el que ocurre en la década de 1970 cuando se acentúa el peso relativo del componente poder de ese binomio, mientras que en la década de 1960, en los artículos y libros que mencionamos antes, Foucault produce sus textos abocados al lenguaje y a la literatura donde se pregunta por el estatuto mismo de lo literario, donde se formula la pregunta por cuál es la actividad que permite que circulen ficciones, relatos, en una cierta sociedad, que se autonomicen y funcionen como literatura; y, luego, en un segundo nivel de análisis se pregunta por el ser de ésta en el contexto de una reflexión ética que problematiza la categorías y disciplinas.

También en miras a especificar las autorrepresentaciones de los escritores, son productivas sus ideas acerca de la escritura y la obra. Dentro del programa de trabajo de Foucault sobre el discurso literario que estamos desarrollando, él denuncia dos nociones que funcionarían con un rol obturador de la reflexión: son las de “obra” y la de “escritura”. Respecto de la primera, Foucault señala que la paradoja del desvío de la atención hacia este concepto es que la obra sólo, o fundamentalmente, puede ser definida en relación con aquello que escribió, justamente, un autor (la obra es aquellos que escribió un autor, de aquí la idea de “obra completa”) y, consecuentemente, se plantea el problema de su delimitación ¿dónde termina, entonces, una obra? A propósito de la noción de “escritura”, y de la idea de que “el autor no deja de desaparecer”, Foucault señala que esta idea deja una permanencia del autor. De algún modo, Foucault está discutiendo mediante algunas de sus ideas con Jacques Derridá, cuando en *¿Qué es un autor?* (2010) señala la idea de huella como origen (cuando alude al “anonimato trascendental” del autor) para advertir polémicamente acerca del peligro o la posibilidad de que el pensamiento de la escritura, de la huella derridiana, desborde hacia o resulte en un pensamiento mistificante⁴.

⁴ El proyecto intelectual en el cual está inscripto *¿Qué es un autor?* es el mismo de *La arqueología del saber*, donde se busca polemizar con el trascendentalismo derridiano, con la lectura estructuralista de *Las palabras y las cosas* y con la izquierda dogmática del PC (Cfr. Link 2010:74); es en este sentido que la conferencia de 1969 se concentra en la primera

Como ya hemos indicado a lo largo de los capítulo 1 y 2, el pensamiento teórico y crítico se produce y se complejiza bajo la forma de las polémicas y el debate; siguiendo esta idea encontramos que Foucault también discute la noción de “escritura” con Barthes. Con éste también polemizará acerca de este concepto y acerca del de “obra” ya que, como decíamos más arriba, Foucault entiende que ambos conceptos resultan obstaculizadores (son “nociones bloqueadoras” (2010:17)) para la reflexión ética acerca de la desaparición del autor en tanto reinstalan la cuestión del sujeto, vuelven a ponerlo en escena, vuelven a colocarlo en una dimensión “trascendental” (Foucault 2010:17). En el caso del concepto de “escritura” en *El grado cero de la escritura* de 1953 Barthes había señalado que el compromiso del escritor se da en el plano de la escritura, llevando, de este modo, la idea sartreana del compromiso a la especificación de la forma:

la reflexión del escritor sobre el uso social de su forma y la elección que asume. Colocada en el centro de la problemática literaria, que sólo comienza con ella, la escritura es por lo tanto esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje [...] su elección es una elección de conciencia, no de eficacia. Su escritura es un modo de pensar la literatura [...] no pudiendo ofrecerle un lenguaje libremente consumido, la Historia le propone la exigencia de un lenguaje libremente producido (2003:23-24).

El grado cero de la escritura en su primera parte desarrolla tres conceptos: lengua, estilo y escritura que hemos visto aparecer y reaparecer prolíferamente en nuestro corpus. La lengua (definida como “un corpus de prescripciones y hábitos comunes a todos los escritores de una época” (Barthes 2003:17)) es el horizonte dentro del cual el escritor juega su obra, es la condición de posibilidad de la escritura, no hay responsabilidad por ella (“no es el lugar de un compromiso oficial, sino sólo reflejo sin elección” (Barthes 2003:17)). Luego define el estilo (como “un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor [...] donde se instalan de una vez por todas los grandes temas verbales de su existencia” (Barthes 2003:18)) como condición casi fisiológica (en el sentido de que viene del cuerpo, de que no se elige, por lo tanto tampoco habría responsabilidad por ella: “no es de ningún modo el producto de una elección, de una reflexión sobre la literatura. Es la parte privada del ritual [...] el estilo se sitúa fuera del arte, es decir, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad” (Barthes 2003:19-20)). En medio de ambas (lengua y estilo) está la escritura como el lugar donde el escritor sí se compromete y elige dentro de su época, no libre, sino históricamente:

la escritura. En toda forma literaria, existe la elección general de un tono, de un *ethos* si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete [...] la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una

de estas polémicas. En este caso, Foucault destaca que lo deseable es localizar el espacio vacío que deja la desaparición del autor para acechar sus desplazamientos y funciones en movimiento.

función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia (Barthes 2003:21-22)).

La escritura, entonces, está compuesta por signos de la literatura, señales de literaturidad con marcas históricas, signos escritos que proponen a la literatura como institución (siendo esta cuestión, la de la literatura como institución, un tema que trabajamos a lo largo de toda nuestra Tesis: desde las formas de formulación e inflexión del canon literario hasta los específicos modos en que en nuestro periodo se producen las preguntas autorreflexivas de la literatura sobre sus condiciones de existencia). Antes de la Revolución Francesa, en el clasicismo francés, se escribía “inocentemente”; luego “la unidad ideológica de la burguesía produce una escritura” de la conciencia no desgarrada aún (Barthes 2003:12), se toma conciencia del lenguaje como herramienta de trabajo y finalmente, después de 1848, el escritor deja de ser un testigo universal para ser una conciencia infeliz, la literatura estalla y se convierte en una problemática del lenguaje (Barthes 2003:13), se busca destruir esa escritura imbricada con la ideología burguesa por medio de la destrucción del lenguaje. Esta concepción de escritura es la que cita y con la cual dialoga y polemiza Foucault en “Lenguaje y literatura” (1996).

Para continuar con nuestra forma de lectura de la teoría y la crítica, tenemos que entender esta pregunta y su respuesta en el contexto de las polémicas de los años sesenta: la ruptura con el autor como personaje moderno que había surgido de la combinación del protestantismo; idealismo; empirismo y positivismo y así el prestigio del individuo. De este modo, Barthes irá señalando las transformaciones históricas de la teoría y la crítica alrededor de la idea de la muerte del autor, ya que cuando impera éste la explicación de la obra se busca en él y se lee al texto como alegoría o reflejo del sujeto. Es en este sentido que el foco de interés de Barthes está puesto en la actividad de escribir y ya no en el autor: “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen [...] permite perder toda identidad empezando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes 1987:65). De este modo, el relato es intransitivo “sin más función que el propio ejercicio del símbolo” (Barthes 1987:65), en el sentido de que no persigue la obtención de un producto, que no tiene un objeto, se cuenta por contar, sin finalidad. De este modo, el autor entra en su propia muerte (se ha roto con la idea de sujeto moderno, se ha destruido la voz autoral como origen del conocimiento, se ha perdido la identidad monolítica) y comienza la escritura en tanto actividad, proceso valioso en sí mismo. No habla el autor, sino el lenguaje; el lenguaje performa, actúa, es una concepción del lenguaje que discute tanto que sea entendido como mimesis de la realidad, como que sea entendido como expresión de un sujeto, es una concepción de lenguaje posibilitada históricamente también por la lingüística que entiende la enunciación como un proceso vacío, donde hay sujeto (gramatical) pero

no personas reales implicadas en sus teorizaciones y donde el lenguaje es productivo⁵. El sentido de la escritura es intrínsecamente inestable y productivo. Esta es la apuesta ética del texto barthesiano: la actividad contrateleológica de la escritura crítica.

Entonces, Barthes desde *El grado cero de la escritura* de 1953 señala que el escritor se compromete mediante su elección formal en la escritura. En “La muerte del autor” (escrito 15 años después) se continúa trabajando el concepto de escritura, pero desde la ruptura de la figura del autor como personaje moderno indiviso, y se enfatiza la preeminencia de la escritura como actividad productiva. Por último, en “De la obra al texto” (de 1971) se produce un desplazamiento en el foco de interés desde las categorías de escritura y obra hacia la de texto como un nuevo objeto de estudio.

Por último, entonces, para pensar conceptualmente la idea de escritor –que se autorrepresenta- y de literatura –en tanto discurso específico donde esta autorrepresentación autorreflexiva y autocrítica se produce- volvemos a Michel Foucault, cuando unos años antes de “¿Qué es una autor?”, en 1964, dicta dos conferencias en la Universidad de Saint Louis de Bruselas bajo el título “Lenguaje y literatura”⁶. Para ver la concepción de literatura que desarrolla tenemos que prestar especial atención a la primera sesión y para su concepción de crítica o análisis literario en el contexto de las polémicas de la década de 1960 tenemos que ver la segunda⁷. Estas conferencias fueron dadas en medio del período 1962-1966 en que, como dijimos, Foucault se ocupó intensamente del lenguaje, la literatura, el arte, y que se insertan en un discurso muy fechado de la crítica que concibe a la literatura en tanto poder transgresor, en tanto poder transformados por medio de la transgresión. Foucault comienza estas conferencias con la siguiente reflexión:

la pregunta, que ha llegado a ser célebre, ‘¿Qué es la literatura?’, está asociada para nosotros al ejercicio mismo de la literatura, no como si esa pregunta estuviera planteada a destiempo por una tercera persona que se interroga acerca de un objeto extraño y que le fuera exterior, sino como si tuviera su lugar de origen exactamente en la literatura, como si plantear la pregunta ‘¿Qué es la literatura?’ se fundiera en el acto mismo de escribir. ‘¿Qué es la literatura?’ no es en absoluto una pregunta de crítico, ni una pregunta de historiador o de sociólogo que se interrogan ante cierto hecho de lenguaje. Es en cierto modo un hueco que se abre en la literatura, hueco donde tendría que alojarse y que recoger probablemente todo su ser. Hay sin embargo una paradoja, en cualquier caso, una dificultad. Acabo de decir que la literatura se aloja en la pregunta ‘¿Qué es la literatura?’ (1996:63).

⁵ La idea de “performatividad” es sumamente relevante para comprender los diálogos entre el discurso de la literatura, de la teoría y de la crítica como vimos, especialmente, en el apartado 1.2.

⁶ Recogidas tanto en *De lenguaje y literatura* (1996) como en *La gran extranjera* (2015).

⁷ Formulada especialmente, por un lado, como respuesta a “¿Qué es la literatura?” de Sartre (1948) y, por otro, como “traducción” de las ideas blanchotianas al lenguaje de la semiología, la lingüística y el estructuralismo por parte de Foucault.

De este modo, la literatura es una forma de uso y de relación con el lenguaje, es la pregunta por el ser de la literatura, pero una pregunta que no deja de preguntarse desde la literatura misma: “tal pregunta no se superpone a la literatura, no se añade a ella mediante una conciencia crítica suplementaria: es el ser mismo de la literatura, originalmente cuarteado y fracturado” (Foucault 1996:65). Con esto se indica la productividad verbal y crítica de la autorreflexión de la literatura, se produce al preguntarse por sí misma. Por medio de la postulación de que esa respuesta no se produce, de que el ser de la literatura es el simulacro, de que la literatura no tiene ser, no tiene esencia, y por eso mismo no puede contestar a la pregunta sobre qué es: la contesta o la pregunta incesantemente. Foucault va a discutir las ideas de la inefabilidad, el secreto, la individualidad y emotividad como principios de la literatura diciendo que, por el contrario, la literatura está hecha “como una fábula” (1996:65), justamente, no porque sea lo inefable o lo esencial, sino porque es lo que no cesa de hablar autorreferencialmente de un modo específico, bajo el modo del simulacro: “[es] algo que se está por decir y que se puede decir, pero tal fábula está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro, gracias al cual me parece que es posible un discurso sobre la literatura” (1996:66).

Asimismo, Foucault va a indicar el carácter no sólo autorreferencial sino también autorreflexivo del lenguaje literario: “la literatura es un lenguaje al infinito, que le permite hablar de sí misma hasta el infinito [...] y que autoriza, hasta el infinito, las exégesis, los comentarios, los redoblamientos” (1996:81). En este sentido es que va a analizar los discursos sobre la literatura, los discursos de la crítica y la teoría. Señala que en el contexto de las polémicas del estructuralismo y la semiología se ha producido, por un lado, un borramiento del sujeto crítico y que la crítica se ha convertido en una función del lenguaje que se ha desplazado incluso al discurso literario (como hemos visto en el capítulo 1). La crítica ya no es una institución juzgadora, jerarquizante, mediadora “en la actualidad, la crítica se orienta a establecer, en relación con la literatura [...] una especie de red objetiva, discursiva, justificable en cada uno de sus puntos” (Foucault 1996:82), la crítica está convirtiéndose en una escritura. (Cfr. Foucault 1996:83). Foucault, entonces, cita a Barthes cuando caracteriza el discurso literario con su capacidad de mostrar marcas de que es efectivamente literatura “a esos signos, reales, por los cuales cada palabra, cada frase indican que pertenecen a la literatura, la crítica reciente, desde Roland Barthes, los llama escritura” (1996:72) como vimos antes en *El grado cero de la escritura*.

En tanto la literatura tiene la capacidad de suspender el código con el cual trabaja, Foucault impugna la idea de metalenguaje para entender la crítica: “porque el metalenguaje implica precisamente que

se haga la teoría de toda habla efectivamente pronunciada, a partir del código establecido por la lengua” (1996:86). Foucault, por el contrario, a partir del carácter autorreferencial y autorreflexivo del lenguaje, va a proponer ver como fenómeno específico del lenguaje en la literatura su capacidad de autoimplicación: es la capacidad de repetición del lenguaje en el centro mismo de la literatura, como puesta en abismo o autocrítica, “constitutiva probablemente del ser mismo de la literatura” (1996:88). Esta autorreferencia puede darse en el uso del lenguaje que hace la literatura mediante el juego de suspensión del código, del que hablábamos antes. Foucault puede postular, entonces, la crítica como “la repetición de lo repetible que hay en el lenguaje [...] el análisis de las distancias y de las diferencias en las que se distribuyen las identidades del lenguaje” (1996:88).

Podría a partir de aquí pensarse una crítica de las instituciones literarias concretas, de las instituciones y sus entramados que otorgan sentido a las prácticas, como las que Foucault ha hecho más adelante en su carrera intelectual sobre el ejército, los hospitales, las escuelas, las prisiones, que si bien sabemos que propone muy especialmente hacerlo más allá del interior de las instituciones, en relación con distintas formas del orden, de las técnicas, tecnologías, genealogías y disciplinas (Foucault 2006), nos convocan a repensar y a producir nuevos análisis que den cuenta de los juegos y los enclaves institucionales de las concepciones teóricas, de las complejas relaciones entre, por ejemplo, la universidad, la crítica literaria, el mercado editorial, el periodismo especializado.

En *Lenguaje y literatura*, entonces, la literatura es polisemántica porque recorre distintos sedimentos semiológicos y porque se significa a sí misma. El discurso literario es, en este sentido, la reconfiguración de signos dados en la cultura, nuevamente llegamos a la idea de que la literatura no es lo inefable, no se constituye desde el silencio, sino que existe en la medida en que hace circular signos que se encontraban a su alrededor, en la medida en que no deja de hablar de y desde las instituciones que la forman. Es decir, el programa crítico de Foucault indica la preeminencia que sobre la retórica o la crítica semántica tiene el análisis de la autorreferencialidad y autocrítica de la escritura literaria y la autorrepresentación del lenguaje.

Este recorrido conceptual acerca del discurso literario como autorreflexivo y autocrítico nos permite entenderlo como un lugar privilegiado para la autorrepresentación del escritor y para la exploración de la pregunta por las condiciones de existencia de la literatura. Asimismo, como vimos, la representación funciona como una categoría literaria polémica que permite, por un lado, especificar autorreflexivamente los alcances y límites de la teoría y la crítica y, por el otro lado, poner en crisis

el estatuto de la literatura cuando pone en cuestión y precisa las concepciones de autor, escritor, escritura, obra o lengua.

Apartado 3.2. La representación como instancia autocrítica en la novela y el tratamiento de la otredad.

Nuestros recuerdos no son, como los pretenden los empiristas, pura ilusión:
pero un escándalo ontológico nos separa de ellos,
constante y continuo y más poderoso que nuestro esfuerzo
por construir nuestra vida como una narración.
Es por eso que, desde otro punto de vista, podemos considerar nuestros recuerdos
como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior.

Juan José Saer *La mayor*

La producción del llamado “Círculo de Bajtin” (compuesto por Mijail Bajtín, Pavel Medvedev y Valentin Voloshinov) se da en el marco de las discusiones con el Formalismo Ruso y con el Marxismo desde la década de 1910 hasta la década de 1930. Funcionan como un círculo de discusión en las ciudades rusas de Nevel, Vitebsk y Leningrado (Cfr. Clark y Holquist 1984). Su aporte, para el campo de la crítica literaria, tiene que ver con una especificación de los modos de producción literaria y cultural en términos de la compleja relación entre las categorías de análisis social y las condiciones de producción cultural. De este modo, pudieron pensar a la obra literaria como una disposición específica dentro de una forma específica, es decir, pensar a la especificidad artística vinculada con las relaciones sociales complejas (Cfr. Williams 2002). Es por esto que sus aportes resultan esclarecedores para pensar la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura a través de la autorrepresentación de los escritores.

En el libro *El método formal en los estudios literarios* (escrito en 1928 y cuya autoría es atribuida tanto a Bajtin como a Medvedev) en polémica con el Formalismo Ruso y las concepciones idealistas del lenguaje, se señala:

todos los productos de la creatividad ideológica [...] representan objetos materiales, partes de la realidad [...] sus distintivos son la significación, el sentido, el valor intrínseco. Pero todas estas significaciones y valores se plasman forzosamente en cosas y acciones materiales. [...] Ni las cosmovisiones, ni las creencias, ni los difusos estados de ánimo ideológicos se dan en el interior, en las mentes o en las ‘almas’ de las personas. Únicamente llegan a ser una realidad ideológica al plasmarse mediante las palabras, las acciones, la vestimenta, la conducta y la organización de los hombres y de las cosas, en una palabra, mediante un material sígnico determinado (Bajtin 2002ii:41).

Lo que se propone en los textos del Círculo de Bajtín es el uso, en lugar del concepto de “determinación”, de la idea de “orientación” (Cfr. Bajtín 1986, 1989, 2002i, 2002ii; Bajtin/Voloshinov 1998; Voloshinov 2009). La literatura, en tanto material verbal, se orienta con

respecto a sus condiciones materiales de producción y refracta oblicuamente la escena ideológica en que se constituye⁸. La idea de refracción aparece problematizando la de reflejo, ya que si éste implica un espejo puesto frente a la realidad, aquélla implica una distorsión de la imagen por el cambio de densidad del medio dado por el medio ideológico que funciona modificando la percepción de sus condiciones de existencia.

En el mismo libro que citamos antes se dice:

La literatura forma parte del entorno ideológico de la realidad [...] [y] refracta la existencia socioeconómica en su proceso generativo [...] en su ‘contenido’ refleja y refracta los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas (ética, cognición, doctrinas políticas, religión, etc.) [...] refleja al hombre, su vida y su destino, su ‘mundo interior’, siempre dentro de un horizonte ideológico [...] el medio ideológico es la única atmósfera en la que la vida, en cuanto objeto de representación literaria, puede llevarse a cabo. Sólo al plasmarse ideológicamente, al refractarse por el prisma ideológico, la vida como conjunto de determinadas acciones se convierten en argumento (*siuzhet*), asunto (fábula), tema, motivo. (Bajtín 2002ii:56).

Por un lado, la literatura se presenta, entonces, como un modo particular de refractar la realidad ya que no sólo refracta, a través del medio ideológico, esas condiciones socioeconómicas en que se produce, sino que, por su propia especificidad, refracta las refracciones de esas otras esferas ideológicas. Por otro lado, la literatura entra en un diálogo con esos materiales:

la propia literatura crea nuevas formas, nuevos signos de la comunicación ideológica. Y estos signos –obras literarias– se convierten en la parte objetiva de la realidad social que rodea al hombre. Al reflejar algo que se encuentra fuera de ellas, las obras literarias se vuelven, al mismo tiempo, valores en sí mismas y fenómenos singulares en el medio ideológico. Su realidad no se reduce a un papel auxiliar y técnico de reflejar otros ideogramas⁹.” (Bajtín 2002ii:58)¹⁰.

Así es como la literatura dialoga con el mundo en cuanto se relacionan con él desde sus condiciones de producción, circulación y consumo. De este modo, la literatura refracta las condiciones materiales de existencia de dos modos: por un lado, produce un reflejo del medio ideológico en el contenido literario y, por otro, produce un reflejo de las bases socioeconómicas en la propia literatura en cuanto superestructura autónoma, reflejo de todas las ideologías. Este doble reflejo es llamado por Bajtín “doble orientación de la literatura en la existencia” (2002ii:58) y es lo que nos posibilita leer en la producción literaria distintas formas de representación de la pregunta por las condiciones materiales

⁸ Panesi (2010) ha indicado que ya Tinianov había señalado que el sistema se orienta hacia otros discursos sin intencionalidad y sin referente “real”.

⁹ La definición de ideograma que da Bajtín en este libro es: “producto ideológico que es parte de la realidad social y material que rodea al hombre” (2002ii:43). El concepto también aparece en *Marxismo y filosofía del lenguaje* de Voloshinov (2009) y *Teoría y estética de la novela* de Bajtín (1989).

¹⁰ La idea de la literatura y el lenguaje como signos ideológicos está detenidamente trabajada en *Marxismo y filosofía del lenguaje* (2009) donde, desde un enfoque semiótico y materialista, se discute la teoría del reflejo de Lenin con el concepto de refracción y distorsión y se propone una semiótica ideológica en la línea de la pragmática y la sociolingüística y las crítica al objetivismo abstracto de Saussure.

de existencia de la literatura misma, es decir, leer el carácter autorreflexivo y autocrítico de la literatura que venimos conceptualizando desde el comienzo de esta Tesis y en el que sostenemos nuestra lectura de la Segunda Parte. Más adelante en *El método formal en los estudios literarios* se introduce el concepto de “valoración social” como:

[la] “actualidad histórica que une la existencia singular del enunciado¹¹ con la plenitud y el carácter general de su sentido [...] la que determina la selección el objeto, la palabra, la forma, su combinación individual en los límites de un enunciado determinado. Determina también la selección del contenido, de la forma, así como la relación entre forma y contenido (Bajtin 2002ii:213).

Sin embargo, entre el texto literario y sus condiciones sociohistóricas se produce un diálogo, un intercambio, donde ambos se constituyen mutuamente. En “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” (escrito 1924 y luego editado en *Teoría y estética de la novela*) se señala que “la vida no sólo se halla fuera del arte, sino también dentro de éste, en su interior, en toda la plenitud de su ponderación valorativa: social, cognitiva, política, etc.” (Bajtin 1989:35). Es en este sentido que se concibe a la cultura, el lenguaje y la literatura como fenómenos sociales e históricos que reclaman por su especificidad pero también por su mutua inteligibilidad.

En este mismo artículo de 1924 se desarrolla un programa de trabajo metodológico sobre la creación literaria a partir de su complejidad, plenitud y especificidad siempre en relación con otras unidades de la cultura, es en este sentido que para la presente investigación hemos pensando el diálogo entre el discurso de la literatura, el de la crítica y el de teoría. En “La palabra en la novela” (escrito entre 1934 y 1935 y editado en *Teoría y estética de la novela*)¹² volvemos a encontrar preocupaciones centrales y persistentes de Bajtin alrededor de la conceptualización del lenguaje y la cultura:

La superación en el estudio del arte literario de la ruptura entre el ‘formalismo’ abstracto y el ‘ideologismo’ también abstracto, constituye la idea conductora del presente trabajo. La forma y el contenido van unidos en la palabra entendida como fenómeno social; social en todas las esferas de su existencia y en todos sus elementos –desde la imagen sonora hasta las capas semánticas más abstractas. (1989:77).

Así en la representación literaria pueden leerse las tensiones del acontecimiento histórico, ya que por el modo en que define al lenguaje el círculo de Bajtin (“[como] saturado ideológicamente, como una concepción del mundo, e, incluso, como una opinión concreta que asegura un máximo de

¹¹ Tatiana Bubnova, traductora y estudiosa de los textos del círculo de Bajtin, indica que la palabra rusa *vyskazyvanie* no corresponde con exactitud a “enunciado” porque, en tanto la palabra rusa remite al contexto oral, significa simultáneamente “enunciado” y “enunciación”, es decir, el proceso y el resultado. Esta dicotomía, similar a la de lengua y habla, es inadecuada en el desarrollo teórico-crítico de Bajtin y proviene de las traducciones que pasaron por el francés en el momento de desarrollo de las teorías de la escritura y la intertextualidad de Julia Kristeva (Bubnova 2006).

¹² El texto “El hablante en la novela” compilado en *Las fronteras del discurso* (Bajtin 2011), repite varias de las ideas desarrolladas en este texto e, incluso, fragmentos textuales.

comprensión recíproca en todas las esferas de la vida ideológica” (Bajtín 1989:185)), éste es expresión de las fuerzas de unificación y centralización ideológico-literarias concretas que se desarrollan en indisoluble relación con los procesos de centralización político-social y cultural y de sus posibles tensiones:

[existe] resistencia del lenguaje único canonizado, fortalecido por la unidad aún inquebrantable del mito nacional, [...] Esa descentralización ideológica-verbal sólo se producirá cuando la cultura nacional pierda su carácter cerrado y autónomo, cuando, entre las otras culturas y lenguajes, tome conciencia de sí misma. Con esto, se socavarán los cimientos de la percepción mítica del lenguaje, basada en la unión absoluta de sentido y lenguaje; se producirá una aguda percepción de las fronteras sociales, nacional y semánticas del lenguaje. (Bajtín 1989:185-6).

La novela y su forma de representación, en este sentido, como veremos más adelante en este mismo apartado –pero también basándonos en esto para producir nuestras lecturas del corpus literario en el capítulo 5-, es especialmente propicia para esta instancia autocrítica y autorreflexiva del lenguaje.

Para nuestra investigación hemos producido el relevamiento, descripción y análisis de narrativa argentina en el periodo 2001-2010, especialmente de novelas. Entendemos que este género se presta a los fines de nuestra investigación, que busca ver los modos en que los escritores se autorrepresentan en relación con sus condiciones materiales de existencia, porque como señala Bajtín en su libro sobre Dostoievski¹³, la novela no es un reflejo completo de su época sino que:

[representa] todas las voces ideológico-sociales de la época [...] [es] un microcosmos de plurilingüismo [así] lenguaje sólo se revela en toda su originalidad cuando está interrelacionado con todos los demás lenguajes incorporados a la misma unidad contradictoria del proceso de formación social. Cada lenguaje es en la novela un punto de vista, un horizonte ideológico social de círculos sociales reales y de sus representantes [...] y no una posición abstracta. (1989:226).

La novela polifónica¹⁴, entonces, en tanto pone a discutir distintas voces en el texto, produce representaciones complejas de los distintos usos sociales del lenguaje y, por esto, como veremos más adelante, es especialmente prolífera para el análisis de la capacidad autocrítica del lenguaje.

Por otro lado, en *Teoría y estética de la novela* Bajtín señala en la misma línea, como programa de análisis crítico, que:

la novela como todo es un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal [...] El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes no son sino

¹³ En 1929 Bajtín publica *Problemas de la obra de Dostoievski*, durante el resto de su vida trabaja en correcciones de este texto y en 1963 se publica la reedición con el título *Problemas de la poética de Dostoievski*. En 1979 se traduce al castellano esta edición. Sin embargo, algunos borradores para la reedición de 1963 se incluyen en *Estética de la creación verbal* (2002i) (especialmente “Del libro Problemas de la obra de Dostoievski” y “Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski” pero también “Autor y personaje en la actividad estética”) porque contienen fragmentos o ideas no incorporadas.

¹⁴ La polifonía es el modo en que la heteroglosia o el multilingüismo se especifican en la novela como género.

unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela¹⁵. (1989:80-1).

Dentro de los procedimientos de composición de la novela la posición del autor¹⁶ es fundamental y se estructura por medio de un específico uso del lenguaje: “Las voces sociales e históricas que pueblan el lenguaje [...] se organizan en la novela en un sistema estilístico armonioso que expresa la posición ideológica-social diferenciada del autor, en el marco del plurilingüismo de la época.” (Bajtin 1989:117). Otra forma de introducción y de organización de la heteroglosia en la novela es otro específico uso del lenguaje: el habla de los héroes: “un habla ajena en un lenguaje ajeno, puede también refractar las intenciones del autor” (Bajtin 1989:132).

En lo que se refiere tal vez más específicamente a nuestro problema de investigación, en el artículo “La palabra en la novela” (escrito entre 1934 y 1935 e incorporado en *Teoría y estética de la novela*) se señala que a partir de la heteroglosia puede pensarse a las autorrepresentaciones de los escritores a partir del uso del lenguaje:

para el prosista, el objeto constituye el punto de concentración de las voces disonantes, entre las que también debe sonar su voz; esas voces crean para la suya propia un fondo indispensable, fuera del cual no se pueden captar los matices de su prosa artística, ‘no tienen resonancia’. (Bajtin 1989:96).

En tanto nos proponemos pensar la literatura argentina después de la crisis de hegemonía neoliberal de 2001 y las distintas formas de rearticulación del medio literario, buscamos especificar el rol de la literatura en su relación con la vida. El medio literario nacional, analizado en la presente Tesis, como veremos específica y detenidamente en el próximo capítulo, realizó como principales movimientos en la última década: la proliferación de revistas literarias (algunas en papel pero muchas de ellas digitales), la emergencia de editoriales autogestionadas o independientes y autónomas respecto de los grandes conglomerados transnacionales (tanto aquellas editoriales que realizan edición artesanal como tradicional), la organización de variados ciclos de lecturas de narrativa y la exploración de internet como un nuevo espacio para la producción, circulación y consumo literarios por medio de mails, blogs y redes sociales. Si entendemos como los trabajos del círculo Bajtin a la actividad estética como un acto ético desde el punto de vista del acto responsable y participativo (Cfr. Bubnova 1997) y al lenguaje no sólo como un modo de describir el mundo sino también como un modo de actuar en él, podemos proponer un análisis del rol del escritor en relación con la orientación

¹⁵ Otros recursos de la heteroglosia en la novela son: el uso de comillas, expresiones, ironía, tonos, proposiciones subordinadas, interrogaciones o exclamaciones, las preguntas provocadoras, las reservas irónicas desenmascaradas, los monólogos internos o los géneros intercalados (Cfr. Bajtin 1989).

¹⁶ En el próximo apartado se desarrolla con detenimiento qué entiende Bajtin por “autor”.

(hacia sus condiciones materiales de existencia y hacia la esfera ideológica) y la valoración social (como selección histórica de forma y contenido): la producción literaria trabaja con la realidad del lenguaje como acción desde la pluralidad de lenguajes sociales y de discursos ideológicos “en un medio dinámico donde cada voz tiene su cronotopía (tiempo-lugar) y su ideología (que la identifica como entidad social)” (Bubnova 1997).

El problema de la representación literaria, es decir, los alcances y límites de la propia representabilidad por medio del lenguaje, puede ser abordado con los trabajos de Bajtin desde un ángulo sumamente productivo para el análisis del rol social del escritor, cuestión que no ha preocupado en nuestra investigación, como hemos dicho. En la concepción de lenguaje de Bajtin y Voloshinov, pero fundamentalmente de obra literaria de Bajtin, la organización de los materiales produce una evaluación no como juicio de valor explícito, sino a partir de su organización. Es decir, el lenguaje produce una autocrítica hacia el interior de sus producciones por medio de su uso; en el uso del lenguaje se produce la exploración de los alcances y límites del lenguaje mismo. Para esto la novela es un género especialmente apto para producir y explotar este carácter autocrítico del lenguaje.

La vida se incorpora a la literatura como argumento, asunto, tema, motivo, como dijimos antes, sólo a través de esa escena ideológica en la cual se formula y con la cual discute. El lenguaje como material literario está formado por esa escena inmanentemente social e histórica. Este es el aporte fundamental que los pensadores del círculo Bajtin hicieron a la crítica ya que por medio de la crítica del lenguaje, se produce la crítica de la cultura y de la representación.

El análisis de la autorrepresentación del escritor, objeto de la presente Tesis, siempre debe incluir una reflexión acerca del medio en el cual se halla inserto y una autocrítica acerca del trabajo con el lenguaje:

El autor observa desde su incompleta contemporaneidad [que] incluye en sí misma, en primer lugar, el campo de la literatura y –más ampliamente– el de la cultura [...] constituye el contexto indispensable de la obra literaria y de la posición en ésta del autor, fuera del cual no se puede entender ni la obra ni las intenciones del autor reflejadas en ella. [...] [el autor] representa el mundo, bien desde el punto de vista del héroe que participa del acontecimiento representado, bien desde el punto de vista del narrador, del autor testafarro, o bien, finalmente, sin recurrir a la mediación de nadie [...] como si él fuese el que lo viera y lo observara, como si fuese testigo omnisciente (Bajtin 1989:406-7).

Estos son los momentos que Bajtin señala como puntos clave para rastrear la presencia del autor en la obra literaria. En *Estética de la creación verbal* agrega:

[la] historia ideal el autor nos la cuenta tan sólo en la obra misma y no en su confesión de autor, dado el caso, y tampoco aparece en sus opiniones acerca del proceso creativo [...] el autor no es portador de una vivencia anímica, y su reacción no es un sentimiento pasivo o una percepción [...] sino un producto cultural significativo y estable, y su reacción aparece en la estructura de una visión activa del personaje como totalidad determinada por la reacción misma, en la estructura de su representación, en el ritmo de su manifestación, en su estructura entonacional y en la selección de los momentos de sentido (2002i:14-6).

De este modo, una vez más, por medio del análisis de los procedimientos de representación literaria se produce una crítica al modo en que la literatura es producida y consumida en ciertas condiciones históricas, porque histórico y autocrítico es siempre el uso del lenguaje.

Hay una especificación que Bajtin realiza en *Estética de la creación verbal* a propósito de la figura del autor y la composición o representación literaria en relación con una teoría cognitiva y ética más amplia. Se dice:

es el autor quien confiere la unidad activa e intensa a la totalidad concluida del personaje y de la obra; esta unidad se extrapone¹⁷ a cada momento determinado de la obra. La totalidad conclusiva no puede, por principio, aparecer desde el interior del protagonista, puesto que éste llegar a ser nuestra vivencia; el autor no puede orientarse hacia el interior de su héroe [...] es en ese determinado y estable excedente de la visión y el conocimiento del autor con respecto a cada uno de sus personajes donde se encuentran todos los momentos de la conclusión del todo (Bajtin 2002i:20).

La representabilidad está especificada por el lugar desde el cual se produce la representación:

El mecanismo aquí es paralelo a aquel cuando en efecto yo ‘veo’ el todo de alguien más desde la superioridad de mi ‘excedente de ver’ una imagen cuya integridad el otro no puede tener de sí mismo. De acuerdo con Bajtin, cuando el mecanismo de tal superávit es ampliado desde las operaciones de la conciencia en la experiencia vivida hasta las operaciones semánticas en el mundo del texto, éste llega a ser el capullo en el cual duerme la floración de una actividad estética madura [...] Puesto que yo vivo en los límites de mi propia subjetividad por mí mismo y mi estatus como objeto para otros, soy capaz de cruzar ese límite y, en mi imaginación, ver al otro como sujeto y a mí mismo como objeto. Este movimiento gobierna las relaciones yo/otro en una experiencia vivida. Cuando se aplican los mismos procedimientos a las relaciones autor-héroe en el mundo del texto, se necesitan ciertas modificaciones para lograr un resultado claramente estético. (Clark y Holquist 1984).

De este modo, Bajtin propone una autorrepresentación en términos de representación de otro:

¹⁷ La idea de “transgresión” pertenece a las teorías neokantianas de la percepción y a partir de este concepto cual Bajtin elabora en los escritos de la primera mitad de la década de 1920 [publicados en *Estética de la creación verbal*] el concepto *vnenajodimot* traducido como “extraposición”, “exotopía” o “extraterritorialidad” para dar cuenta del concepto de obra literaria como realidad externa o dación extrapuesta, *vnepolozhnaia dannost* a la conciencia. La traductora de *El método formal en los estudios literarios*, Tatiana Bubnova, indica que este concepto podría traducirse por “dación transgrediente” para estar a tono con esta tradición y no simplificar la traducción con la expresión de “dato externo” (2002ii:150). Asimismo, Clark y Holquist (1984) señalan que la “extralimitación” o “extralocalidad” dan cuenta del mismo proceso en el que “yo completo al ‘otro’ por las adiciones que le hago [...] desde mi posición de estar al mismo tiempo dentro y fuera de él” (1984).

el autor debe ubicarse fuera de su propia personalidad, vivirse a sí mismo en un plan diferente de aquel en que realmente vivimos nuestra vida; sólo con esta condición puede completar su imagen para que sea una totalidad de valores extrapuestos con respecto a su propia vida; el autor debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro (2002i:22).

La representación del mismo escritor debe ser una autoobjetivación hasta llegar a ser un personaje sin un regreso hacia el yo: “hay que ver en sí mismo a otro [...] el autor debe encontrar un punto de apoyo fuera de sí mismo para que esta unidad llegue a ser un fenómeno estéticamente conclusivo” (Bajtin 2002i:24). Más adelante también en *Estética de la creación verbal* dice Bajtin:

[al autor] lo percibimos como un principio representante abstracto (el sujeto representador), y no como una imagen representada (visible). También en un autorretrato no vemos, desde luego, al autor que lo ejecuta, sino apenas una representación del artista [...]. La imagen del narrador en primera persona, la imagen del protagonista en las obras de carácter autobiográfico (autobiografías, memorias, confesiones, diarios, etc.), personaje autobiográfico, héroe lírico, etc. [...] todas ellas son imágenes representadas que tienen un autor como portador de un principio puramente representativo (2002i:301).

El escritor es definido por Bajtin como “alguien que es capaz de trabajar con la lengua situándose fuera de ella” (2002i:301) ya que “la autoobjetivación ética y estética necesita un poderoso punto de apoyo fuera de uno mismo desde el cual verme a mí mismo como un otro.” (2002i:36). Esta es la operación contraria a ver al otro como a mí mismo, es decir, a proyectar en el otro la propia interioridad violentando la otredad, como veremos a lo largo del capítulo 5 que sucede, por ejemplo, en el exotismo. Continúa Bajtin:

el alma y todas las formas de representación estética de la vida interior [...] por principio, no pueden ser formas de la autoexpresión pura, expresión de uno mismo y de lo suyo, sino que aparecen como formas de actitud hacia el otro ya su expresión propia. Todas las definiciones estéticamente significativas transgreden la vida misma y la dación del mundo vivida desde su interior (2002i:120).

Más adelante, señala, nuevamente, la necesidad de producir una autoobjetivación que propicie una actitud dialógica hacia la propia persona. En este sentido se puede afirmar que: “Bajtin concibe como la otredad como el fundamento de toda existencia y del diálogo como la estructura primordial de cualquier existencia particular” (Clark y Holquist 1984).

Como hemos visto en los capítulos precedentes, Mijail Bajtin es convocado por la crítica literaria argentina en reiteradas oportunidades para pensar el vínculo entre representación y narración a partir de la conceptualización de la novela y para producir reflexiones acerca del uso de la palabra ajena, de la constitución de posturas enunciativas, del tratamiento de la otredad y de la comunicabilidad verbal de la experiencia.

Varios de estos problemas teórico-críticos los vemos, por ejemplo, en la siguiente cita de Alberto Giordano:

Las escrituras de sí mismo como *ejercicio espiritual* encausan las búsquedas de un sujeto en crisis, su necesidad de fabricar algo verdadero en lo que podría sostenerse la afirmación de la ‘propia’ alteridad. Escribir sobre sí mismo para desprenderse de uno mismo, para convertirse en menos que uno mismo y experimentar el ser como inminencia [...] Escribir en nombre propio para experimentar lo ajeno y desconocido de la ‘propia’ enunciación. Como si dijésemos, para explorar la distancia de uno consigo mismo. (2011ii:115. Énfasis en el original).

Otro momento de nuestro estado de la cuestión que nos interpeló a la relectura de las producciones bajtinianas sobre el tratamiento de la otredad es cuando David Viñas, en su análisis del viaje estético a finales del siglo XIX, indica el tratamiento de la otredad que produce aislamiento y desconocimiento del otro:

El distanciamiento de los otros seguido de su desdén y desconocimiento para sustituirlos –como únicas relaciones válidas– por las que se tengan como uno mismo. Reconocer al otro –en la variante del viaje estético– llega a ser un escándalo contra la propia esencia. Penetramos, pues, en la extensa y aterciopelada comarca de la vida interior. (2005:48).

Voloshinov en *Marxismo y Filosofía del lenguaje* demuele la posibilidad de erigir a la vivencia subjetiva, individual y ahistórica en objeto de representación estética:

La vivencia de sí mismo es de un carácter especial. No se trata de una ‘vivencia yo’ [...] el individualismo es una peculiar forma ideológica de la ‘vivencia nosotros’ de la clase burguesa [...]. El individualismo de la vivencia se determina por una orientación social consolidada y segura. La seguridad individualista de sí propio, el valor de sí mismo no se extrae de las profundidades de la personalidad, sino del exterior: se trata de una interpretación ideológica del reconocimiento social del yo, con la garantía de su derecho y del apoyo y las garantías objetivas de su actividad económica individual mediante un régimen político. La estructura de una conciencia individual es una estructura tan social como el tipo colectivista de vivencia: se trata de una determinada interpretación ideológica de una situación socioeconómica compleja y estable, proyectada hacia una psique individual. (2009:142-3).

Es en este sentido que se señala que la personalidad interior es también un ideograma, un producto ideológico como todos los demás, especificado por sus condiciones históricas de surgimiento y circulación.

Ya desde 1924 en “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, en el contexto de una sostenida preocupación de Bajtin respecto de la responsabilidad ética en relación con la posición del yo respecto del mundo y del otro (Cfr. Clark y Holquist 1984), se plantea el rol del escritor en estos términos:

la posición en el mundo del autor-artista y de su tarea artística pueden y deben entenderse en relación con todos los valores del conocimiento y del hecho ético: no es el material el que se unifica, se individualiza, se completa, se aísla y se concluye [...] sino la estructura valorativa de

la realidad vivida en todos sus aspectos, el acontecimiento de la realidad [...] la forma significativa, desde el punto de vista estético, es expresión de una actitud esencial ante el mundo del conocimiento y del hecho [donde] el artista [...] ocupa una posición fundamental, de observador desinteresado, fuera del acontecimiento, pero entendiendo el sentido valorativo [...] Esta situación exterior (que no significa indiferencia) permite a la actividad artística unificar, modelar y acabar el acontecimiento desde el exterior (1989:38).

Es en este sentido que, en *Estética de la creación verbal* a propósito de la autobiografía, Bajtin señala que “la coincidencia personal ‘en la vida’ entre el individuo del que se habla y el individuo que habla no elimina la diferencia entre estos momentos en la totalidad artística; es posible pues la pregunta ¿cómo me estoy representando? a diferencia de la pregunta ¿quién soy?” (2002i:134), es decir, la pregunta siempre es acerca de las formas de representarse y no acerca de identidades individuales esencializadas ahistóricamente.

El programa de trabajo del crítico a partir de las propuestas del círculo de Bajtin es el análisis de los procedimientos y usos del lenguaje y sus implicancias éticas:

la verdadera tarea del análisis estilístico [...] consiste en descubrir todos los lenguajes orquestadores que existen en su estructura, en comprender el grado de distanciamiento de cada lenguaje de la última instancia semántica de la obra, y los diversos ángulos de refracción de las intenciones de esos lenguajes; en comprender sus interrelaciones dialogísticas, y, finalmente, si existiese la palabra directa del autor, determinar su trasfondo dialogístico plurilingüe fuera de la obra (Bajtin 1989:231).

De este modo, el análisis de las autorrepresentaciones del escritor debe darse en términos de rol social y de uso del lenguaje en tanto material sociohistórico.

Bajtin en *Teoría y estética de la novela* parte de un análisis de procedimientos de composición (uso de comparación o metáfora, utilización compositiva de las relaciones sintácticas, de las repeticiones, de los paralelismos, de la forma interrogativa; utilización compositiva de las relaciones hipotáxicas y paratáxicas, etc.) para señalar a la actividad de conexión como organizadora valorativamente. De este modo se busca señalar la producción de sentido por medio de la organización de la representación. El autor es, en tanto elemento constitutivo de la forma, quien organiza la representación y, en este sentido, “el objeto estético es una creación que incluye en sí misma al creador: en él se autoencuentra el creador y percibe intensamente su actividad creadora” (Bajtin 1989:74).

Asimismo, cuando hemos relevado y analizado los textos del corpus de narrativa argentina del periodo 2001-2010, hemos hallado como recurso de la composición verbal un abundante uso de voces ajenas. Bajtin señala que una de las más importantes formas de introducción y organización de la heteroglosia en la novela es, como ya dijimos, la inclusión de los géneros intercalados, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.) como extra literarios

(costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.). Incluso existe un grupo especial de géneros que crean variantes especiales del género novelesco: la confesión, el diario íntimo, el diario de viajes, la biografía, la carta y algunos otros géneros que son frecuentes en la producción de narrativa argentina reciente y que tienen sus formas semántico-verbales de asimilación de los diferentes aspectos de la realidad. Naturalmente, los géneros intercalados refractan de distintos modos las intenciones del autor (Cfr. Bajtin 1989), pero siempre la novela en este movimiento produce una crítica de otros géneros y de su actitud ante la realidad (sea de la heroización enfática, del convencionalismo, de la poetización estrecha e inerte, del carácter monótono y abstracto, de la naturaleza acabada e inmutable de sus héroes) y, por lo tanto, produce una crítica de “la literaturización y poetización” (Bajtin 1989:456).

Entonces, de este modo, si bien una novela que utiliza la introducción de formas de escritura íntima no produce una representación de la experiencia con el mismo foco que la produce una novela histórica, la novela en general es un género con una potente capacidad autocrítica. Por sus características formales, de inclusión de la palabra ajena y su específico tratamiento (“el juego humorístico de los lenguajes, la narración ‘no del autor’ (del narrador, del autor convencional, del personaje), los discursos y las zonas de los héroes, y finalmente, los géneros intercalados o encuadrados [como] las principales formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela” (Bajtin 1989:141)) posibilitan un uso indirecto, alusivo, distanciado y complejo de los lenguajes.

De este modo, este uso del lenguaje señala la relativización de la conciencia lingüística y de la objetivación del lenguaje, de sus fronteras históricas, sociales y hasta de sus principios ya que problematiza las fronteras del lenguaje como tal: “precisamente porque la idea de un lenguaje único (como lenguaje incontestable) le es ajena a la prosa novelesca” (Bajtin 1989:141) produce necesariamente una autocrítica en tanto explora los límites y alcances del lenguaje. La autocrítica de la palabra es una característica esencial del género novelesco en la teoría bajtiniana en el momento de la representación porque socaba cierta actitud frente a la realidad: “[de] pretensión de reflejar verídicamente la realidad, de dirigirla y reconstruirla (pretensiones utópicas de la palabra), de sustituir la realidad por su sucedáneo (el sueño y la ficción que sustituyen a la vida)” (Bajtin 1989:484); mientras que en la representación literaria de la novela, por medio del uso del lenguaje, los procedimientos de representación son incorporados a la estructura novelesca, pero en tanto están “tomados con reserva”, “exteriorizados”, “mostrados en su relatividad, limitación e imperfección históricas” (Bajtin 1989:415) son autocríticos.

Una vez más en *Teoría y estética de la novela* se señala que la autocrítica de la novela se da por medio del uso específico del lenguaje en la representación:

el principal objeto ‘especificador’ del género novelesco, el que crea su originalidad estilística, es el hablante y su palabra [...] La palabra del hablante en la novela no viene simplemente dada ni tampoco reproducida, sino representada artísticamente, y, además, representada siempre –a diferencia del drama- por medio de la palabra (del autor). [...] ésta exige procedimientos formales del habla y de la representación verbal completamente especiales. El hablante en la novela es esencialmente un hombre social, históricamente concreto y determinado, y su palabra es un lenguaje social (aunque en germen) y no un ‘dialecto individual’ (Bajtín 1989:149).

Es decir, el uso del lenguaje es sociohistórico e ideológico y esto es una característica fundamental para comprender el modo en que la literatura formula la pregunta por sus condiciones materiales de existencia, sea en relación con la desigualdad y la diferencia; con la movilidad y las distancias sociales, con las políticas de la memoria o con la representación de lo nacional:

el hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un ideólogo, y sus palabras siempre son ideogramas. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social. Precisamente como ideograma, la palabra se convierte en la novela en objeto de representación. (Bajtín 1989:150).

A partir de esta especificación del material de la novela, se señala, entonces, el trabajo del crítico:

si el objeto específico del género novelesco es el hablante y su palabra, que pretende significación social y difusión, en tanto que lenguaje especial del plurilingüismo, el problema central de la estilística novelesca puede ser planteado como el problema de la representación artística del lenguaje, el problema de la imagen del lenguaje [...] La palabra no sólo representa sino que se representa; que el lenguaje social (de los géneros, de las profesiones, de las corrientes literarias) se convierte en los mismos en objetos de reproducción libre, orientada en el plano artístico, de reestructuración, de transformación artística: se seleccionan los elementos típicos, característicos o hasta esencialmente simbólicos del lenguaje (Bajtín 1989:153).

De este modo la tarea del crítico literario consiste en leer en los materiales literarios las formas de crítica y autocrítica, es decir, en describir y analizar los modos mediante los cuales la novela problematiza los límites y alcances de la representación por medio del uso del lenguaje.

El uso literario del lenguaje es definido por Bajtín en *Teoría y estética de la novela* del siguiente modo:

el lenguaje más literario hablado y escrito [...] está estratificado y es plurilingüe en su aspecto objetual semántico y expresivo concreto. Esta estratificación viene determinada, en primer lugar, por los organismos específicos de los géneros. [...] Esta estratificación del lenguaje en géneros se une más adelante la estratificación profesional del lenguaje [...] [que] no sólo se diferencian por su vocabulario, [sino que] implican determinadas formas de orientación intencional, de interpretación y valoración concretas. El mismo lenguaje del escritor (del poeta, del novelista) puede ser entendido como argot profesional (1989:106).

Para los hablantes mismos, los lenguajes de los géneros y los *argots* profesionales son directamente intencionales mientras que para los que no están implicados en el horizonte intencional respectivo, pueden ser objetuales, característicos, pintorescos o restrictivos desde el punto de vista semántico y expresivo. En la novela polifónica interviene una multiplicidad de lenguajes, entre los cuales se encuentra el específico uso de la literatura, hecho objeto de representación. Cuando el uso del lenguaje que hace la literatura es representado en la novela, dice Bajtin, hay dos tipos de novelas de prueba de la palabra literaria: el autor es introducido o bien como personaje o bien como “autor real de la obra”, es decir, la novela presenta fragmentos autorreflexivos “novela de la novela” donde se autoinvestiga (Cfr. 1989).

En el primer caso existe el riesgo de una estetización de la representación que se da cuando la novela pierde la orientación social y la base ideológica y su horizonte no es el hombre vivo y móvil sino reminiscencias verbales de imágenes literarias, que hacen que la novela se convierta en una abstracción que, si bien puede aparecer como un ennoblecimiento, es una inmovilización y una pérdida de significado (Cfr. Bajtin 1989). Sin embargo, señala Bajtin que

la novela es el género literario que menos propicia el esteticismo y el juego verbal puramente formal. Cuando un esteta escribe una novela, su esteticismo no se manifiesta en la estructura formal de la obra sino en el hecho de que en la novela está representado un hablante, es decir, el ideólogo del esteticismo que descubre su doctrina, puesta a prueba en la novela [...] incluso el esteta que compone una novela se convierte en un ideólogo que defiende y pone a prueba su posición ideológica. Se convierte en apologeta y polemista. (2011:71).

Esta es la modalidad que desarrolla la autorrepresentación del escritor cuando en el proceso de dar cuenta de su experiencia, simultáneamente, produce una autorreflexión y una autocrítica de su uso del lenguaje.

Entonces, la dialogización y la orientación hacia la palabra ajena es una forma de análisis del tratamiento literario de la otredad –junto con el tratamiento del propio yo como si fuera una alteridad, como vimos antes- a partir de las conceptualizaciones bajtinianas que explota la autocrítica literaria. Se entiende al diálogo como la expresión literaria de la libertad filosófica y

Alterity (la Alteridad) es el nombre que Bajtin le asigna a la lógica que determina la mente en el sentido que garantiza la capacidad de imaginar entidades completas sobre algunos aspectos de la percepción, por ejemplo hacia otros yo que no son esa mente, pero que niega la capacidad a otro aspecto de la percepción, es decir, el yo que es la mente. (Clark y Holquist 1984).

La dialogización e interorientación dialógica son características fundamentales de la palabra en la representación literaria a partir del uso de la heteroglosia y del uso polémico de la palabra ajena en el marco de una lengua nacional (Cfr. Bajtin 1989). En tanto, como dijimos, Bajtin considera a la

otredad como condición de posibilidad del yo y, consecuentemente, también de la estética, ya que a partir del reconocimiento del otro se produce la autovaloración y la visualización estética (Cfr. Bubnova 1997), el análisis del tratamiento de la otredad o de la alteridad es una pauta de análisis de las representaciones literarias.

El tratamiento de la otredad –como veremos especialmente en el apartado 5.1 cuando describamos la representación de las marcas de desigualdad y diferencia o en el apartado 5.2 con el análisis de la representación de las distancias y jerarquías sociales- puede producir exotismo, es en este sentido que en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” (escrito entre 1937 y 1938) se señala que “el exotismo presupone una confrontación intencional de lo que es ajeno con lo que es propio; en él es subrayada la ajenidad de lo ajeno; por decirlo así, se saborea y representa detalladamente en el trasfondo del universo propio, corriente, conocido, y que está sobreentendido” (1989:254)¹⁸. Bajtin, en contraste con el tratamiento exotista, propone un dialogismo que celebre la otredad (Cfr. Clark y Holquist 1984) y que produzca un tratamiento del otro desde el punto de vista del cronotopo de un modo totalmente diferente, por ejemplo, mediante el cronotopo del encuentro y del gran camino donde

en el mismo punto temporal y espacial, se intersectan los caminos de gentes de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas las nacionalidades, de todas las edades. En él pueden encontrarse casualmente aquellos que, generalmente, están separados por la jerarquía social y por la dimensión del espacio; [...] Aquí se combinan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanos, complicándose y concretándose por las distancias sociales” (1989:394).

De este modo, la representación cronotópica¹⁹ de la alteridad produce sentido desde el encuentro con la diferencia: “como el mundo requiere de mi alteridad para darle sentido, yo necesito de la autoridad de otros para definir o crear mi yo (Clark y Holquist 1984).

En relación con la inteligibilidad de la otredad y la representabilidad de esa experiencia, la visión estética en Bajtin, como dijimos más arriba, está basada en la mirada del otro y hacia el otro y ésta es la dimensión ética fundamental de la propuesta bajtiniana: con la otredad se da una relación dialógica, que no cosifica al objeto estetizado, sino que lo coloca en una interacción que produce saber dialógico (Cfr. Bubnova 1997). Dice Bajtin en *Estética de la creación verbal*:

¹⁸ En *Estética de la creación verbal* (2002i:352) reaparece la idea de una necesidad de extraposición para la comprensión de la cultura ajena en miras a un mutuo enriquecimiento.

¹⁹Desarrollaremos con detenimiento la idea de “cronotopo” en el próximo apartado.

es indispensable que el excedente de mi visión complete el horizonte del otro contemplado sin perder su carácter propio. Yo debo llegar a sentir a este otro, debo ver su mundo desde dentro, evaluándolo tal como él lo hace, debo colocarme en su lugar y luego, regresando a mi propio lugar, completar su horizonte mediante aquel excedente de visión que se abre desde mi lugar, que está fuera del suyo; debo enmarcarlo, debo crearle un fondo conclusivo del excedente de mi visión, mi conocimiento, mi deseo y sentimiento. [...] El primer momento de la actividad estética es la vivencia: yo he de vivir (ver y conocer) aquello que está viviendo el otro, he de ponerme en su sitio, como si coincidiera con él (en qué forma es posible esta vivencia, es decir, el problema psicológico de la vivencia ajena, lo dejamos de lado; para nosotros es suficiente el indiscutible hecho de que, dentro de ciertos límites, tal vivencia se vuelve posible) (2002i:30).

Bajtín parte de una sencilla afirmación (dos cuerpos no pueden ocupar el mismo lugar al mismo tiempo) para desarrollar una compleja teoría ética del yo concebido no como una esencial trascendental sino como un lugar de apercepción (una “fenomenología de los sentidos”) desde el cual se determina la responsabilidad en el lugar y el tiempo de la existencia (Cfr. Clark y Holquist 1984). De este modo se llega a una interesante concepción filosófica del yo y del otro y de sus interrelaciones constitutivas desarrollada a lo largo de la *Estética de la creación verbal* (2002i) y especificadas en el caso de Bajtín a propósito de la figura del autor y del problema de la autoría:

la distinción yo/otro se convierte en su estética en la distinción entre el autor que ocupa una posición análoga al yo y al héroe quien ocupa una posición análoga al otro [...] Bajtín se ocupa de la contradicción aparente de la presencia del autor en el texto pero que es a su vez invisible, por medio de la misma estrategia que utiliza con la paradoja aparente de la inhabilidad del yo para verse a sí mismo. Esta invisibilidad no es misteriosa ni siquiera metafórica, sino más bien estructura al ser una invisibilidad cognitiva [...] Siempre habrá una no-correspondencia entre el yo activo que hace signos y los signos de sí mismo que él genera u origina. La distinción yo/otro está en el centro de toda cognición (Clark y Holquist 1984).

Por otro lado, asimismo, a partir de la orientación hacia la palabra ajena, podemos pensar las distintas formas de relaciones entre materiales de la cultura, pero también entre personas e instituciones. Cuando Bajtín analiza la representación de la vida del escritor en *Estética de la creación verbal* dice:

es absolutamente inadmisibile la identificación entre la vida y el ‘alma’ o el ‘temperamento’. [...] [se] entiende por ‘vida’ todo el conjunto de sus objetivaciones existenciales: su actividad de editor y de empresario editorial, la orientación social y de clase de todos sus actos y asuntos prácticos, y finalmente una serie de hechos objetivos que se confrontan con las objetivaciones poéticas en la unidad del medio ideológico [...] a pesar de que la propia noción de ‘vida’ sea demasiado general e indefinida, [...] por ‘vida’ se entiende una serie de objetivaciones –éticas, pragmáticas, socioeconómicas, cosmovisionales- en realidad tan objetivas como las objetivaciones poéticas. (2002ii:251-2).

De este modo, las formas de asociación y organización que el escritor produce en el medio literario ingresan como vida a su autorrepresentación. Es en este sentido y en la misma línea que lo planteado más arriba respecto del *argot* literario o el cronotopo de la creación artística que las formas institucionales del uso del lenguaje impactan claramente en la representación literaria:

el enunciado, en sus aspectos más típicos y significativos, se determina por las interrelaciones constantes y más generales entre los hablantes en cuanto representantes de determinados círculos e intereses sociales, y en última instancia, de las clases sociales. [...] el problema no está en la psique subjetiva de los hablantes o de los creadores literarios, ni en lo que ellos piensan, viven o quieren, sino en lo que exige de ellos la lógica objetiva y social de sus interrelaciones. Esta lógica es la que, en última instancia, determina las propias vivencias ('discurso interno') de la gente. Sólo que estas vivencias representan una refracción ideológica, diferente y menos importante, de la misma lógica de las interrelaciones sociales organizadas. (Bajtín 2002ii:261).

Así, por medio de la autorrepresentación del escritor y de su trabajo, se tiene la oportunidad de desplegar todas las tensiones de los usos del lenguaje para explorar sus alcances y límites en la representación literaria, como veremos en el capítulo 5, alrededor de la representación de las marcas de desigualdad y diferencia, de la jerarquía y la distancia sociales, de las políticas de memoria y de las formas de lo nacional; distintas formas en que la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura fue ensayada por el discurso literario –pero también por el crítico– en los años 2001-2010 en la narrativa argentina.

Apartado 3.3. Cronotopo y representación de la crisis en Bajtín.

En esta Tesis prestamos especial atención a las operaciones de representación del escritor desde la situación de crisis cultural y política de 2001, es decir, a los modos en que los escritores se autorrepresentan en las novelas en relación con sus condiciones materiales de existencia y de este modo formulan las preguntas ¿cómo, de qué modo es posible escribir en relación con estas condiciones? ¿cómo, de qué modo es posible ser un escritor durante y después de la crisis de 2001? Creemos que a partir del trabajo bajtiniano alrededor del concepto de cronotopo y del modo en que la literatura se relaciona con la vida puede abordarse el problema de la representación del escritor, ya que como se dice en *Teoría y estética de la novela*: “de los cronotopos reales de ese mundo creador surgen los cronotopos, reflejados y creados, del mundo representado en la obra (en el texto)” (Bajtín 1989:404).

Si bien el modo en que es representada la relación entre el mundo y el escritor puede darse, según Bajtín, como una frontera clara y fundamental en el realismo ingenuo o como una identificación entre el autor-creador de la obra con el autor-individuo en el biografismo ingenuo,

es de todo punto inadmisibles que se interprete esa frontera principal [entre el mundo representado y el mundo del escritor] como absoluta e imposible de ser superada [...] la obra y el mundo

representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida (1989:404).

Como dijimos antes, entonces, la literatura dialoga con el mundo en cuanto se relacionan desde sus condiciones de producción, circulación y consumo por medio de los cronotopos de forma dinámica e histórica:

ese proceso de cambio es él mismo cronotópico: se produce, primeramente, en un mundo social, que evoluciona históricamente, pero sin alejarse del cambiante espacio histórico. Incluso puede hablarse de un cronotopo creador en el que tiene lugar ese intercambio entre la obra y la vida, y en el que se desarrolla la vida específica de la obra. (Bajtin 1989:404).

Este último sería el cronotopo desarrollado por aquellas obras literarias que representan la escena misma de la producción literaria y en donde los escritores producen autorrepresentaciones. En estas novelas, como dice Bajtin, hay una triple presencia del escritor, es decir, en primer lugar, existe un sujeto biográfico, en segundo lugar, hay una representación del escritor en la obra y, en tercer lugar, puede encontrarse al autor en la composición y disposición de la obra. Todas estas instancias son cronotópicas en el sentido de situadas históricamente tal y como hemos desarrollado anteriormente.

En las elaboraciones teórico-críticas del Círculo de Bajtin aparece una conceptualización de la ideología tanto como producción de relaciones en términos de lenguajes, en tanto los sujetos intervienen en el intercambio de enunciados en una cultura que es material, como ideología como una formulación de los materiales literarios en relación con otros materiales culturales en las lucha por la producción de sentido. Es en este sentido que la ideología articula materiales culturales y la concepción de lenguaje bajtiniana es como configurador de modelos de mundos posibles. De allí se parte para proponer que el análisis de materiales literarios no busca analizar el contenido, tema o tópico representado, sino las posiciones de la enunciación.

Esto nos permitió proponer respecto del corpus literario relevado un doble trabajo de los textos en su relación con las condiciones de producción: por un lado, en la enunciación del texto se desarrolla una serie de procedimientos autorreferenciales que tematizan y señalan el carácter complejo de la representación; por otro lado, los enunciados se relacionan con sus materiales a través de la composición textual como la alusión o la recreación de escenarios históricamente reconocibles. Entendemos que este tratamiento de lo real y su representación verbal en la literatura y la crítica literaria tienen implicancias éticas, ya que permite interrogar el reconocimiento de instancias de lo colectivo y de la comunicabilidad entre los sujetos (Bajtin y Voloshinov 1998, Voloshinov 2009).

En el caso del análisis de las representaciones literarias de la crisis argentina de 2001 tenemos especialmente en cuenta esta mutua implicación de las condiciones sociohistóricas de existencia del lenguaje, de la cultura y de la literatura. Entendemos que la situación de crisis cultural y política es un proceso que se abre en el momento de ruptura pero que su análisis debe incluir la rearticulación del ordenamiento social posterior hasta el final de la década. Como dijimos en la Introducción, entendemos la crisis de la hegemonía neoliberal de 2001 como un colapso económico y una crisis de legitimidad en la relación entre el Estado y la sociedad civil que puso en evidencia una multiplicidad de formas de desigualdad social que se enunciaron como intolerables para el sentido común pero simultáneamente formularon expectativas de recomposición de la autoridad por parte del Estado (Cfr. Delfino 2006). Esta crisis da inicio a un nuevo ciclo en el curso del cual se pone en cuestión la capacidad de dirigir y dominar que hasta ese entonces habían alcanzado las alianzas políticas y socioeconómicas en las cuales se articularon las políticas neoliberales. Las crisis de legitimidad de las instituciones ponen en evidencia el vínculo entre cultura y condiciones de producción como modos de inteligibilidad y experiencias reflexivas lo que permite analizar las regulaciones culturales de los diferentes sectores, círculos o grupos sociales ante situaciones históricas específicas (Cfr. Delfino 2006). En este sentido, se pueden analizar las formas de la rearticulación de los discursos sociales ante crisis históricas desde o en la representación literaria como un problema de la hegemonía cultural en situaciones de crisis y al proceso que va desde la ruptura de la crisis hasta su posterior rearticulación como un período de investigación.

Para pensar la representación literaria de este tipo de acontecimientos sociales como la crisis de 2001-2002 consideramos especialmente productivo el análisis que hace Bajtin de la representación de rupturas y umbrales sin conclusividad²⁰ en su trabajo sobre la novela de Dostoievski (Cfr. 1986) y en *Estética de la creación verbal* donde reaparece la idea de umbral como representación de la crisis (Cfr. Bajtin 2002i) ya que el cronotopo del umbral junto con el cronotopo de crisis y ruptura vital (Cfr. Bajtin 1989) son adecuados para la descripción del modo en que estas particulares condiciones sociohistóricas de existencia ingresan en la representación literaria. Asimismo en nuestra investigación, como decíamos antes, consideramos que el proceso abierto por la crisis de la hegemonía neoliberal continúa durante alrededor de una década pero tiene en 2001 un punto de inflexión histórico que impacta indiscutiblemente en la cultura y, de este modo, en la literatura por nosotros analizada, ya que, en palabras de Bajtin “los procesos de cambio e innovación de la lengua

²⁰ En *El método formal en los estudios literarios* señala Tatiana Bubnova, su traductora: *zavenbennost* (el ser concluido) y *zavershimost* (posibilidad de ser concluido) aparecen en castellano como conclusión y conclusividad respectivamente (Bajtin 2002ii:227).

nacional reflejados por la novela, no tienen en ella un carácter lingüístico abstracto: son inseparables de la lucha social e ideológica, de los procesos de formación e innovación de la sociedad y del pueblo.” (1989:435) En este sentido, sostenemos que la crisis de 2001-2002 también produjo una crisis y rearticulación del medio literario.

El relevamiento y descripción del uso del lenguaje en la representación literaria permite analizar el modo en que se forma y funciona una cultura nacional. En este sentido entendemos que la crisis de 2001 es un acontecimiento histórico que incide fuertemente en las producciones culturales argentinas recientes:

el lenguaje único común es un sistema de normas lingüísticas. Pero tales normas no son un imperativo abstracto, sino fuerzas creadoras de la vida del lenguaje que sobrepasan el plurilingüismo²¹, unifican y centralizan el pensamiento ideológico literario, crean, dentro de la lengua nacional plurilingüe, un núcleo lingüístico duro y estable del lenguaje literario oficial, reconocido (Bajtín 1989:88-9).

Teniendo en cuenta, entonces, la concepción del lenguaje y de la literatura y la cultura en la producción teórico-crítica del Círculo de Bajtín, prestamos especial atención al concepto de “cronotopo” a los fines de analizar la representación de un acontecimiento histórico como la crisis de 2001. En el artículo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” (escrito entre 1937 y 1938 e incluido en *Teoría y estética de la novela*) comienza a definirse el proceso de asimilación en la literatura del tiempo y del espacio histórico real y del hombre histórico real en el marco de la representación literario como un proceso complicado y discontinuo, en tanto la asimilación no funciona como un reflejo ya que no hay exterioridad e interioridad, sino interacción. Para dar cuenta de esto se produce la siguiente definición:

Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa ‘tiempo-espacio’) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y del tiempo (el tiempo como una cuarta dimensión del espacio). (Bajtín 1989:237).

Más adelante agrega:

²¹ Es importante señalar que en la teoría del lenguaje del círculo de Bajtín se utiliza el término *raznorechie* que en las traducciones francesas es traducido como “plurilingüismo” (entendido como diversidad o variedad de las lenguas o de las voces en una lengua determinada, multiplicidad de voces que conviven en una lengua determinada), cuando, en realidad, de lo que se trata específicamente en Bajtín a partir de este términos no es de una diversidad en la lengua sino del hecho de que en una misma lengua existen voces que están en conflicto y que ponen en juego lenguajes o posiciones en el lenguaje que son antagónicas. Por eso la traducción norteamericana traduce este término como “heteroglosia”, término que da cuenta de un conflicto de dialectos y posiciones en el interior del lenguaje que no conviven de manera pacífica como multiplicidad sino que constituyen el problema mismo del lenguaje como conflicto en la definición del mundo. En ruso el término *razna* no refiere a multiplicidad ya que multiplicidad en ruso es *mnoga* (“muchos”), por el contrario, la raíz *razna* alude a “diferencia”. Es en este sentido que la “heteroglosia” implica una serie de conceptos antagónicos al interior del lenguaje que luchan por la definición del sentido y el valor de las palabras donde el lenguaje oficial centralizado funciona en tensión con la heteroglosia de la novela.

Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura. [...] en el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible, desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. [...] Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica. (Bajtin 1989:238).

En una nota al pie Bajtin aclara que en la “Estética trascendental” (en la *Crítica de la razón pura*), Kant define el espacio y el tiempo como formas indispensables para todo conocimiento, empezando por las percepciones y representaciones elementales. Bajtin acepta la valoración kantiana de la significación de esas formas en el proceso de conocimiento pero, no las considera “trascendentales”, sino formas de la realidad “más auténtica”. Es en este sentido que la conceptualización bajtiniana siempre está inclinada hacia un análisis no trascendental sino material (Cfr. Bajtin 1989).

El cronotopo en *Estética de la creación verbal* reaparece en tanto tema principal del trabajo del crítico:

nuestro criterio es la asimilación del tiempo histórico real y del hombre histórico por la novela. Esta tarea es principalmente de carácter histórico-literario. Pero todo problema teórico puede solucionarse únicamente en relación con un material histórico concreto. [...] nuestro tema más concreto y específico [es] la imagen del hombre en proceso de desarrollo en la novela. (Bajtin 2002i:210).

El concepto de cronotopo permitió relevar, describir y analizar específicas formaciones representadas en la literatura que articulan un lugar durante un tiempo con unas acciones determinados. En la representación literaria los usos del tiempo –vacío, cíclico, inverosímil, lineal, etc.- son parte constitutiva de los motivos cronotópicos. De este modo, concibiendo al tiempo y al espacio de forma indisoluble, el desarrollo humano se representa en una relación indisoluble con el devenir histórico: “la transformación del hombre se realiza dentro del tiempo histórico real, con su carácter de necesidad, completo, con su futuro y también con su aspecto cronotópico.” (Bajtin 2002i:214). Es en este sentido que consideramos fructífero el análisis de la representación de la crisis de 2001 como problema social, es decir, no individual o subjetivo, sino en su más plena significación ideológica y colectiva, es decir, histórica.

Continúa diciendo Bajtin en *Estética de la creación verbal* que para hacer un análisis del cronotopo se debe

saber ver el tiempo, saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo, y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, [...] ciudades, calles, edificios, obras de arte y de técnica, instituciones sociales, etc. (2002i:217).

De esta manera, la representación literaria puede, como decíamos más arriba, orientarse (hacia sus condiciones materiales de existencia y hacia la esfera ideológica en que se constituye) y producir valoraciones sociales (mediante la selección de su forma y sus materiales) y los escritores pueden producir representaciones de ellos mismo en relación con sus condiciones materiales de existencia:

Un artista lee en estas señales las ideas más complejas de los hombres, de las generaciones, de las épocas, de las naciones, los círculos y clases sociales [...] las contradicciones socioeconómicas que son las fuerzas motrices del desarrollo: desde los contrastes elementales vistos de un modo inmediato (la heterogeneidad social de la patria vista desde la carretera) hasta sus manifestaciones más profundas y finas en las ideas y relaciones de los hombres. Estas contradicciones necesariamente abren el tiempo visible hacia el futuro. Cuanto más profundamente se manifiestan, tanto más importante y amplia es la plenitud del tiempo en las imágenes que ofrece el novelista. (Bajtín 2002i:217).

Por supuesto, el cronotopo de la crisis no puede estar vaciado históricamente sin deteriorar su potencia expresiva, esto lo señala Bajtín (1989) a propósito de la novela griega cuando entra en contradicción entre el carácter privado del héroe y el carácter público del género literario. El género está en estrecha vinculación con el cronotopo en tanto su forma de construcción incide en la forma de entender el mundo. Para concluir el capítulo de la *Teoría y estética de la novela* sobre el cronotopo dice Bajtín:

el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. Por eso, en la obra, el cronotopo incluye siempre un momento valorativo [...]. En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo. [...] la contemplación artística viva [...] considera el cronotopo en su total unidad y plenitud. El arte y la literatura están impregnados de valores cronotópicos de diversas magnitud y nivel. Cada motivo, cada elemento importante de la obra artística constituye ese valor. (1989:394).

Como entendimos para proponer las lecturas del último capítulo de esta Tesis, los cronotopos en la novela son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales ya que es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos por medio de la concentración o materialización del tiempo en determinados sectores del espacio:

todos los elementos abstractos de la novela –generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.- tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. [...] toda la imagen artístico-

literaria es cronotópica. Esencialmente cronotópico es el lenguaje, como tesoro de imágenes. (Bajtin 1989:401).

Es en este sentido que, como dice más adelante Bajtin, “los cronotopos épico-novelescos [...] sirven para la asimilación de la verdadera realidad temporal (histórica hasta cierto punto), que permiten reflejar e introducir en el plano artístico de la novela momentos esenciales de esa realidad.” (1989:402).

A partir de los aportes de Bajtin y de su formulación del concepto de cronotopo, consideramos que para la representación de la crisis de 2001 puede pensarse un específico cronotopo en la novela argentina reciente. Su definición temporal es la de ser un momento fuera del tiempo, en el sentido de estado de excepción y ruptura temporal, pero también en el sentido de corte radical histórico. Su definición espacial es la del mismo lugar de la vida anterior, es decir, los acontecimientos suceden en el mismo espacio de la vida cotidiana establecida con anterioridad a esos acontecimientos nuevos. Este cronotopo de la crisis tiene funciones compositivas como el caos y la oportunidad, la apertura a todo lo posible, la violencia, la irresistibilidad, el advenimiento de lo nuevo, es decir, la ruptura y la inauguración, entre otras. Es el cronotopo de la representación de la crisis del pasado y del presente y del movimiento al futuro, como ya se dijo antes: “La aparición de contradicciones sociales empuja al tiempo, inevitablemente, hacia el futuro. Cuanto más profundamente se manifiesten esas contradicciones, más desarrolladas estarán; más importante y amplia podrá ser la plenitud del tiempo en las representaciones del artista” (Bajtin 1989:299).

Apartado 3.4. Representación de la experiencia y estetización en Benjamin.

La producción de Walter Benjamin ha visitado y revisitado productivamente los problemas de la experiencia, la representación, la historia y la producción de un conocimiento crítico en relación con las condiciones materiales e históricas de existencia, de modo tal que sus reflexiones, convocadas reiteradamente por el estado de la cuestión de nuestra investigación, nos brindan un marco de inteligibilidad y un aparato teórico potentes para pensar el modo en que las autorrepresentaciones de los escritores constituyen tramas narrativas (entendidas, como veremos más adelante, en el mismo sentido en que las semejanzas extra sensoriales benjaminianas son tramas) en las que se puede relevar tanto la reasignación de lugares como la inteligibilidad de las crisis históricas. Asimismo, es posible relevar el modo en que esas tramas narrativas habilitan la transformación de la experiencia.

Ésta es y ha sido históricamente una categoría sumamente productiva de la filosofía y la crítica; asimismo la literatura y los debates de la teoría y la crítica literaria la han rediscutido frecuentemente en su propia tradición.

Teniendo en cuenta el cambio histórico durante el siglo XX en la concepción con la que la teoría y la crítica abordan la relación entre lengua y literatura por un lado, y literatura y cultura, por el otro, vemos que en desmedro de la representación como reproducción de la realidad, se ha erigido otra concepción que pone el acento en el uso de la lengua y en la lengua como acción. En *Calle de mano única* Benjamin señala este vínculo del lenguaje con la acción:

una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad. Para ser significativa la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura [...] Sólo este lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual (2002i:9).

En la concepción benjaminiana del lenguaje, éste por su carácter histórico y material permite a la crítica “la consideración teórica de aquellas acciones que podemos emprender con el lenguaje o que el lenguaje emprende junto a nosotros” (Panesi 2004:115).

En su artículo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, de 1916, Benjamin postula el carácter autorreferencial y autorreflexivo del lenguaje (Cfr. 2001:60-61). Como señala Collingwood Selby, esta concepción permite criticar la concepción instrumental de la lengua (como medio de la comunicación) y ampliar el horizonte de acción del lenguaje: éste es el espacio de una compleja forma de comunicación de los hombres y mujeres entre sí, pero también de éstos con el mundo material²² (Cfr. 1997:41-ss).

La literatura, en tanto su composición verbal, comparte la materialidad intrínseca del lenguaje en Benjamin. Asimismo, es la literatura parte de la cultura histórica y materialmente producida:

Existe un lenguaje de la plástica, de la pintura, de la poesía. Así como el lenguaje de la poesía se funde, aunque no sólo ella, en el lenguaje de nombres del hombre, es también muy concebible que el lenguaje de la plástica o de la pintura se funde con ciertas formas del lenguaje de las cosas [...] aquí se trata de lenguajes sin nombre y sin acústica; lenguajes del material, por lo que lo referido es la comunicación de la comunidad material de las cosas [...] Para acceder al conocimiento de las formas artísticas, basta intentar concebirlas como lenguajes y buscar su relación con los lenguajes de la naturaleza (Benjamin 2001:73).

²² El vínculo de los sujetos con los textos a partir de la escucha de aquello que los objetos tienen para decir desde su materialidad también es señalado a partir de la relación que el copista de *Calle de mano única* establece con el texto: deja que éste le dé órdenes (Benjamin 2002i:15).

La lengua y la literatura concebidas como materialidades históricamente condicionadas posibilitan el trabajo crítico sobre la capacidad de éstas para intervenir en el mundo de la vida en tanto permiten desnaturalizar los vínculos entre arte, cultura y sociedad y analizar sus condiciones sociales de producción y existencia.

Por otro lado, existe otra característica fundamental en la concepción de lenguaje de Benjamin, aludido especialmente en el apartado 2.1, para pensar a la literatura, la crítica y la teoría literarias que es su carácter paradójico respecto de la comunicabilidad: “El lenguaje no sólo significa comunicación de lo comunicable, sino que constituye a la vez el símbolo de lo incomunicable.” (Benjamin 2001:74). Esto permite constituir al lenguaje como el lugar donde es posible la comunicación y simultáneamente donde se señala, se marca críticamente, que la comunicación nunca es completa, nunca el sentido es obturado por una transparencia comunicativa, sino que, por el contrario, el lenguaje es un espacio paradójico, ambivalente, entre lo dicho, lo no dicho y lo decible.

Esta cuestión es trabajada en “La tarea del traductor” (1923), ya que siendo la traducción una acción sobre los textos, implica una concepción de la lengua y de la cultura²³. La traducción como una forma de la lectura y entendida como una acción sobre los textos, permite comprender tanto lo singular de cada lengua (y de cada texto) como la existencia de un más allá de lo singular, de la existencia de una lengua universal o de la capacidad universal de comunicación de la lengua, que existe como utopía, pero no como origen. Este universal sólo puede percibirse a través de lo particular, de forma fragmentaria, inestable y fugaz, en términos paradójicos: en la traducción es posible traducir también lo intraducible. De este modo, lo que permite pensar esta concepción de la traducción es el carácter ambivalente del lenguaje como el lugar de la experiencia, de la comunicabilidad y de la incomunicabilidad: en la comunicación es posible comunicar también lo incomunicable. Se critica así también a la concepción de la palabra como una entidad con un sentido pleno y plenamente transmisible (Cfr. Collingwood Selby 1997:94-ss).

El lenguaje nunca dice plenamente, pero es el lugar donde existe la posibilidad de decir; la literatura es, de este modo, el lugar de la interpelación a decirlo todo, el lugar para dar cuenta de la

²³ “la traducción no es sino un procedimiento transitorio y provisional para interpretar lo que tiene de singular cada lengua [...] la traducción aun cuando no pueda aspirar a la permanencia de sus formas –y en esto se distingue del arte- no niega su orientación hacia una fase final, inapelable y decisiva de todas las disciplinas lingüísticas. En ella se exalta el original hasta una altura del lenguaje que, en cierto modo, podríamos calificar de superior y pura, en la que, como es natural, no se puede vivir eternamente [...] el ámbito predestinado e inaccesible donde se realiza la reconciliación y la perfección de las lenguas [...] no alcanza tal altura en su totalidad, pero tal altura está relacionada con lo que en la traducción es más que comunicación. Ese núcleo esencial puede calificarse con más exactitud diciendo que es lo que hay en una obra de intraducible” (Benjamin 1971:135).

imposibilidad de la comunicación plena que obtura y de la posibilidad de la comunicación humana abierta, inestable y prolífera. En palabras de Agamben: “Lo inefable, lo inenarrable [...] lejos de marcar un límite del lenguaje expresan su invencible poder de presuposición” (2007:215), poder productivo y fructífero de la literatura que hemos conceptualizado a lo largo de toda la presente Tesis.

A partir de la concepción de lenguaje en Benjamin, pasaremos a analizar la interrelación compleja y productiva entre la noción de experiencia y la de representación, en la obra de este pensador, para poder comprender una posible oposición entre un uso de la mimesis (entendida como el procedimiento literario que intenta reproducir la realidad) y la artificialidad y la experimentación (entendidas como los mecanismos que pueden dar cuenta de las condiciones materiales de existencia y su problematización). Creemos sumamente productivo para la exploración y la inteligibilidad crítica de nuestros materiales trabajar la complejización del concepto de mimesis con los conceptos de semejanza extra sensorial, inmaterial o no sensible y correspondencia inmaterial, no sensible o no representacional en Walter Benjamin (1967, 2001) y Susan Buck Morss (1981, 2001, 2005).

Los textos benjaminianos considerados canónicos respecto de la cuestión de la experiencia suelen ser “Experiencia y pobreza” de 1933 y “El narrador” de 1936; sin embargo, la preocupación de Benjamin por el funcionamiento de la categoría de experiencia hacia el interior de un programa filosófico y crítico puede ser rastreado en otras zonas de su producción y esto amplía la inteligibilidad de algunos de sus enunciados. Porque si bien en una primera lectura “El narrador” puede parecer reducirse a una fenomenología social de la pérdida de la experiencia, este texto recoge los tópicos teóricos del temprano “Sobre el programa de la filosofía venidera” (1918) para volver a poner en el foco de la discusión a la viabilidad de una filosofía de la experiencia en el debate con la filosofía de Immanuel Kant (Cfr. Agamben 2007).

La experiencia hacia el interior de una teoría del conocimiento es una preocupación constante de la reflexión benjaminiana que no deja de articularse como núcleo que organiza el trabajo intelectual para posibilitar una intervención política y cultural sobre el mundo de la vida, que revisitando el aparato filosófico ilustrado, a su vez

permita la aparición de una nueva y más elevada forma futura de experiencia. De esta manera se le plantea a la filosofía contemporánea una exigencia fundamental y las condiciones de su cristalización; la propuesta de constitución de un concepto de experiencia más elevado, con fundamentación teórico-epistemológico, dentro del marco del pensamiento kantiano. [...] éste, precisamente, debe ser el objetivo de la inminente filosofía (Benjamin 2001:77).

Lo más relevante de la propuesta epistemológica en “Sobre la filosofía venidera” es la relación entre los modos de conocer el mundo y los modos de actuar sobre él: entre el conocimiento y la experiencia y desde la mutua inteligibilidad de las condiciones de ambos, la construcción de la nueva filosofía. Es en este sentido que el ensayo de otros modos de conocimiento posibilitan otras acciones: la narración aparece de este modo como una fuerza contraria, emancipadora en oposición a las formas filosóficas estudiadas por Benjamin. La narración se opone a la opresión del mito porque permite una crítica profunda de las limitaciones de la empiria como única forma de la experiencia en Kant:

no puede ponerse en duda que en el concepto kantiano de conocimiento, un Yo corpóreo e individual que recibe las impresiones mediante los sentidos y que, en base a ellas forma sus representaciones, tiene el papel preponderante, aunque sea sublimadamente. Pero esta concepción es mitología, y en lo que respecta a su contenido de verdad, no es más valiosa que toda otra mitología del conocimiento [...] la representación colectiva del conocimiento sensible y espiritual, tanto en la época kantiana, de la prekantiana o de la nuestra misma, no deja de ser una mitología como las ejemplificadas más arriba. Desde *esta* perspectiva, y en lo que se refiere a las nociones ingenuas de recepción y percepción, la ‘experiencia’ kantiana es metafísica o mitológica, sólo que moderna y particularmente estéril en términos religiosos (Benjamin 2001:78-79. Énfasis en el original).

Lo que Benjamin trabajará en sus textos, por el contrario, es el desarrollo del potencial de la “experiencia auténtica [...]: aún utilizable una vez librado de todas las vestiduras del sujeto” (2001:79); desarrollará un programa de investigación lo menos complaciente posible con las propias prácticas intelectuales y pensará la compleja relación entre la entidad lingüística del conocimiento y la tensa relación entre “la experiencia y la pluralidad unitaria y continua del conocimiento” (2001:84).

Al comienzo de “El narrador” Benjamin introduce las reflexiones teóricas a partir de una concepción de la experiencia cotidiana y comúnmente extendida: la de la posibilidad de narrar. La narración, en contraposición a las formas cosificadas de dar cuenta verbalmente de la vida, es definida como una acción de los hombres y mujeres que tiene la peculiaridad de producir un conocimiento transmisible, apropiable, multiplicador de la experiencia y, por lo tanto, religante de los sujetos, ya que nunca puede darse en soledad: se lega, se comparte, se da, siempre en miras al mejoramiento de la vida. Desde la afirmación acerca del carácter colectivo de la experiencia, se define a la narración tanto como el lugar de la experiencia -“Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura de las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias.” (Benjamin 2001:112)-, así como el tipo de conocimiento de la experiencia -“La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores” (Benjamin 2001:112).

De este modo, las reflexiones sobre la narración se desarrollan en Benjamin en estrechísima relación con la noción de experiencia. En el segundo ensayo sobre Baudelaire (“Sobre algunos temas en Baudelaire” de 1939) la narración es el lugar en que la experiencia puede ser expresada con las marcas históricas de su producción: “Su obra no sólo se deja definir históricamente, como toda obra, sino que ha sido concebida y forjada de esa manera” (Benjamin 2002ii:117). Como se señaló más arriba, la idea de la lengua como una materialidad históricamente condicionada se relaciona con la noción de experiencia por su relación con las condiciones materiales de existencia. El concepto de experiencia en Benjamin es una forma de poner en relación a los textos con sus condiciones de producción ya que “tratan el material heterogéneo como citas que se entrelazan” (Panesi 2004:124).

Pero, del mismo modo que señalamos respecto de la lengua, en la narración no hay totalización de la experiencia, no hay representación total, sino que, por el contrario, del mismo modo que el lenguaje es la posibilidad de comunicar pero paradójicamente la imposibilidad de hacerlo, con la experiencia sucede lo mismo:

La no coincidencia, la distancia ineludible que la aprehensión del sentido y de la experiencia consigo misma configuran en Benjamin casi una postura psicológica: el sujeto que narra los protocolos de una experiencia con haschisch parece percibir alguna forma de plenitud, que sin embargo acentúa las distancias con que el yo se percibe a sí mismo y la realidad que lo rodea (Panesi 2004:124).

Esto es lo que permite a Benjamin realizar una operación crítica sobre los textos que, lejos de asignar un sentido externo, suscita la emergencia de las marcas históricas de la construcción del sentido en la literatura, es decir, lee las condiciones materiales de existencia. En el primer ensayo sobre Baudelaire (“París del Segundo Imperio en Baudelaire” de 1938) en la operación de lectura de Benjamin lo que se hace es provocar una lectura de las condiciones de posibilidad de los marcos de inteligibilidad. Benjamin trabaja con su metodología de crítica de uso del montaje. De este modo, lee y cita el poema “Le vin des chiffonniers” de Baudelaire, a continuación comenta las condiciones históricas de emergencia y existencia de los traperos, a continuación lee y cita las lecturas de este fenómeno de los investigadores de las ciencias sociales en términos de emergencia y límites del pauperismo como problema social y, finalmente, a continuación agrega que la poesía “es un documento social no tanto por las encuestas realizadas a determinada familia sino por el intento de que la más honda miseria aparezca como menos escandalosa porque se la clasifica limpiamente” (Benjamin 2002ii:17). La lectura benjaminiana de la literatura ilumina por medio del montaje de textos las condiciones históricas de emergencia de la poesía, su relación con otros saberes y algunos de sus efectos sobre el mundo de la vida en tanto legitimación de marcos de inteligibilidad. La crítica, entonces, no se ocupa

solamente de aquello comunicado como un motivo, tema o contenido, sino que lee ese sentido que permanece incomunicado, latente y fragmentario, pero que se comunica por medio del lenguaje, específicamente, por medio de los procedimientos literarios de composición textual²⁴.

En el ensayo “París del Segundo Imperio en Baudelaire” Benjamin señala, asimismo, el cambio de la experiencia entre los hombres y mujeres a raíz del cambio de la experiencia de la ciudad y de los medios de transporte: la experiencia de la multitud. Pero el punto central de su lectura es que la multitud es condición de la experiencia moderna en su totalidad:

El soneto *A une passante* no presenta a la multitud como asilo del criminal, sino como el del amor que se le escapa al poeta. Cabe decir que trata de la función de la multitud no en la existencia del ciudadano, sino en la del erótico. Dicha función aparece a primera vista como negativa; pero no lo es. La aparición que le fascina, lejos, muy lejos de hurtarse al erótico de la multitud, es en la multitud donde únicamente se le entrega. (Benjamin 2002ii:46).

Es importante señalar que la lectura que hace Benjamin de Baudelaire permite visibilizar en los procedimientos de composición textual el ingreso del mundo de la vida a la literatura como trama: “su fascinación más honda [la de Baudelaire por la multitud] consistía en no despojarle, en la ebriedad en la que le colocaba, de su terrible realidad social” (Benjamin 2002ii:61).

También en el ensayo “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” (1929) de lo que se trata es de una crítica de la experiencia:

Quien perciba que en los escritos de este círculo no se trata de literatura, sino de otra cosa: de manifestación, de consigna, de documento, de ‘bluff’, de falsificación si se quiere, pero, sobre todo, no de literatura, ése sabrá también que de lo que se habla literalmente es de experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas.” (Benjamin 1998:45. Énfasis en el original).

En este ensayo Benjamin presenta claramente su interés por la experiencia no como ontologización de la misma sino como una instancia crítica potente:

Y esas experiencias de ningún modo reducen al sueño, a las horas de fumar opio o mascar haschisch. Es un gran error pensar que sólo conocemos de las ‘experiencias surrealistas’ los éxtasis religiosos o los éxtasis de las drogas [...] Subrayar patética o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático, no nos hace avanzar. Más bien penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano (Benjamin 1998:59. Énfasis en el original).

²⁴ Como hemos visto en distintas oportunidades a lo largo de los capítulos 1 y 2, pero también como volveremos a ver en el 4 y el 5, la crítica literaria argentina a partir de la cual hemos pensado nuestro corpus cita y repiensa los aportes de Walter Benjamin profusamente.

Es en este sentido que, teniendo en cuenta que la representación articula tramas y narraciones que producen modos de experiencia e inteligibilidad en condiciones históricas concretas, nos proponemos entender a los modos de la representación en relación con las reformulaciones del discurso literario y del discurso crítico, especialmente a partir de la problematización de la mimesis que propone Benjamin para poder pensar a los procedimientos literarios como el lugar privilegiado de la formación de sentido.

Así, hemos articulado la noción de representación con la de experiencia en la obra de Benjamin para poder situar una posible tensión entre un uso de la mimesis (entendida como el procedimiento literario respecto de los debates sobre realismo) y la experimentación (entendida como los mecanismos que pueden dar cuenta de las condiciones materiales de la literatura y su problematización). Como dijimos, creemos sumamente productivo para la exploración de nuestros materiales trabajar la complejización del concepto de mimesis con el concepto de semejanza extra sensorial en Walter Benjamin (1967, 2001; Susan Buck Morss 1981, 2001, 2005, Oyarzún 2001) que plantea la productividad del lenguaje en términos críticos y autorreflexivos.

[En “Sobre la facultad mimética”] Benjamin arguye aquí que la facultad mimética –de la percepción y producción de semejanzas y analogías, en que resuena el tema aristotélico del don metafórico y también el motivo baudeleriano de las *correspondances*- que es característica del hombre por la excelencia que alcanza en él, tiene una historia, y que ésta es la historia de su transformación. El sentido de esta transformación consiste en el despliegue de la ‘semejanza inmaterial’ [...] el campo, el ‘canon’ en que para nosotros se hace vigente el dominio de la semejanza es el lenguaje, son las lenguas. (Oyarzún 2001:166-7).

Del mismo modo que con el debate acerca de la experiencia y del lenguaje, Benjamin se ocupa de analizar la mimesis en relación con la acción, la gestualidad y su definición histórica y discutiendo los usos obturadores de las categorías. En “La enseñanza de lo semejante” (1933) las limitaciones de deshistorizar los conceptos y de simplificar la concepción “sensorial” de la experiencia son nuevamente señaladas:

Desde hace mucho se le reconoce a la facultad mimética un cierto influjo sobre el lenguaje. Esto se hizo, empero, sin mayor fundamento, sin pensar seriamente en su significación y aún menos en la historia de la facultad mimética. Tales consideraciones quedaron ante todo estrechamente ligadas al ámbito más corriente, sensorial, de lo parecido” (Benjamin 2001:87).

En “Sobre la facultad mimética” (1933) podemos ver nuevamente la posibilidad de la lengua de decir más que lo escrito, la posibilidad de comunicar lo incomunicable, por medio de la semejanza no sensible o correspondencia inmaterial que: “fundamenta las tensiones no sólo entre lo dicho y lo entendido, sino también entre lo escrito y lo entendido y también entre lo dicho y lo escrito [...] la

escritura se ha convertido así, junto con la lengua, en un archivo de semejanzas no sensibles, de correspondencias inmatrimales” (Benjamin 1967:169).

El lenguaje es entonces, fundamentalmente, crítico y autorreflexivo. El programa crítico que acompaña esta redefinición de la semejanza como semejanza inmaterial es:

‘Leer lo que nunca ha sido escrito’ Tal lectura es la más antigua: anterior a toda lengua — la lectura de las vísceras, de las estrellas o de las danzas [...] de tal suerte la lengua sería el estadio supremo del comportamiento mimético y el más perfecto archivo de semejanzas inmatrimales: un medio al cual emigraron sin residuos las más antiguas fuerzas de producción y recepción mimética (Benjamin 1967:169-170).

La capacidad mimética, así entendida, es una herramienta para la reapropiación de la subjetividad alienada (Cfr. Buck Morss 2005:76). Y nuevamente (como con el lenguaje y la experiencia) es una herramienta paradójica que abre las posibilidades del sentido en lugar de obturarlo.

En el otro artículo que trabaja esta cuestión (“La enseñanza de lo semejante”), también señala cuál es el tipo de conocimiento producido de este modo, un saber fragmentario y efímero, y simultáneamente, histórico: “La percepción de lo similar está siempre ligada a un reconocimiento centellante. Se esfuma para ser quizás luego recuperada, pero no se deja fijar como sucede con otras percepciones [...] la percepción de la semejanza está amarrada a un momento del tiempo” (Benjamin 2001:87).

Así, nuevamente encontramos como características fundamentales del conocimiento propuesto por Benjamin la capacidad de eludir la totalización del sentido y de anclar histórica y materialmente los significados. De este modo, el concepto de semejanza extra sensorial²⁵ da cuenta de la concepción mística y materialista de la representación en Benjamin (Cfr. Benjamin 2001:88) y la define como la constitución de una “trama”: “la semejanza extra sensorial funda una trama, no tanto entre lo hablado y lo aludido, sino más bien entre lo escrito y lo aludido, como asimismo, entre lo hablado y lo escrito, y siempre de una manera completamente nueva, original e ineludible” (Benjamin 2001:88).

La representación como trama es la que articula modos de experiencia e inteligibilidad en condiciones históricas concretas por medio del lenguaje: “La escritura se convirtió, junto al lenguaje, en un archivo de semejanzas extra sensoriales, de correspondencias no sensibles” (Benjamin

²⁵ El concepto de “semejanza extra sensorial” es equivalente en los textos benjaminianos trabajados a los conceptos “semejanza inmaterial” o “semejanza no sensible” y “correspondencia inmaterial”, “correspondencia no sensible” o “correspondencia no representacional” y a las traducciones de Susan Buck Morss de “correspondencia no representacional” (1981:188) y “semejanza no sensorial” (2001:294).

2001:88) que se manifiestan como “lo otro” del sentido, de la frase, de forma fragmentaria (Cfr. Benjamin 2001:88).

El carácter fragmentario, discontinuo de la representación como trama es su característica más poderosa, es lo que le permite producir el sentido en la operación de lectura: “Dado que dicha semejanza extra sensorial hace sentir su efecto sobre toda la lectura, se abre, en este profundo estrato, el acceso a la notable ambivalencia de la palabra lectura, en su significado tanto profano como mágico” (Benjamin 2001:88). De este modo, la literatura y el lenguaje (formados por los mismos materiales ambos) son el lugar de manifestación del sentido:

Desde esta perspectiva el lenguaje se erige en la más elevada aplicación de la facultad mimética: un médium en el que las cosas ya no se manifiestan y enfrentan directamente como antes en el espíritu del vidente o del sacerdote, sino mutuamente en sus esencias, sustancias y aromas finísimos y fugaces. En otras palabras, en el transcurso de la historia, las arcaicas fuerzas de la videncia se instalaron en el lenguaje y la escritura. (Benjamin 2001:89).

La lectura, entonces, será el instante crítico donde el sentido puede producir una intervención en el mundo de la vida: “Es así que aun el leer profano, para no quedarse sin comprensión, nos transmite esta instrucción mágica: se requiere un ritmo necesario o, más bien, un instante crítico, que el lector debe tener a toda costa presente para no quedarse con las manos vacías” (Benjamin 2001:89). El “quedarse con las manos vacíos” sería el resultado de una lectura lineal, literal, unívoca, que lejos de generar la apertura del sentido, lo cierra, lo asigna externamente al texto y obtura la significación. La lectura crítica, por el contrario, es aquella que adopta el ritmo del texto, que, como dijimos antes, escucha sus instrucciones (en el sentido de direcciones del sentido) pero también su instrucción (en el sentido de su enseñanza, su consejo, su sabiduría). La lectura de las semejanzas extra sensoriales es una actividad aporética y productiva, es parte de un programa de acción crítica, que no busca la conciliación ni la clausura del sentido²⁶, sino un funcionamiento crítico del arte que entiende a la representación como trama y que es una experiencia que trabaja con la materialidad y su reconfiguración.

A partir del relevamiento de nuestros materiales literarios producidos en el periodo 2001-2010, hemos detectado un movimiento respecto de la autorrepresentación de los escritores: cuando la literatura por medio de sus procedimientos de composición, más que formular la pregunta por sus propias condiciones materiales, realiza un doble juego de visibilidad de los sujetos e invisibilización

²⁶ Vemos aquí una conceptualización del lenguaje como capaz de producir un sentido complejo, no unívoco ni estable, tal y como hemos relevado y descripto en los aportes teóricos y críticos del capítulo 1 a propósito del discurso literario.

de las condiciones de existencia de los mismos, produce una naturalización estetizante de las jerarquías y distancias sociales. Como cuando Viñas indica:

Otro recurso de la espiritualización del viaje: el desdén frente a los que comen ávidamente; el desgano irá reemplazando cada vez más al fervor y al identificar comida y materia a través de un juicio moral negativo llegará a despreciar a cualquiera que coma aunque sea por necesidad sin distinguir que la dignidad humana se alcanza a través de la posesión de las cosas; no tanto de quienes las poseen en el ocio y sí quienes las desean desde la carencia; es decir, distanciarse aun más porque ese acto de necesidad no se convierte en un acto estético. (2005i:50).

Entendemos a este fenómeno como parte de los procesos de estetización propios de la cultura moderna, ya que a partir de la mitad del siglo XIX, junto con los procesos de institucionalización de la literatura y el desarrollo de la cultura burguesa y sus formas artísticas, los modos de la estetización y los usos de la belleza en relación con las condiciones materiales e históricas de existencia cobran una relevancia importantísima. Es en este sentido que en esta Tesis hemos articulado las nociones benjaminianas de experiencia y estetización para construir herramientas teóricas y críticas que puedan dar cuenta de algunos procedimientos literarios orientados a la estetización de la experiencia en la escritura literaria y analizar, de este modo, no sólo los temas o motivos sino, fundamentalmente, los procedimientos de construcción de sentido estetizantes y sus implicancias éticas y políticas en relación con las formas de la belleza como reconciliación en la escritura²⁷.

Uno de los problemas hacia el interior de las formas de representación, es el complejo efecto que tiene la estetización. Revisaremos ahora las nociones benjaminianas de estetización y experiencia en miras a poder precisar estas herramientas teóricas y críticas que dan cuenta de algunos procedimientos literarios orientados a la estetización de la experiencia. Tener especialmente en cuenta el significado etimológico de la palabra “estética” nos es de suma utilidad de comprender el uso de la misma en las reflexiones benjaminianas: “*Aisthitikos* es la palabra griega antigua para aquellos que ‘percibe a través de la sensación’. *Aisthisis* es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material” (Buck Morss 2005:173. Énfasis en el original).

Ante los interrogantes abiertos por las reflexiones de Benjamin en el ensayo sobre la narración, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (de 1935) se preguntará, por su parte, por las consecuencias del quiebre de la continuidad histórica en el arte moderno y por el modo en que la

²⁷ Como vimos en el apartado 1.1 en Mukarovsky (2011:42) hay un desarrollo del mal gusto y el desagrado por lo feo como formas intencionales de violación a la norma estética muy adecuado para pensar la provocación como forma de intervención en el medio literario. También Mukarovsky introduce la idea de que el valor estético funciona como unificación coherente de los valores extraestéticos en el sentido de la reconciliación o pacificación.

técnica produce una nueva forma de relación entre experiencia, representación y recepción (Cfr. Buchenhorst en Benjamin 2009:24). En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin escribe una serie de “Tesis sobre las tendencias evolutivas del arte bajo condiciones de producción actuales” (Benjamin 2009:86) a los fines de analizar el rol del arte bajo el desarrollo del fascismo y sus posibles formas de resistencia y de hacer justicia a la historicidad y politicidad del desarrollo del arte. Uno de los aportes fundamentales de Benjamin en relación con este tema es el carácter políticamente reaccionario de la estetización:

Resulta muy instructivo ver cómo el empeño por subordinar el cine al arte obliga a estos teóricos a sobreinterpretarlo incluyendo en él, con una desconsideración sin par, elementos culturales [...] autores particularmente reaccionarios bus[can] la importancia del cine en la misma dirección y, si no lo hacen directamente en lo sagrado, lo buscan en lo sobrenatural [...] la copia estéril del mundo exterior con sus calles, sus autos y sus playas fue, sin duda, lo que hasta ahora detuvo la progresión del cine en camino del reino del arte. ‘El cine aún no ha entendido su verdadero sentido, sus posibilidades reales...Éstas consisten en su capacidad única para expresar, con medios naturales y con una inconmensurable fuerza persuasiva, lo quimérico, lo maravilloso, lo sobrenatural’” (Benjamin 2009:104. Énfasis en el original).

El trabajo de Benjamin sobre el cine y la fotografía, el arte surrealista, la arquitectura y la decoración es equivalente para la composición verbal, la literatura, la poesía. Los procedimientos del arte en el sentido de la estetización se suceden en todas estas disciplinas de forma análoga: el embellecimiento, la sobrevaloración del carácter estético de las cosas, pero también de los sujetos y de las relaciones en el mundo de la vida, funcionan en la línea de lo sagrado y cultural, lo maravilloso y mágico en detrimento de lo natural y real, lo material e histórico. El trabajo de Benjamin sobre el modo en que el arte se configuró en los siglos XIX y XX permite pensarlo desde una perspectiva crítica potente y novedosa: “La comprensión crítica que tenía Benjamin de la sociedad de masas quiebra la tradición del modernismo [...] haciendo estallar la constelación de arte, política y estética, en la cual, para el siglo XX, esta tradición se había coagulado” (Buck Morss 2005:172).

Ante una escena armónica del arte y la cultura burgueses, donde las relaciones entre materiales del lenguaje, el arte y la literatura aparecen como vínculos naturalizados y predecibles, Benjamin señalará: “el arte se ha escapado del reino de la ‘bella apariencia’ [*des schöne Schein*], la cual, durante mucho tiempo, fue considerada la única en donde podía florecer el arte” (Benjamin 2009:110. Énfasis en el original). El concepto de “bella apariencia” es retomado por Benjamin de los debates de la estética del siglo XIX –especialmente de Hegel– para aludir a la función de reconciliación que realiza la obra de arte entre la mera apariencia del mundo sensible y la realidad superior en tanto manifestación del espíritu. Y este modo de la belleza como reconciliación y disolución de los conflictos se articula con formas del autoritarismo:

La dirección de esta transformación, sin perjuicio de sus distintas tareas especiales, es la misma respecto del actor de cine y del gobernante. Aspira, bajo condiciones sociales determinadas, al establecimiento de sus labores de un modo más comprobable e incluso más aceptable. Esto revela una nueva selección ante el aparato, de la que resultan vencedores la *star* y el dictador. (Benjamin 2009:110. Énfasis en el original).

La reconciliación es producida como un efecto, por un lado, de los procedimientos de composición textual y no como aparición de meros temas, motivos o contenidos (Cfr. Benjamin 2009:115) y, por el otro, de las formas de circulación y consumo de los productos culturales (Cfr. Benjamin 2009:118). Se abre aquí un problema complejo: es el doble carácter de las intervenciones del arte en las relaciones con el mundo de la vida. Por un lado, el arte puede posibilitar, fomentar e interpelar a la pregunta por las condiciones de posibilidad y los nuevos marcos de inteligibilidad:

Desde un principio, una de las tareas más importantes del arte fue provocar una demanda para cuya plena satisfacción aún no ha llegado la hora. [...] La obra de arte –dice André Bretón- sólo tiene valor en tanto los reflejos del futuro la hacen temblar [...] trabaja la técnica sobre una determinada forma de arte [...] las formas artísticas tradicionales trabajan con esfuerzo, con ciertos niveles de su desarrollo, por conseguir efectos que más tarde fueron alcanzados con soltura por las formas artísticas nuevas [...] transformaciones sociales a menudo inaparentes trabajan en pos de una transformación de la recepción que sólo beneficia a la nueva forma artística (Benjamin 2009:124).

De este modo, las prácticas artísticas de las vanguardias con su expansión de las formas de la experiencia pueden hacer posible, pueden ensayar y poner en práctica, nuevos marcos de inteligibilidad de la experiencia, de las relaciones y de los objetos y, por lo tanto, facilitar nuevas condiciones de posibilidad de los materiales y de las relaciones entre los sujetos y el mundo, más allá de las formas de la recepción propias de la hegemonía burguesa tradicional y de las formas de actuar sobre el mundo solidarias con ésta. Pero, por otro lado, la innovación en el campo de la creación artística corre el riesgo de funcionar como una canalización, en el sentido de disolución, reconciliación, neutralización, de un reclamo material por medio de la cultura:

El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas dejando intactas las relaciones de propiedad, cuya eliminación dichas masas exigen. El fascismo ve su salvación en el hecho de que las masas logren expresarse (aunque no en su beneficio). Las masas tienen derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo busca darles una expresión en la conservación de tales relaciones. *En consecuencia, el fascismo desemboca en una estetización de la vida política* (Benjamin 2009:131. Énfasis en el original).

Es en este sentido que el arte y la expresión artística ampliada hacia una mayor cantidad de grupos y sectores sociales puede funcionar como un canal de vehiculización de las demandas en orden a su disolución por medio del arte: el impulso de las demandas materiales, históricas y políticas es reconvertido en el impulso estético, invirtiendo el signo ideológico de su fuerza. Aquello que fue un reclamo insatisfecho se convierte, por medio de su canalización estética, en la satisfacción fallida del

reclamo por medio de la estetización. Ésta y el arte cumplen de este modo el rol de reconciliación y pacificación, el allanamiento de las demandas y la sublimación de la violencia.

Este riesgo mayor es el que vemos en las construcciones artísticas que nos presentan la estetización y sensualización de la violencia, de la pobreza, de la aniquilación: es que el arte no sólo dé una satisfacción artística a una demanda sino que ésta sea parte de un reclamo de orden –ya que después de la crisis de hegemonía neoliberal de 2001, como en toda crisis orgánica, los reclamos de orden se han encabalgado en representaciones sobre la desigualdad social y la violencia- y, de este modo, sea posible vivenciar la propia aniquilación con goce estético:

‘Fiat ars, pereat mundus’ dice el fascismo y, como reconoce Marinetti, espera de la guerra la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Esto es, de un modo manifiesto, la realización absoluta de *l’art pour l’art*. La humanidad, que antiguamente, en Homero, era un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en objeto de contemplación de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado tal grado que le permite vivenciar su propia aniquilación con un goce estético de primer orden (Benjamin 2009:131. Énfasis en el original).

La relación de la belleza, pero fundamentalmente del embellecimiento, de los procedimientos de composición ennoblecedores, con posturas políticas e ideológicas reaccionarias fue reiteradamente señalada por Benjamin. Por ejemplo en su “Pequeña historia de la fotografía” (1931) señala:

Lo creativo en la fotografía es su sumisión a la moda. *El mundo es hermoso* –ésta es precisamente su divisa. En ella se desenmascara la actitud de una fotografía que es capaz de montar cualquier bote de conservas en el todo cósmico, pero que en cambio no puede captar ni uno de los contextos humanos en que aparece, y que por tanto hasta en los temas más gratuitos es más precursora de su venalidad que de su conocimiento (Benjamin 1987:80-1. Énfasis en el original).

El procedimiento estetizante aquí señalado es el de la descontextualización para el embellecimiento: el objeto industrialmente producido (el “bote de conserva”) es despojado de sus condiciones de producción, circulación y consumo (de su “contexto humano”) y esta es la marca de su falta ética: su conocimiento no da cuenta de sus condiciones materiales, aparece despojado de sus marcas históricas a favor de su presentación estética, embellecida, ennoblecida. De este modo, ante la estetización, Benjamin propone el ejercicio de la crítica sobre la realidad en relación con la experiencia, y continúa:

Y puesto que el verdadero rostro de esta creatividad fotográfica es el anuncio o la asociación, por eso mismo es el desenmascaramiento o la construcción su legítima contrapartida. [...] Un mérito de los surrealistas reside en haber formado algunos precursores de dicha construcción fotográfica. El cine ruso designa una etapa ulterior en el careo entre fotografía creadora y fotografía constructiva. No es decir demasiado: los grandes logros de sus directores eran sólo posibles en un

país en el que la fotografía no busca atractivo y sugestión, sino experimento y enseñanza (Benjamin 1987:80-1).

El potencial revolucionario del surrealismo es su experimentación radical con el lenguaje, no como un juego o un entretenimiento sino como un ensayo de establecer nuevas relaciones con los materiales que rompieran la actitud contemplativa de la burguesía y dieran lugar al advenimiento de la acción (Cfr. Benjamin 1998:52-3).

Existe entonces una fuerte ambivalencia respecto de los usos de la estetización en relación con la política: si bien el surrealismo y el arte masivo pueden configurarse como una expansión de la oportunidad de la experiencia mesiánica de la felicidad y el entendimiento comunitario, por otro lado, la politización del arte puede desbordarse no sólo hacia la estetización del fascismo sino también hacia la estilización de la lucha de clases y de la violencia, la destrucción y la muerte. En Benjamin encontramos ante esta paradoja un posible uso crítico de la ambivalencia en sus opciones políticas-metodológicas. Benjamin ensayó una nueva función crítica y cognitiva: “no duplicar la ilusión como realidad, sino interpretar la realidad misma como ilusión” (Buck-Morss, 2005:83). La metodología de trabajo benjaminiana dirige todos sus esfuerzos a producir las condiciones para una práctica de lectura crítica que produzca el despertar de la conciencia del ensueño capitalista, que destruya la apariencia mítica de la cultura burguesa que se presenta como ensoñación, como fantasmagoría, que ponga la teoría en práctica literariamente.

Quisiéramos, por último, señalar brevemente que este peligro de la estetización, indicado por Benjamin para el caso de la estetización de la política, puede –y debe, creemos- pensarse de una forma más amplia buscando relevar prácticas de estetización de las condiciones materiales de existencia en general, para poder repensar lo que se menciona más arriba respecto de la estetización y sensualización de la violencia, de la pobreza, del exterminio. Nos dice Benjamin:

La investigación apasionada por ejemplo de fenómenos telepáticos no nos enseña sobre la lectura (proceso inminentemente telepático) ni la mitad de lo que aprendemos sobre dichos fenómenos por medio de una iluminación profana, esto es, leyendo. O también: la investigación apasionada acerca del fumar haschisch no nos enseña sobre el pensamiento (que es un narcótico eminente) ni la mitad de lo que aprendemos sobre el haschisch por medio de una iluminación profana, esto es pensando. El lector, el pensativo, el que espera, el que callejea son tipos de iluminados igual que el consumidor de opio, el soñador, el ebrio. Y, sin embargo, son profanos. Para no hablar de esa droga terrible, nosotros mismos, que tomamos en la soledad (1998:59).

Entonces, una vez más, la propuesta es el ejercicio de la crítica sobre el mundo de la vida, no como un detenimiento que se regodea en la experimentación, sino como el ensayo de nuevas formas de

relación con la experiencia propia y ajena, en tanto ésta puede constituirse en una herramienta del pensamiento crítico para la transformación histórica.

Como señala Jorge Panesi respecto del concepto de crítica en Benjamin, la teoría del lenguaje marca el lenguaje que la crítica debe hablar respecto de su objeto, en el sentido en que “para los románticos la crítica es parte del lenguaje de la obra, es una producción del sentido que la completa” (2004:117) y la crítica es posible, entonces, no como enjuiciamiento o valoración de gusto, sino como productibilidad del conocimiento, no como un saber emanado del sujeto creador, sino como un sentido que prescinde del sujeto como foco originario de la significación para poder pensar el sentido material de la lengua y de los textos²⁸.

El rol del escritor, del intelectual, de la literatura está definido por Benjamin en relación con la pregunta por las condiciones materiales de producción y la historicidad de las formas literarias. En el ensayo “El autor como productor” (intervención escrita y leída en 1934) propone resituar a los debates acerca de la tendencia y la calidad literarias alrededor del concepto de “productor”, es decir, alrededor de la relación de los escritores con su posición en el proceso de producción material y alrededor de la técnica, entendida como el lugar de la obra literaria dentro de las condiciones literarias de producción de su tiempo (Cfr. Benjamin 1999:119)²⁹. En este sentido hemos rastreado y analizado a lo largo del capítulo 5 los modos en que la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura se formula a través de la autorrepresentación de los escritores cuando se explora la representación de las marcas de desigualdad social y diferencia o de la jerarquía y la distancia sociales, pero también de la constitución de la subjetividad en relación con las políticas de la memoria o en relación con lo nacional.

Asimismo, Benjamin nos advierte lúcidamente sobre la asimilación burguesa de los temas revolucionarios por medio del divertimento (Cfr. Benjamin 1999:125). Estas formas de composición textual también funcionan de modo tal que embellecen y tornan felices la experiencia, incluso de lo más terrible:

²⁸ En *Calle de mano única* Benjamin señala el rol del crítico: “La técnica del crítico en trece Tesis. [...] II. Quien no pueda tomar partido, debe callar. [...] IV. La crítica debe hablar el lenguaje de los artistas. Pues los conceptos del *cénacle* son consignas. Y sólo en las consignas resuena el grito de combate. [...] VI. La crítica es una cuestión moral. [...] XI: El entusiasmo artístico le es ajeno al crítico. En sus manos, la obra de arte es el arma blanca en el combate de los espíritus. XII: El arte del crítico in nuce: acuñar consignas sin traicionar las ideas. Las consignas de una crítica insuficiente malbaratan el pensamiento en aras de la moda” (Benjamin 2002i:36-7).

²⁹ Como indica David Viñas: “Olivari en lugar de tirar por la borda sus presuntos privilegios, siguió aferrándose a su ‘condición de artista’ cuando tendría que haber hablado de su ‘situación de escritor’. Muy pocos intelectuales argentinos, pese a la fractura de los años 30, lograron salir después del esencialismo literario proveniente de algún aprendizaje romántico; la ontología resultaba tan confortable como servicial para escamotear la historia” (2005ii:182).

El mundo es bello [...] esto es que ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y a la moda, sea objeto de goce. Porque si una función económica de la fotografía es llevar a las masas, por medio de elaboraciones de moda, elementos que se hurtaban antes a su consumo (la primavera, los personajes célebres, los países extranjeros), una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro el mundo tal y como es. Con otras palabras, en renovarlo según la moda (Benjamin 1999:126).

La función que cumplen estos procedimientos de construcción textual (tanto visuales como verbales) es hacer de la pobreza y la desigualdad un objeto de consumo e, incluso, asimilar dentro del procedimiento del consumo a la lucha contra ellas:

He hablado del procedimiento de una cierta fotografía que está de moda: hacer de la miseria objeto del consumo. Al aplicarme a la ‘nueva objetividad’ como movimiento literario, debo ir un paso más adelante y decir que ha hecho objeto del consumo a *la lucha contra la miseria*. De hecho su significación política se agotó en muchos casos en la transposición de reflejos revolucionarios, en tanto aparecían éstos en la burguesía, en temas de dispersión, de diversión, que sin dificultad se ensamblaron en la práctica cabaretística de la gran urbe. Lo característico de esta literatura es transformar la lucha política de imperativo para la decisión en un tema de complacencia contemplativa, de un medio de producción en un artículo de consumo (Benjamin 1999:128. Énfasis en el original).

Como es central para los objetivos y hallazgos de esta Tesis, poner el foco en la relación del escritor con sus condiciones de producción es justamente lo contrario a la operación recién criticada: en vez de convertir a la pobreza ajena en un divertimento propio, debe conocer la pobreza ajena y propia para poder hacer una crítica de la misma, para poder establecer una función organizadora de la crítica en relación con las condiciones materiales de existencias opresivas y a cambiar (Cfr. Benjamin 1999:128-9).

Un modo de realizar esta crítica es la construcción del sentido por medio de la acción y la risa (Cfr. Benjamin 1999:132). Este proyecto intelectual es trabajado por Benjamin en relación con el teatro épico de Brecht, pero también existe una zona de la escritura benjaminiana donde se propone un uso crítico de la experiencia en la narración. En “Experiencia y pobreza” (1933) se despliega una conceptualización de la pérdida de la experiencia como oportunidad para la construcción de nuevas formas críticas. La experiencia es desmentida e interpelada por la propia experiencia: “jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano” (Benjamin 1987:168). Frente a este hecho, Benjamin intenta una nueva relación con la pérdida de la experiencia; ve una potencialidad en este fenómeno histórico para producir pautas de inteligibilidad y programas de acción críticos en relación con las formas hegemónicas:

debemos tener por honroso confesar nuestra pobreza. Sí, confesémoslo: la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se

trata de una especie de nueva barbarie. ¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de la experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra. Entre los grandes creadores siempre ha habido implacables que lo primero que han hecho es tabula rasa. (Benjamin 1987:169).

Se propone, entonces, trabajar con la sobriedad, la sencillez e, incluso, la frialdad como oposición tanto a las imágenes sublimadas del arte como a los interiores de la cultura burguesa, ambas formas de la estetización, ambas políticamente reaccionarias. El proyecto crítico propuesto “[n]o se trata de una renovación técnica del lenguaje, sino de su movilización al servicio de la lucha o del trabajo; en cualquier caso al servicio de la modificación de la realidad y no de su descripción” (Benjamin 1987:170).

Entonces, si los usos sobresaturados tradicionales de la cultura conllevan al ensueño capitalista de la estetización, la propuesta será, por el contrario, la apuesta por una asunción de la pérdida de la experiencia para conocer profundamente las condiciones de existencia y desde allí construir críticamente otras formas de relacionarse con el mundo y de actuar en él. Es en este sentido que, como hemos visto, la concepción de lenguaje de Benjamin nos permite pensar la relación entre la cultura y las condiciones materiales e históricas de existencia en términos complejos, tensos pero, fundamentalmente, productivos críticamente. La idea de lengua redentora es aquella que permite pensarse a sí misma como el lugar desde el cual se puede leer el drama de la historia, la historia de la dominación, pero también es la misma que permite pensar el lugar de una rememoración que nos reclama algo, que nos reclama hacerle justicia a lo particular. Esa concepción de la lengua como el lugar ambiguo que reproduce la dominación, pero simultáneamente nos interpela a la acción crítica sobre ésta, nos permite pensar a la literatura como productora de hechos críticos sobre la realidad. Como mencionamos más arriba, la concepción de la lengua de Benjamin toma seriamente en cuenta la instancia de la experiencia, ya que la capacidad redentora no surge de la identidad con el ser sino de la experiencia de la no plenitud, la comunicación no se da en el orden de lo conocido sino a partir de la experiencia de la asunción de la ajenidad con la que estamos en relación. Esta experiencia es la que interpela al sujeto a la acción y a la crítica, a la pregunta por el modo en qué puede decirse lo que hay que decir acerca de la alteridad sin desconocerla, sin violentarla. En “La tarea del traductor” nos dice Benjamin:

El grado de traducibilidad del original determina hasta qué punto puede una traducción corresponder a la esencia de esta forma. Cuanto menores sean el valor y la categoría de su lengua, cuanto mayor sea su carácter de mensaje, tanto menos favorable será para su traducción, hasta que la preponderancia de dicho sentido, lejos de ser la palanca para una traducción perfecta,

se convierta en su perdición. Cuanto más elevada sea la categoría de una obra, tanto más conservará el contacto fugitivo con su sentido, y más asequible será a la traducción. (Benjamin 1971:143).

La lengua puede ser el lugar donde se puede leer el drama de la historia, la catástrofe de la dominación y también el lugar de la rememoración de eso que nos reclama justicia; la literatura puede ser esa lengua, como sostenemos a lo largo de toda esta Tesis, intrínsecamente inestable, ambigua y ambivalente, que permite ser el lugar de la tensión, de la asunción de la violencia y de la redención ya que el sentido literario es también intrínsecamente inestable, se resiste, propone, provoca, interpela pero no concluye, no obtura.

De este modo, a lo largo de todo el capítulo 3, hemos revisitado las reflexiones acerca del uso de la palabra ajena, la constitución de posturas enunciativas, el tratamiento de la otredad y la comunicabilidad verbal de la experiencia como distintos modos en que la representación funciona como categoría literaria polémica y exploración del estatuto de la literatura. En el apartado 3.1 “Las categorías de literatura y escritor para pensar la autorreflexividad y autocrítica” conceptualizamos el discurso literario como autorreflexivo y autocrítico ya que esto nos permite entenderlo como un lugar privilegiado para la autorrepresentación del escritor y para la exploración de la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura. Las discusiones acerca de la representación permiten, por un lado, especificar autorreflexivamente los alcances y límites de la teoría y la crítica (Derrida 1997, 1998) y, por el otro lado, poner en crisis el estatuto de la literatura por medios de las especificaciones de concepciones de autor, escritor, escritura, obra o lengua (Barthes 1971, 1987, 2003; Foucault 1964, 1966, 1970, 1996, 2010). En el apartado 3.2 “La representación como instancia autocrítica en la novela y el tratamiento de la otredad” conceptualizamos la novela acorde a nuestro interés de estudiar el uso autocrítico del lenguaje, que incluye no solo la exploración de sus límites y alcances, sino también la problematización de la representación del otro, la otredad o la ajenidad y en el apartado 3.3 “Cronotopo y representación de la crisis en Bajtin” nos detuvimos especialmente en la noción de “cronotopo” en Mijail Bajtin (1986, 1989, 2002i) para pensar el vínculo entre representación y crisis en la novela.

Por último, en el apartado 3.4. “Representación de la experiencia y estetización en Benjamin”, articulamos las nociones de representación y experiencia en la obra de Walter Benjamin para analizar las tensiones entre la mimesis y la experimentación ya que, como vimos en el capítulo 2 son categorías de análisis centrales para la crítica de nuestro periodo. Asimismo, recuperamos las nociones benjaminianas de experiencia y estetización como herramientas teóricas y críticas para el análisis de los materiales de esta Tesis, en tanto nos permiten analizar las implicancias éticas y

políticas de la posición del escritor respecto del discurso literario como una postura en el marco de las condiciones materiales de producción y existencia de la literatura (Benjamin 1999).

Segunda Parte. La pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura a través de la autorrepresentación de los escritores.

¿se puede esbozar el campo de posibles de los escritores argentinos [...] Y en el envés: ¿sus imposibilidades?

David Viñas *Literatura argentina y política*

Ante la inminencia de cada nueva publicación, la diarista recorre, siempre como por primera vez, la trama familiar de temores y arrogancias que sostiene su diálogo con la crítica, pero a veces alcanza a señalar los contornos de un cuerpo extraño, como ‘el turbio placer de ser atacada’ ([Virginia Woolf] 1994:86), sobre el que actúan emociones afectivas todavía menos reivindicables

Alberto Giordano *La contraseña de los solitarios*

Capítulo 4. El mapa del medio literario argentino 2001-2010: revistas, suplementos periodísticos especializados, mundo editorial, internet.

Apartado 4.1 Constitución y dinámica del medio literario: sus roles y tensiones.

En la presente investigación, entendemos el corpus como una especificación del material (los discursos, textos, entrevistas,) que configura un problema, en este sentido, los materiales no son concebidos como objetos sino como relaciones y operaciones en tanto permiten la reflexividad. Estas operaciones se mencionan en conceptos y modos de análisis que evidencien la pertinencia teórica y política de las interrogaciones propuestas; por ello, buscamos a lo largo de toda la Tesis ver cuáles son los debates e instituciones en que el problema de la autorrepresentación de los escritores aparece configurado para hacer un mapa de los debates teórico-críticos y relevar qué cambia cuando cambian las referencias a las mismas categorías o cuando cambian las categorías para las mismas cosas referidas.

En el presente apartado buscamos analizar los elementos recogidos en nuestra investigación, en el sentido de comprender el medio literario en su funcionamiento dinámico; para esto hemos descripto y analizado las especificidades de los materiales del periodo. El medio literario nacional, especialmente en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, realizó como principales movimientos en la década posterior a la crisis de 2001: la proliferación de revistas literarias (algunas en papel pero la enorme mayoría en versiones digitales), la emergencia de editoriales autogestionadas o independientes y autónomas respecto de los grandes conglomerados transnacionales (tanto aquellas editoriales que realizan edición artesanal como tradicional), la organización de variados ciclos de lecturas (de poesía pero también de narrativa) y la exploración de internet como un nuevo espacio para la producción, circulación y consumo literarios por medio de mails, blogs y redes sociales¹. Como indica Cecilia Palmeiro:

Particularmente en la Ciudad de Buenos Aires (aunque no exclusivamente), un puñado de editoriales, publicaciones, escrituras, artistas, amigos algunos de ellos, que venían trabajando desde fines de los 90 para generar circuitos instantáneos, experimentales y lúdicos de producción y circulación, encontraron que más allá de su voluntad y sin que hubiera mediado una búsqueda programática, el escenario local se había movido hasta tal punto que ellos parecían estar en el lugar correcto, esto es, en un margen relativamente autosuficiente, capaz de generar acciones y artefactos a granel en un contexto de escasez y movilización; resulta que sus pequeños libros, sus minúsculas salas, sus modestos insumos, sus escrituras de lo intrascendente (la propia vida volcada completamente en la literatura sin que esa vida cuente con los méritos para gozar de estado público) permitían sostener e inventar un mercado menor en medio de la recesión, y articulaba con nuevos modos de militancia sin que la pregunta por la función del intelectual o el rol del arte fuera condición de alianzas. (2011:331).

¹ El “don de la ubicuidad” como lo llama Daniel Link (2002:14) que posibilita internet con sus alcances pero también sus límites será analizado detenidamente en el próximo apartado 4.2.

Hemos relevado² que en el período posterior a la crisis de 2001 en Argentina, las autorrepresentaciones del escritor, es decir, los modos en que las representaciones de los varones y mujeres que escriben como parte de su vida, se constituyen en la ficción literaria reiteradamente en relación con la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura. De este modo, encontramos que, por un lado hacia el interior del discurso literario, los narradores y personajes escritores son representados en relación con los problemas de las condiciones materiales de existencia, de la reproducción de la vida, en el escenario socioeconómico y cultural contemporáneo (ya sea articulando las marcas de desigualdad y diferencia o desde la dificultad de la subsistencia o la exploración las distancias y jerarquías sociales; ya sea teniendo como condición material de existencia escenas de juicio por memoria, verdad y justicia o la reformulación de la identidad nacional; en todos los casos el escenario socioeconómico y cultural contemporáneo es condición material de existencia de la literatura).

Por otro lado, la crítica literaria se ha ocupado de visibilizar y analizar detenidamente aquellos casos en que las condiciones materiales de existencia de los escritores y los distintos modos de circulación y consumo de los materiales literarios marcan sustantivamente a la literatura. Un ejemplo de esto último es la emergencia y éxito de editoriales independientes y artesanales que ensayan una nueva relación con la lógica de mercado: la de convertir lo experimental como mercancía barata³ y, en uno de los casos a partir de una específica coyuntura material (el nuevo valor del papel producto de la devaluación del peso argentino), trabajan junto con un nuevo actor social post-crisis 2001: los llamados “cartoneros”. Cecilia Palmeiro en *Desbunde y felicidad* (2011) ha analizado detenidamente los fenómenos de Belleza y felicidad (editorial y galería de arte)⁴ y Eloísa cartonera (editorial)⁵.

² Asumiendo como muchas otras investigaciones como la nuestra la imposible exhaustividad en la confección de un relevamiento empírico (Por ejemplo, Drucaroff 2000, Giordano 2011i, Topuzian 2015).

³ Estos proyectos editoriales que hacen de la pobreza de sus insumos de edición, circuitos de distribución y de sus integrantes mismos parte de su ética y estética, se articulan con la increíble proliferación del soporte digital que amplía y facilita la edición y difusión de los textos literarios y críticos, como veremos especialmente en el próximo apartado, pero no de forma lineal, como indica Cecilia Palmeiro: “lo que caracteriza a estos escritos [los publicados por Belleza y Felicidad] es, precisamente, un cierto arcaísmo incrustado en su (pos)modernidad (entendida como estilo, en relación con la moda). No tematizan, en general, la sociabilidad en la red, ni su modo de circulación primero ha sido el blog, por ejemplo. Escritos en el momento de la masificación de estas tecnologías a nivel local, parecen más bien hablar de, y fabricarse con, las técnicas más inmediatamente demodé: la fotocopia, la encuadernación artesanal, la imprenta; y cuando algo de ‘lo nuevo’ aparece en ellos, lo hace en un contexto de carestía y precariedad que lo reconfigura, que los saca de cualquier ensueño hipertecnológico” (2011:164).

⁴ Fundada en 1999 por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón como editorial y galería de arte. También tuvo una participación muy activa en estos proyectos Gabriela Bejerman. En 2007 la galería cerró y continuaron las actividades de edición solamente.

⁵ Eloísa funciona desde 2002 como editorial y en 2003 cambia su nombre por “Eloísa cartonera” al cambiar su modo de producción en este sentido, artesanal y social. Fue fundada por el escritor y editor Santiago Vega, con el seudónimo de Washington Cucurto y el artista plástico Javier Barilaro. Y contó con el “madrinazgo” de Fernanda Laguna (Palmeiro 2011).

Ambos casos son significativos para explicar el funcionamiento del medio literario en el periodo analizado.

Belleza y Felicidad reivindica la tradición de la literatura de cordel brasileña (pequeños libros folletinescos) para que la literatura deje de ser un consumo costoso ligado a un circuito cultural privilegiado, partiendo de la idea de que las condiciones materiales de producción son inseparables del texto y, en este sentido, proponen explotar nuevas formas de socialización y de intervención política desde el medio literario ya que “la diferencia cultural produce valor crítico porque no postula un ‘catálogo de representaciones’ o la formulación de imágenes asociadas o visibilidades tolerables y controlables sino una disidencia que indica hoy el uso más político de lo *queer*” (Delfino 2001:5. Énfasis en el original)⁶.

El vínculo con el dinero, con las condiciones materiales de existencia de la literatura publicada por estas editoriales, es, como siempre, conflictivo en tanto esta forma de producción y circulación de textos implica construir un mercado nuevo a partir de la situación de crisis económica de 2001:

Estos sellos hicieron del mercado, de la venta, del ‘éxito’ instantáneo y casi mágico condición de existencia y asunto de los objetos que produjeron. De hecho, inventaron un ínfimo y vertiginoso mercado allí donde la industria del libro se estancaba por su tamaño paquidérmico, ya en plena crisis, y los circuitos literarios de consagración (y, por ende, de publicación) como ‘joven escritor’ eran un via crucis de paciencia. En esta urgencia realizativa en la que las mediaciones entre idea, escritura y puesta en libro se adelgazaron hasta casi desaparecer, hicieron algo más interesante que oponerse al mercado en nombre del arte o la literatura: señalaron los límites ideológicos de la dicotomía y mostraron desde adentro del mercado su constitutivo momento de pobreza. (Palmeiro 2011:171).

Por su parte, el proyecto Eloísa Cartonera surge en 2003 (y continúa hasta la actualidad) como un sello editorial que “enfatisa la hipótesis de la politización de la literatura, que debe modificar el aparato de producción, y experimenta con las posibilidades estéticas y políticas de las operaciones de articulación de un nuevo canon contracultural” (Palmeiro 2011:16). Eloísa Cartonera siempre buscó ser una alternativa a las grandes editoriales y recuperó prácticas por un lado, de los llamados “poetas de los 90” (Palmeiro 2011:200) de los que Cucurto formaba parte, en segundo lugar, de Belleza y Felicidad, y por último, de formas incipientes de organización y activismo, propias de la situación de crisis, como la articulación con los cartoneros y la venta comunitaria de alimentos.

Es muy interesante señalar que el vínculo de los escritores y editores con los cartoneros dista de ser sencilla, más allá de la voluntad explícita de serlo como se presenta en la descripción del proyecto

⁶ Vemos como, una vez más, aparece la categoría de “representación” para establecer especificaciones y posiciones en los debates y producir una instancia reflexiva donde el discurso de la crítica formula pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura; en este caso ¿cómo es posible escribir haciendo un uso político de la diferencia?

cuando se utiliza una primera persona del plural inclusiva: “compramos el cartón [...] pintamos el título [...] aprendemos las distintas etapas que tiene la fabricación de un libro...” (Eloísa Cartonera 2007:5). Como sostenemos a lo largo de toda esta investigación, el vínculo de la literatura con el dinero y la reproducción de la vida, especialmente en una situación de extrema crisis económica, es complejo⁷ y esta complejidad se observa, en el proyecto de Eloísa Cartonera, por ejemplo, con el dato de que el material era comprado a los cartoneros “a cinco veces su valor en el mercado” (Palmeiro 2011:201) o que “están ilustradas por los propios cartoneros que con esta actividad llegaban a ganar varias veces más que lo que obtenían cartoneando y vendiendo lo recogido por kilo” (Palmeiro 2011:201-202); es decir, que si bien el trabajo colectivo alrededor de la confección de libros se planteó como una “empresa no capitalista”, “como emprendimiento colectivo sin fines de lucro” (Palmeiro 2011:202) el rol social asignado implícitamente a la literatura no es radicalmente horizontal en relación con los sujetos empobrecidos:

El plan de Eloísa se resumía en integrar sujetos marginalizados y estratégicamente criminalizados (en la cresta de una curva de empobrecimiento de la población que venía desde atrás) en un circuito de trabajo creativo en el que el cartón cobraba otro estatuto cultural, pero también monetario. Así, se autodefine como un proyecto ‘social y artístico, en el cual aprendemos a trabajar de manera cooperativa’ (Eloísa 2007:4), poniendo énfasis en el modo de producción artesanal y cooperativo en el que la literatura es presentada como un medio y no como un fin: ‘la idea del proyecto es generar trabajo genuino a través de la publicación de literatura latinoamericana contemporánea’ (Palmeiro 2011:202).

La idea de “integrar” al “trabajo genuino” por “medio” de la literatura implica un mapa de relaciones y valoraciones culturales muy arraigado en la cultura que pareciera no ceder más allá de los cambios estéticos. Y si bien se apela luego a las formas de sociabilidad y socialización propias de la comunidad literaria (punto central de estos grupos de escritores, pero, como vimos y veremos pronto, rasgo propio de todos los medios literarios modernos desde el pasaje del siglo XVIII al XIX), se lo hace de un modo que enfatiza más que problematiza las jerarquías sociales:

Eloísa ensaya también un modo alternativo de socialización entre clases sociales distantes y reactivas entre sí y promueve la creación de vínculos solidarios. La clave de esta operación, independientemente de sus limitaciones y posteriores transformaciones, estaba desde un comienzo en la producción como eje: el trabajo y no la mercancía que de él emerge es el punto de encuentro [...] mostraba así la inmediata función social que para las clases descartadoras de basura suponía tenían estos sujetos que cada noche separaban y levantaban (separan y levantan) toneladas de cartón y papel en toda la ciudad (Palmeiro 2011:203).

Por otro lado, como hemos visto desde el comienzo de la presente Tesis, la categoría de “representación” vuelve a aparecer como herramienta polémica a la hora de especificar las

⁷ Lo que nos lleva a sostener en esta Tesis que allí mismo, en la pregunta por las condiciones materiales de existencia, es el lugar donde la literatura puede formular la pregunta autocrítica sobre su propio estatuto.

características de estas formas literarias. Por ejemplo, Cecilia Palmeiro comienza su estudio formulando la pregunta “¿cuáles son las prerrogativas de la literatura una vez que los modos tradicionales de representación se revelan obsoletos?” (2011:15) y llega a una de las conclusiones diciendo de Eloísa Cartonera “La editorial está dentro del mundo de la ficción, o la novela en el de la realidad: el modo de producción es un proyecto estético y político que permea ficción y realidad” (Palmeiro 2011:206-206) en tanto lo piensa desde el concepto de postautonomía de Ludmer (ver apartado 2.5) y pone en serie “el fin del orden de la metáfora” (Palmeiro 2011:208) o el hecho de que “el espectáculo desborda la representación” (Palmeiro 2011:308) con la “crisis de representación política en Argentina” (Palmeiro 2011:208).

La representación de escritores, editores, críticos -y sus autorrepresentaciones- es amplísima, omnipresente y analizada por la crítica que lee estos textos. Palmeiro la analiza en términos de “figura del autor” o “autoficción” en el caso de Cucurto a través del uso de la figura del editor ya que recupera las reflexiones de Benjamin (1999) acerca de la función política del escritor en tanto modificación del aparato productivo. En esta línea se reivindica el activismo de los escritores que en el contexto de la precarización laboral de la década de 1990 y el pasaje al siglo XXI se “multiprofesionalizan” en tanto escritores, pero también editores, gestores culturales, etc. (Riveiro 2012)⁸. Esta “ficcionalización de las vidas de los escritores [...], junto con su transformación en personajes ficcionales” (Palmeiro 2011:213) es la forma en que la autorrepresentación de los escritores se presenta a la crítica como un lugar desde donde explorar el medio literario y el estatuto de la literatura toda: “Cucurto entendió muy bien el modo en que funciona el mercado literario y cómo plantear desde allí una relación de desafío con los lectores postulando la novedad y la experimentación ya no como vanguardia sino como presunto objeto de consumo masivo” (Palmeiro 2011:315).

En la línea que venimos desarrollando que el vínculo con el dinero es no solo conflictivo sino también un lugar muy productivo para producir una autorreflexión, el análisis de la autorrepresentación de Cucurto incluye ineludiblemente esta instancia:

a esta altura Cucurto es ya una marca registrada [...] es su marca de compromiso y también su oferta. El marketing literario se independizó de la mercancía: es un negocio en sí mismo, negocio que no se sostiene con las ventas (Cucurto es probablemente uno de los autores más leídos de

⁸ Sin perder la gravedad del contexto económico desfavorable para el conjunto de las clases trabajadoras, hay que recordar que esta situación fue históricamente una condición de los escritores, como ha historizado detalladamente Alejandra Laera cuando señala como opciones posibles “el cargo estatal, el patronazgo y el mecenazgo” (2014:133).

este grupo, aunque dista de ser un *best seller*)⁹ pero se incorpora a la escritura. Podría decirse que ningún autor argentino ha trabajado su imagen del modo en que lo ha hecho Cucurto (Palmeiro 2011:319).

Por último, en tanto nuestro interés es describir y analizar los diálogos polémicos entre el discurso de la literatura y el de la crítica, quisiéramos mencionar una particularidad al respecto en este caso. La crítica realizada por Cecilia Palmeiro como operación principal propone la lectura en clave queer de sus materiales. Justifica y autoriza esta operación con el dato de que Cecilia Pavón estudia Letras y conoce a Silvia Delfino hacia el final de la década de 1990, pero no deja de señalar que la lectura queer del catálogo de Belleza y Felicidad no es la predominante en la crítica literaria. Como segunda operación interesante, Palmeiro reinscribe a los textos de Belleza y Felicidad y sus escritores en el canon de la literatura latinoamericana también mediante las lecturas autorizadas desde posiciones reconocidas del medio: por ejemplo, los guiños, intertextos, reenvíos y homenajes hechos por César Aira “fan confeso y amigo” (Palmeiro 2011:231) de las autoras¹⁰. Otro lector especial y especializado de Belleza y Felicidad fue Daniel Link “entre el homenaje a las chicas de Belleza y la sátira de sus personajes ya codificados, así como un juego de identificación y distancia” (Palmeiro 2011:214)¹¹. Luego en los textos literarios aparecen representaciones de escritores, lectores y críticos en términos paródicos, por ejemplo en *Durazno reverdeciente II* (Pavón 2004) hay un “debate crítico” entre una “narradora [que] hace una especie de análisis literario casero” y un “crítico insidioso [que] formula una lectura ‘lukacsiana-adorniana’ anacrónica” (Palmeiro 2011:244) que constituye para Palmeiro toda una “Parodia amorosa de las reacciones conservadoras frente a la poética de Belleza por parte de la crítica tradicional (dedicada a toda costa a salvaguardar la solemnidad de su objeto de estudio) y del campo llamado crítica literaria” (2011:245). Más adelante Palmeiro indica de todo su corpus: “Era claramente la novedad que el mundo literario (incluyo a la academia dentro de esa industria) necesitaba, aunque el *stablishment* académico más conservador se niegue a considerarlo seriamente” (2011:335. Énfasis en el original). Lo llamativo o, al menos, problemático es que cuando Palmeiro introduce una crítica del editor de Cuenco de Plata y crítico periodístico de Clarín Edgardo Russo acerca del valor estético del libro, Palmeiro dice “todo se

⁹ Como ya indicamos en el capítulo 1, luego Palmeiro agrega en nota al pie “Pero sus trucos llegaron a hacerle creer a Emecé que así sería” (Palmeiro 2011:319). Esta extraña afirmación, que se inscribe en la lógica de la ingenuidad o del epigonismo de la crítica (¿quién podría creer que una editorial masiva puede ser engañada por “trucos” literarios?) dialoga con el propio discurso literario cuando *El curandero del amor* (Cucurto 2006ii) termina con el reencuentro de la pareja protagonista toda una vida después y el narrador diciendo: “Y lloré, como hacen los personajes de best sellers”(Cucurto 2006ii:180).

¹⁰ La serie con Aira es propuesta en reiteradas oportunidades (Palmeiro 2011:264, 336), pero también de Cucurto con Osvaldo Lamborghini (Palmeiro 2011:304) o con Cortázar (Palmeiro 2011:306), entre otros (principalmente con Perlongher (Palmeiro 2011:313)).

¹¹ Palmeiro destaca en el proceso de visibilización de su corpus el “reconocimiento de escritores consagrados, como Piglia, Aira, o Fogwill” (2011:336).

reduce [en la crítica de Russo] finalmente a un concepto de belleza difícil de seguir, y más de discutir” (2011:204), pero ella también sigue una línea de análisis en términos estéticos y tampoco discute los argumentos ni propios ni ajenos con lo cual la polémica queda trunca.

Los críticos literarios que hemos trabajado a lo largo del capítulo 2 han abordado la cualidad polémica, absolutamente actual, del medio literario como marca distintiva del funcionamiento del mismo. Así David Viñas señala de los debates: “Lo que por tradición se describe como polémica, se vería así, en tanto contradicción, como los términos del ‘dilema fundamental de un momento’ [...] no es una zona de indeterminación, entonces, sino un enclave fuertemente estructurado como ‘campo de posibles’” (2005ii:122). De este modo, por medio del diálogo polémico entre los distintos discursos literarios y el discurso de la teoría y de la crítica se constituye y funciona el medio literario también en el período estudiado en esta investigación.

En esta línea de trabajo, Ludmer, como ya vimos en el capítulo 2, especialmente en el apartado 2.5, ha propuesto:

Imaginemos ahora que el sistema literario de temporalidades del 2000 con centro, borde y escritores no existe más. Que los órdenes se disuelven y superponen porque la lógica que rige en las ficciones nocturnas (la lógica de la especulación) es la de la imaginación pública, una conectividad total en realidadficción que no tiene afueras y no puede cerrarse en sistemas (2010i:103).

Sin embargo, en este capítulo 4 buscamos señalar que tal disolución del orden fue, antes bien, imaginaria, ya que el ejercicio de los roles en el medio (el discurso de la teoría, la crítica y la literatura) si bien se ha contaminado mutuamente, como vimos en el capítulo 1, permanece funcionando casi siempre de la misma forma que la preponderante desde el siglo XIX. Para esto recordemos los aportes de Lacoue-Labarthe y Nancy sobre el Romanticismo de Jena como antecedente fundamental que continúan explicando el funcionamiento del medio literario:

En muchos aspectos, el Athenaeum sigue preso de los modelos heredados de la *Aufklärung*; pero aun así anticipa de manera muy evidente las estructuras colectivas que se darán, en el siglo que se abre con él y hasta nuestros días, intelectuales y artistas. Se trata, de hecho, y no es exagerado decirlo, del primer grupo de ‘vanguardia’ de la historia. Dentro de lo que se denomina en nuestra época ‘vanguardia’ (y que no recubre, en efecto, como no lo hacía el Athenaeum, el antiguo concepto de ‘escuela’), no constatamos en ninguna parte, en todo caso el menos desvío o diferencia en relación con esta forma inaugurada hace ya casi doscientos años. El Athenaeum es nuestro lugar de nacimiento (2012:27-28).

La revista del Athenaeum es lo esencial para el funcionamiento del grupo: “con un ‘nivel’ no siempre homogéneo, una cierta arrogancia en el tono (de rigor desde entonces, como se sabe), la leve insolencia de las ‘vanguardias’” (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012:29). Funciona en base a una forma

de socialización entre escritores de fraternización que habilita la escritura colectiva y el “guión ‘clásico’ desde entonces [...] de las anexiones, rupturas estrepitosas, exclusiones y excomuniones, peleas y reconciliaciones espectaculares (porque está claro que es una política, y muy precisa) de este tipo de organismos” (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012:29)¹² ¿Cuánto de distintas son, acaso, “las redes que configuraron estos mismos autores [los de los años 90 y 2000], escritos y prácticas en catálogos editoriales, proyectos colectivos, contactos incidentales, fiestas, muestras de arte, fotologs, ficcionalizaciones cruzadas de episodios y personas” (Palmeiro 2011:162)?

Cecilia Palmeiro señala que en el mismo periodo de emergencia y auge de Belleza y Felicidad y Eloísa Cartonera surgen una serie de publicaciones digitales donde jóvenes críticos hacen crítica literaria, cultural y artística¹³ y establecen redes de funcionamiento similares a las analizadas anteriormente a partir de las mencionadas editoriales:

Fundamentalmente se lee en ellos una urgencia que se resiste a esperar los habituales caminos de la consagración, aunque el gesto inicial está revestido de cierta pretensión de autoridad de la palabra, y el medio privilegiado es, sí, Internet. [...] con estas publicaciones la reificada tensión entre crítica ‘académica’ y ‘periodística’ se vio interferida por una red de referencias en la web, inasimilables a esas dos instancias, incluso cuando sus editores y colaboradores participan en muchos casos del mundo académico y periodístico (2011:168).

Las revistas aludidas son *El interpretador*, *Planta* y *Éxito/Haceme llegar*¹⁴. Como ya hemos indicado, y volveremos a señalar en más de una oportunidad, los debates acerca de la pertinencia o competencia de la crítica universitaria y periodística son prolíferos, polémicos y complejos, en tanto muchas, muchísimas veces, los sujetos ejercen ambos roles, incluso, de forma simultánea con lo cual existe un doble juego de visibilidad de la diferencia e invisibilización de las coincidencias entre

¹² Los escándalos, injurias y polémicas que incursionan en ofensas personales han abundado en el período estudiado en todos los ámbitos de circulación y producción de literatura y crítica. Sólo por mencionar otro ejemplo, recuérdese la polémica entre Guillermo Martínez y Damián Tabarovsky recogida en el Diario *Clarín* (“Debate: literatura joven” en Suplemento Cultura, *Diario Clarín*, 11/06/2005).

¹³ Casi simultáneamente dejan de publicarse en 2008, después de 30 años, las revistas *Punto de Vista* y, después de 17 años, *El Ojo Mocho*. Luego en 2011, dejan de salir *Diario de poesía* (que había comenzado a editarse en 1986) y en 2013 *Confines* (luego, *Pensamiento de los Confines*), cuyo primer número es de 1995. La Revista *El Matadero. Crítica de Literatura Argentina* del Instituto de Investigaciones de Literatura Argentina Ricardo Rojas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) dedicó su número 9 (año 2015) al fenómeno de renovación de las publicaciones especializadas en el pasaje del siglo XX al XXI (disponible in line en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/index> consultado abril 2017).

¹⁴ Muchas son las revistas que surgieron y circularon en la primera década de 2000. El 16 de octubre de 2014 se llevó a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires el encuentro “Pasar Revista a las Letras”, donde participaron integrantes de las revistas *El Ansia*, *La Balandra*, *Escritores del Mundo*, *Kilómetro 111*, *Los Inútiles*, *Luthor*, *Mancilla*, *No Retornable*, *Otra Parte* y *El Río sin orillas*. La Revista *El Matadero. Crítica de Literatura Argentina* del Instituto de Investigaciones de Literatura Argentina Ricardo Rojas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) registró las conversaciones de ese encuentro en su número 9 (año 2015). Disponible on line en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/2978/2586> consultado abril 2017).

ámbitos y relaciones interpersonales. En palabras de Mariano Vilar en oportunidad de un encuentro sobre revistas literarias organizado en la Universidad de Buenos Aires:

La segunda particularidad a resaltar es que el encuentro tuvo lugar en un ámbito académico. Desde nuestra perspectiva, la relación de la Facultad de Filosofía y Letras con las revistas literarias no puede reducirse a ninguna fórmula que asigne una identidad estable a cualquiera de sus miembros. Es un hecho que un gran número de editores y colaboradores de las revistas que participaron de este encuentro (así como de muchas que no participaron) son graduados de Letras. La cantidad de lectores que pertenecen a este ámbito es difícil de determinar, pero no es arriesgado suponer que representan un considerable porcentaje. Mucho de lo que se da como bibliografía en las carreras humanísticas fue publicado originalmente en alguna revista, y nadie duda de su importancia como recurso bibliográfico para quienes estudian autores recientes o contemporáneos. La cantidad de investigaciones que se realizan sobre revistas del pasado (reciente o no) en el ámbito estrictamente académico parece ir en crecimiento. Algunas revistas se hacen cargo de forma explícita de su vinculación con la Universidad, mientras que otras marcan sus distancias u optan por dejar implícita una considerable cantidad de elementos que resultarían invisibles (o, en el peor de los casos, incomprensibles) para quien no haya pasado por sus aulas. En todo caso, la idea de un “nosotros” universitario cerrado, corporativo y dotado con el poder para determinar el canon, que se opondría a un ‘nosotros’ librepensador y autónomo que escribe revistas desde los márgenes contraculturales, no tiene hoy siquiera el valor de los lugares comunes: es solo una mentira (2015:103-104).

Un caso en que los críticos dialogan polémicamente con otros actores del medio son las revistas *Luthor* y *Planta*. Éstas intervienen en la escena produciendo debates teóricos y críticos, respectivamente, en especial en relación con la universidad (especialmente, la Carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires):

Si bien en más de una oportunidad en *Planta*, por ejemplo, nombran a sus lectores como “los jóvenes de letras”, su procedencia es ligeramente heterogénea y sus miembros pertenecen también a otros ámbitos. Los miembros de *Luthor*, más abierta o formalmente, hablan para la academia, se sitúan dentro de la academia (“nuestro ámbito universitario”); son alumnos o han sido alumnos hasta hace poco (“en el rol de alumnos hemos escuchado repetidas veces...”) y están preocupados por los jóvenes egresados de Letras que están empezando a formar parte de la carrera universitaria, probablemente becarios de diferentes instituciones, participantes de cátedras, etc. (Djament 2015:93).

Ambas son revistas digitales. *Luthor* publica su primer número en septiembre de 2010 y continúa al momento de escritura de esta Tesis. Es la publicación de un grupo de estudiantes avanzados, graduados y docentes de la Carrera de Letras (de la Universidad de Buenos Aires) que además de la revista es un grupo de investigación, organiza actividades científicas (como congresos de estudiantes), dando cursos de Extensión Universitaria y militando estudiantilmente. *Planta* publica 19 números entre noviembre de 2007 y abril de 2012. Se presenta como una revista de crítica literaria pero también de crítica de arte y está explícitamente preocupada por la intervención y el debate político contemporáneo. Además de criticar a la crítica universitaria (como *Luthor*) arremete contra la crítica periodística. Como indica Leonora Djament:

De este modo, se construye la defensa que hacen del trabajo formal sobre la literatura (uno de los grandes estandartes de la revista), a partir de la convicción de que es en el lenguaje, en tanto instancia material, donde se articulan o se superan las distinciones entre forma y contenido, literatura e ideología, texto y sociedad. Hay una concepción rabiosamente materialista del

lenguaje y del arte y eso los lleva a una crítica ideológica de la sociedad. Y es esa crítica ideológica la que se levanta como el otro gran estandarte de Planta: la lectura abiertamente política, el otro gran desecho de los años 90. (2015:96).

Una de las revistas más relevantes surgidas en el periodo analizado en esta investigación es *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*. Su primer número fue en abril de 2004 y apareció encabezada por Juan Diego Incardona y un “staff” de editores. Del número 1 al 27 fue mensual; del 28 al 31 trimestral; el 32 y el 33 tardaron 5 meses en salir y desde ese momento fueron número temáticos y anuales (dos en 2008 y uno por año en 2008, 2009, 2010 y los dos últimos números en 2011). Siempre fue unan revista digital e incluyó en sus secciones “Enlaces” bajo la idea borgeana de la “biblioteca infinita” y “Foro” hasta 2005 y desde ese momento “Blogs de libros” con entradas por autores¹⁵. Desde el número 9 tiene un “consejo editorial” con nuevos nombres. Desde el número 10 (de enero de 2005) comienza a publicar y entrevistar a escritores y críticos consagrados de la universidad (de la Carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires)¹⁶. La relación de esta revista con otros actores del medio literario fue cambiante. Un ejemplo paradigmático de esto es la publicación en el número 16 (de julio de 2005) de una nota de Sebastián Hernaiz criticando sarcásticamente a la *Revista Ñ* del Diario Clarín donde afirma, entre otras cosas, que esta revista tiene

una invención de la noticia poco constructiva, tiene una nula capacidad para pensar(se), su operación es de medias tintas antiacadémicas y vive de la marketinería y no sabe leer el mercado literario. Me rompe las pelotas, me rompe soberanamente las pelotas su voluntad de vender polémica empaquetada en cuarenta páginas al grito de somos el escenario de la literatura argentina, somos la arena del circo¹⁷.

Sin embargo, luego, en diciembre de 2011, este mismo joven crítico publica en la revista *Ñ* una nota titulada¹⁸ “Disparos contra la crítica” (Hernaiz 2011). Allí ofrece un recorrido por el campo de la literatura argentina en los diez años transcurridos desde la crisis de 2001¹⁹, recupera un trabajo hecho

¹⁵ Las direcciones de URL donde pueden consultarse sus publicaciones son: <https://elinterpretador.wordpress.com/>, <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/>, <http://elinterpretador.blogspot.com.ar/>, <https://www.facebook.com/El-interpretador-revista-digital-54336216063/>. Todas disponibles on line a abril de 2017.

¹⁶ Por ejemplo en el número 20 (de noviembre de 2005) publican Jorge Panesi, Alan Pauls, Ariel Schetini, Tomás Abrahan, María Pía López, entre otros y en el número siguiente (21, de diciembre de 2005) se incluyen textos de Bataille y Klossowski. En los números 26, 27 y 28 (mayo, junio y septiembre de 2006) encontramos a Nora Avaro, Horacio Gonzalez, Daniel Link, Elsa Drucaroff, pero también textos de Cucurto, Osvaldo Lamborghini, Copi, Perlongher, David Viñas, Borges, Onetti y Gambero. El canon de la crítica universitaria completamente respetado.

¹⁷ La nota se titula “Ñ me da por las pelotas”. A abril de 2017 su URL está caída y el texto no fue recuperado en los archivos de la revista <http://www.elinterpretador.com.ar/16SebastianHernaiz-MeDaPorLasPelotas.htm>.

¹⁸ Probablemente por la virulencia y el desparpajo con que se critica a Beatriz Sarlo y a Josefina Ludmer (y a Martín Kohan, Elsa Drucaroff, Graciela Speranza, Marcelo Cohen, Damián Tabarovsky y Guillermo Martínez) y sus intervenciones críticas entre 2005 y 2011.

¹⁹ Produce aquí una descripción similar a la que presentamos en esta Tesis: “las revistas literarias post-2001 son parte de la reconstitución del campo literario contemporáneo y, más que la melancolía quijotesca, sostienen sus proyectos en su vocación de la invención de comunidad. Junto a las revistas, surgió una gran cantidad de editoriales que no dependen de

en *El interpretador* (una entrevista realizada a editores de revistas literarias de los noventa) en el número 32 (diciembre de 2007) y reflexiona acerca de la redefinición del rol del intelectual a partir de las polémicas por la invitación de Mario Vargas Llosa a la Feria internacional del Libro de Buenos Aires en 2011 y de los debates alrededor de Ludmer y Sarlo (analizados en esta Tesis en los capítulos 2 y 4). Por último, es destacable que Hernaiz utiliza como elemento de valoración la circulación de la literatura: la “circulación” que la literatura no tenía en la década de 1990, la “circulación” que garantiza la visibilidad en el período post-2001 por medio, entre otras cosas, de internet y de las antologías (2011).

La preocupación por adquirir y ejercer un lugar en el medio literario por parte de los escritores de literatura se vehiculiza muchas veces a través de la búsqueda de lectores y la relación ambivalente respecto de los circuitos editoriales. Más allá de los casos en que la experimentación se radicaliza (como desarrollamos respecto de las ediciones artesanales), el mundo editorial (en tanto interrelación entre mercado, industria y editores) es una pieza fundamental para entender los modos de leer que los mismos textos instalan. En la presente investigación en tanto no buscamos –ni podríamos– hacer un análisis sociológico del mercado editorial, lo que hemos relevado es el rol del editor –en tanto es quien formula y propone el catálogo como operación de visibilización– junto con el de antólogo o compilador²⁰ cuando son incluidos en las autorrepresentaciones de los escritores y la formulación de la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura. Mencionaremos sólo un ejemplo muy ilustrativo de las formas de instauración de modos de representación en las antologías. En el Prólogo a *Los días que vivimos en peligro* sus antólogos dicen:

La literatura es un hecho social, ¿pero cuál es su manera específica de dar cuenta de lo social? Estas páginas son una respuesta posible. Desde el título cinematográfico, elegimos *hacer narrar a los autores* los años democráticos detenidos en un lugar: el de los hechos que producen una conmoción colectiva y que funcionan como fisuras que ponen en cuestión el contrato y el relato sociales. (Llach e Incardona 2009:7. El énfasis me pertenece).

El antólogo “hace narrar” a los autores, es decir, la antología es una de las condiciones de producción, circulación y consumo de la literatura. La antología funcionó en el período estudiado de

capitales extranjeros ni están dirigidas desde distantes oficinas que poco se preocupan por el armado de catálogos o criterios de apuesta estética. Junto a las revistas y las editoriales, proliferaron en la última década también una importante cantidad de ciclos de lecturas, donde gran parte de la narrativa y la poesía de estos últimos años fue puesta en circulación por primera vez. Estos fenómenos eran ya habituales en la poesía de los años 90 y se incorporan luego de 2001 a la narrativa. Editoriales, revistas y ciclos de lecturas se entrelazan, a su vez, con la mayor accesibilidad a Internet. Después de 2001, los mails masivos y los blogs, primero, y las redes sociales como Facebook o Twitter, en estos últimos años, potenciaron los fenómenos colectivos que reinventaron un espacio para la literatura contemporánea en la sociedad.” (Hernaiz 2011).

²⁰ Lucas Adur ha analizado detenidamente la figura del antólogo (2011, 2012i, 2012ii, 2012iii) en términos de “operaciones autorales de los antólogos” (2012ii) que son la selección, el recorte, el montaje y la creación de paratextos.

forma muy potente para la constitución del canon. Por ejemplo, Tomás Eloy Martínez esgrime como uno de los argumentos centrales de su operación de lectura y propuesta “Por qué están los que están” el rol de antólogo de Grillo Trubba y de Maximiliano Tomás (entrevista colectiva a nueve escritores jóvenes con el título “Los escritores que se vienen. Las nuevas caras de la literatura argentina” en Revista *adncultura*, 8 de marzo de 2008) y Mariana Enríquez, Juan Terranova y Diego Grillo Trubba mencionan la experiencia de escribir en antologías como forma de visibilización y de sociabilización. Las antologías que cobraron gran visibilidad y fueron hitos en las carreras de los narradores antologados fueron *La joven guardia* (antólogo Maximiliano Tomás, editorial Norma, año 2005 y segunda edición en 2008 en la editorial Vertical de España²¹); *Buenos Aires Escala 1:1* (antólogo Juan Terranova, editorial Entropía, año 2007) y los seis tomos de editorial Mondadori Random House: *En celo* (cuentos sobre sexo, publicada en 2007); *In fraganti* (cuentos policiales, publicada en 2008); *Uno a uno* (cuentos sobre la década de 1990, publicada en 2008); *De puntín* (cuentos de fútbol, publicada en 2008); *Un grito de corazón* (cuentos sobre peronismo, publicada en 2009) y *El amor y otros cuentos* (2011). Las cuatro primeras fueron antologadas por Diego Grillo Trubba y las dos últimas por Damián Ríos y Mariano Blatt. Por su parte, Silvia Saitta ha señalado que estas antologías han sido resultado de la dinámica de los talleres literarios y sus mandatos “convencionales” (recogido en Ballester y Nuñez 2009).

La oferta de Talleres de literarios es casi infinita desde los especializados en poesía o crónica periodística, los que incluyen clases de lectura crítica, hasta los dedicados a la escritura de cuentos que pueden incluir (o no) la edición de una antología o selección. La tradición de participación en talleres colectivos recoge la prolífera experiencia de los grupos de estudio clandestinos de resistencia a la última dictadura cívico-militar, pero también incluye las formas de afiliación y desafiliación polémica con sus consecuentes injurias, sospechas y sarcasmos (especialmente respecto de lo aludido a la posibilidad de publicación en antologías, la presentación a premio, el acceso a ediciones profesionalizadas y la incorporación en suplementos periodísticos especializados como columnistas). Muchos de los escritores incluidos en nuestra investigación participan o dictan talleres literarios, es una de las experiencias representadas en las autorrepresentaciones o uno de los argumentos esgrimidos reiteradamente en entrevistas, contratapas o presentaciones como reenvíos o autorizaciones. Suele presentarse como una experiencia fronteriza entre las prácticas minoritarias, casi elitistas, entre pares y las prácticas laborales precarizadas; los docentes que dictan talleres cobran dinero por hacerlo, con lo cual se posicionan como trabajadores, pero priorizan en las

²¹ Maximiliano Tomás se formó en el taller literario de Aberlado Castillo, quien prologó esta antología.

representaciones y autorrepresentaciones la actividad subjetiva y el enriquecimiento personal y no material.

Es necesario explicitar que la lógica de la polémica como forma de producir visibilización funciona dentro del medio literario del mismo modo que en otras zonas de la cultura contemporánea. Así ha indicado Alberto Giordano la dinámica no es solo de autorización o aval sino también de desaprobación y ninguneo:

Como ocurre con algunos programas de televisión llamados ‘culturales’, la relación de los lectores con este género del periodismo de actualidad, la entrevista que apoya la aparición de un último libro, suele ser contradictoria: la atracción viene acompañada casi siempre por la certidumbre de que las palabras autorizadas, al querer orientarla, servirán más para desalentar la lectura que para estimularla. (2011ii:62).

La dinámica de redes citacionales y autorreferenciales entre el discurso de la literatura y el de la crítica muchas veces circula como descalificación. Por ejemplo, en un libro de crítica académica (según se define su autor en el mismo) se cita una entrevista a una autora que habla de las autorrepresentaciones de escritores en la narrativa:

Hay demasiados cuentos de escritores, de los problemas del escritor con su editor, o cuentos donde queda claro que el que narra es un escritor, una cosa bastante Cholula. A Quién le importa, eso no es un tema. Es ensimismamiento [...] (Entrevista a Hebe Uhart en Radar 735 17 de octubre de 2010, p 26 citado en Giordano 2011ii:64)²²

Giordano²³ también dice respecto de la intensidad y la prolificidad de las polémicas, los reenvíos y las menciones entre los distintos actores del medio literario:

El problema con las estrategias de autofiguración es que el yo sólo puede ofrecerse al reconocimiento de los otros apelando a la reserva de valores, es decir, de estereotipos que imponen los Otros, y así no hay rareza que aguante ni afirmación que no se deje tentar por los encantos reactivos de la polémica. (2011ii:64).

Por su parte, Analía Pochettino ha estudiado la construcción colectiva de la autoficción en la narrativa argentina reciente en tanto “formas asociativas respecto de núcleos de la serie formulada a nivel de las experiencias de conflicto, comunidad y de autoficción como construcción colectiva” (2011) en materiales muy similares a los de la presente investigación. La idea de “autobiografía colectiva” permite pensar los vínculos entre escritores como condición de posibilidad de la escritura,

²² Esto vuelve a aparecer en la encuesta a escritores que realiza la Revista Ñ como balance de la década 2000-2009 (Ballester y Nuñez 2009).

²³ En este mismo texto Giordano analiza la tapa del libro de Inés Acevedo y alude a los “flogopoetas” como “el neologismo lo acuñó Julián Gorodischer y remite a los jóvenes que llevan un fotolog en el que montan el espectáculo de su intimidad combinando imágenes y escritura poética” (2011ii:70). La cuestión del uso de las nuevas tecnologías es específicamente analizado en el apartado 4.2.

tanto su producción como circulación a través de los procesos de afiliación pero también de desafiliación conflictiva:

la autobiografía colectiva que se produce en y entre sus obras, mediante operaciones diversas por las cuales refieren explícitas participaciones en actividades vinculares colectivas, ya sea a través de proyectos literarios, editoriales, de gestión conjunta, o la referencia explícita a genealogías igualmente vinculares, las cuales construyen y exponen deliberadamente en los textos, lo que plantearía una polémica y espacios de interpelación y tensión (Pochettino 2011:6).

Las editoriales artesanales han incidido fuertemente en las autorrepresentaciones de los escritores en el periodo estudiado. Los principales proyectos por su visibilidad fueron, como indicamos, Belleza y Felicidad y Eloísa cartonera, pero no fueron los únicos. La actividad que aglutina, como una alternativa a la tradicional Feria del Libro de Buenos Aires²⁴, a las editoriales pequeñas, autogestionadas, artesanales es la FLIA (Feria del Libro independiente Argentino)²⁵. Dentro de este circuito, encontramos la presentación de Editorial Funesiana que reza “una editorial hecha a mano”, su editor, Lucas Oliveira menciona y agradece a Juan Terranova, Carlos Godoy y Pedro Mairal²⁶; se repasa la actividad de estos jóvenes narradores y poetas en lecturas y ciclos literarios, se reseñan sus actividades grupales, sus vínculos con otro editor (Walter Lezcano) de otra editorial artesanal (Mancha de Aceite) y los blogs de todos estos escritores como plataformas activas de escritura, edición y circulación de los textos. A su vez, el editor comienza la caracterización de su editorial diferenciándose de Eloísa Cartonera: “La editorial nació con la intención de publicar pequeños libros de autores desconocidos en la época en que las encuadernaciones artesanales tenían la estética ‘cartonera’”²⁷. El primer objetivo de la editorial fue diferenciarse de aquellos libros al producir pequeñas tiradas en tapa dura con guarda y cosidos en técnica cartoné (cuadernillos). Sin embargo, comparte con Eloísa la valoración del rol de la literatura en la emancipación cultural (el hecho de que los libros “ayudan a pensar mejor. Y [...] es una manera muy efectiva de cambiar el mundo”²⁸) y el hecho de que por tratarse de una editorial artesanal se valora explícitamente el rol del encuadernador y se mencionan las actividades de capacitación que ofrecen a otras personas interesadas en crear su propia editorial: “ninguna publica los textos de la otra pero sí se conocen entre sí, se ayudan, están

²⁴ Organizada desde 1975 anualmente por la Fundación El Libro: entidad civil sin fines de lucro que está constituida por la Sociedad Argentina de Escritores, la Cámara Argentina del Libro, la Cámara Argentina de Publicaciones, el Sector de Libros y Revistas de la Cámara Española de Comercio, la Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines, y la Federación Argentina de Librerías, Papelerías y Afines. <http://www.el-libro.org.ar/fel>

²⁵ Juan Diego Incardona relata que los orígenes de la FLIA es un “circuito con la literatura en la calle” iniciado por autores que era vendedores ambulantes de sus propios textos, como Diego Arbit, Guillermo de Posfay y Pablo Strucchi (“La ficha” en Cultura & Espectáculos, Página 12, 9 de agosto de 2009).

²⁶ En su catálogo figuran varios de los narradores y poetas que cobran visibilidad en este periodo: Juan Diego Incardona, Santiago Llach, Luciano Lamberti, Maximiliano Tomás, entre otros.

²⁷ Recuperado de <http://www.funesiana.com.ar/quienes-somos> (Disponible on line 5/4/2017).

²⁸ Recuperado de <https://medium.com/editorial-funesiana> (Disponible on line 5/4/2017).

hechas las unas para las otras. Orgía editorial”²⁹. Por último se menciona explícitamente (a diferencia de Eloísa o Belleza y Felicidad) la cuestión del costo relativamente alto de los libros: “La cuestión de los precios altos (los libros son artesanales) tiene que ver con empezar a reconocer el trabajo que hace el editor y la editorial la cual hace cada uno de los ejemplares a mano”³⁰. El objeto libro es una apuesta ética y estética de las editoriales artesanales, por eso, en sus presentaciones o distintos textos programáticos se habla de sus materiales (papel, cartones, tela), de sus tapas (con o sin ilustraciones, originales o lisas) y de la valoración del “objeto cultural”³¹ que es el libro impreso. Puede entenderse la formación de valor del libro en las editoriales artesanales y en las independientes que hacen tiradas por encargo con la ya clásica afirmación de Adorno cuando señala el valor del arte autónomo cuya función es no tener función inmediata en el mundo mediado de la mercancía. Claudia Kozak en *Deslindes* se ha preguntado si “reaparecerá para la literatura el espacio posible de una nueva floración autónoma que, como quería Adorno, pueda llegar a funcionar políticamente gracias a su no funcionalidad social?” (Kozak 2006i:14).

Muchos de los escritores que comenzaron publicando en las editoriales artesanales (las mencionadas, pero también Siesta o Vox, Funesiana, Pánico el Pánico o La Mancha de Aceite), luego pasaron a formar los catálogos de esas editoriales ya profesionalizadas pero especialmente atentas a esta zona del medio literario³². Entendemos, de este modo, que el mundo editorial incide en el medio literario (y éste último en el primero: dialogan) a través de la postulación de catálogos que producen visibilidad e invisibilización de distintas zonas de la producción literaria.

Como se mencionó antes, el impacto de la crisis económica en las políticas editoriales fue enorme: en el contexto de la profunda recesión cerraron muchísimas librerías y la actividad del sector editorial se redujo drásticamente, debido a la devaluación del peso argentino, los precios de los libros importados se tornaron inaccesibles (un libro extenso podía llegar a un precio de un 75% de un salario mensual, por ejemplo)³³, luego por la recuperación de la economía y las nuevas condiciones

²⁹ Recuperado de <https://medium.com/editorial-funesiana> (Disponible on line 5/4/2017).

³⁰ Recuperado de <https://medium.com/editorial-funesiana> (Disponible on line 5/4/2017).

³¹ Recuperado de <https://medium.com/editorial-funesiana> (Disponible on line 5/4/2017).

³² Tanto es así que el circuito es reconocido en la mayoría de las investigaciones sobre el período, como indica Palmeiro respecto del rol de los editores: “Cecilia Pavón y Fernanda Laguna desde Belleza y Felicidad, Washington Cucurto desde Eloísa Cartonera, Francisco Garamona desde Mansalva y Damián Ríos desde Interzona pero también desde Recursos Editoriales” (2011:160).

³³ Se han consultado como fuentes: Drucaroff (2011); “Informe sobre la industria del libro” (2005) de la Cámara Argentina del Libro (La CAL reúne a pequeñas y medianas editoriales en contraposición con la Cámara argentina de publicaciones; esta diferencia entre las editoriales está definida según el origen del capital, las ganancias que produzcan, el tamaño de su tirada, entre otros factores); López Seoane y Deymonnaz (2005); *Ñ. Revista de Cultura*, número 238, 19 de abril de 2008 (dedicado a la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires); Palmeiro (2011); Pochettino (2012); *Revista adncultura*, 8 de marzo de 2008 (dedicado a las “voces jóvenes: la generación del siglo XXI”); revista digital *No*

monetarias, por un lado, algunos importantes conglomerados transnacionales (como Sudamericana Random House o Siglo XXI editores) comenzaron a producir en Argentina y, por otro lado, surgieron o se consolidaron pequeños sellos editoriales de edición profesionalizada e industrial dedicados especialmente a literatura, ensayo, traducción y crítica (por ejemplo, Adriana Hidalgo, El cuenco de Plata, Entropía, Eterna Cadencia, Santiago Arcos).

Ludmer en *Aquí América latina. Una especulación* (2010i) cuenta una charla que sostiene con Martín Kohan (otro crítico, escritor y docente)³⁴ acerca del mercado editorial y el surgimiento de la categoría de “visibilidad”³⁵ para explicar los circuitos de circulación de los textos: Kohan, dice Ludmer, le propone

más que de ‘mercado’ yo hablaría más bien de cierta circulación en el espacio público y de cierta visibilidad. Yo diría que los libros que hoy me interesan en la literatura argentina aspiran en todo caso a poder circular y a tener visibilidad en las librerías y en la crítica. [...] algo previo, o distinto, más modesto, que lo que supone un mercado en el sentido cabal (Ludmer 2010i:53).

En este sentido, Ludmer habla de “condiciones de posibilidad de circulación pública y de visibilidad” (2010i:54) y agrega que la visibilidad como “recurso al camuflaje [...] como técnica de supervivencia literaria” (2010i:54) debe ser especificado: “si esa colección [una de novela histórica de una editorial grande] ya no era vista como parte de lo que de veras pasaba en la literatura argentina, el libro podía tener plena circulación y, pese a eso, no tener visibilidad. Por eso la mediación de la crítica resultó para mí absolutamente fundamental” (Ludmer 2010i:54). En este libro Ludmer describe y analiza los movimientos del medio literario argentino de nuestro período (ya que tiene textos de escritores entre 2000 y 2009) y señala, por ejemplo, la forma de funcionamiento de las asociaciones entre escritores en relación con las formas de escritura:

Las temporalidades nacionales (con la historia, la memoria y el golpe) o globales (con la utopía, la ciencia ficción y diversos apocalipsis) ordenan las ficciones, los géneros literarios, y también ordenan a los escritores mismos, que se agrupan y asocian de diversos modos. Los escritores jóvenes y mujeres se vuelven a los diferentes pasados en forma de historia y de memoria y se encuadran en géneros literarios precisos, reconocibles y visibles. (Ludmer 2010i:88).

Retornable (número octubre/noviembre 2007 con un Dossier mercado editorial); Riveiro (2012, 2016i, 2016ii); Szpilbarg y Saferstein (2012, 2014); Szpilbarg (2015); Tabarovsky (2004); Vanoli (2009, 2010i, 2010ii) y Vanoli y Saferstein (2011).

³⁴ Como ya hemos visto en el capítulo 2, la crítica universitaria y la crítica periodística se autorizan apelando a distintas formas de valoración y a circuitos diferenciados, desde sus inicios. Como ya ha señalado Peter Hohendhal (1982) la crítica académica está moldeada por la universidad mientras que la crítica periodística lo está por la prensa y, en este sentido, son dos instituciones con distintos roles, modelos y discursos. La crítica periodística comenzó a ocuparse privilegiadamente de la literatura contemporánea cuando la crítica académica se volcó a la literatura no contemporánea por la necesidad de objetividad impartida por el positivismo. De este modo, la crítica literaria periodística desde sus trabajos con el *feuilleton* fue acusada desde el principio de subjetivismo y trivialidad, mientras que la crítica académica es acusada de rigidez metodológica. Estas querellas, como veremos, continúan hasta nuestros días.

³⁵ Recuérdese la presentación de este concepto en el capítulo 1, apartado 1.1 “Regulaciones del canon”.

Si bien la propuesta de Ludmer es producir una descripción no valorativa ni prescriptiva, como veremos más adelante, esto no sucede:

Pero mi sistema literario no implica jerarquías ni valoraciones. No tiene centro ni periferia ni arriba ni abajo porque es un sistema hecho de tiempos y de visibilidades. Tiene ‘escritores jóvenes y mujeres’ con historia y memoria (y géneros literarios bien definidos), ‘escritores intelectuales’ [...] y ‘escritores puros’. Porque en un lugar diferente del campo (en otro ensamblaje o en un borde), con menos visibilidad, están las temporalidades globales con los pasados, las utopías y la ciencia ficción del 2000, con otro tipo de escritores y otro modo de ordenar al realidadficción. Los sujetos de esas ficciones se encuentran fuera de la nación o en una no nación. Y sus escritores aparecen como más vanguardistas, más experimentales, más secretos: más literarios. (Ludmer 2010i:89) [Aira, Chejfec] [...] En este orden las ficciones se refieren a la literatura o a sí mismas, antes o al mismo tiempo) que a la realidad o al mundo. Y se refieren a su propio fin. (2010i:91).

Ludmer como crítica produce valoraciones en relación con las formas de representación literaria, por ejemplo, cuando indica que la literatura de 2000 es utópica, en el sentido de que no narra, sino que “como en toda utopía, inventa y describe un mundo desde cero” (2010i:95) y ejerce, de este modo, una resistencia al mercado. Utiliza el concepto de “orden literario” (2010i:95) para dar cuenta de las específicas formas de valoración del medio, donde la escritura “postula una historia y una política de la literatura como resistencia minoritaria a los discursos claros y jerárquicos del poder. Cuanto más ilegible más literario y más crítico.”(2010i:96).

Junto con la operación recién señalada, de la crítica universitaria consagrada leyendo y comentando literatura absolutamente contemporánea y proponiendo series en este sentido, son los reenvíos y autorizaciones desde las dedicatorias, prólogos y contratapas. En el mismo sentido en que David Viñas ya habla de la dedicatoria de los libros como un “elemento marginal de sociabilidad” (2005i:153) pero que funciona como posesión en el presente y garantía en el futuro, como un “ceremonial de reconocimiento recíproco” (2005i:153), lo volvemos a encontrar en el período por nosotros estudiado. Incluso Viñas habla de las dedicatorias y prólogos como un “especial género literario” (2005i:154) que inscriben al escritor en el ritmo de su tiempo y lo hacen participar: “Esa constelación de nombres puntea el público que representa su subjetividad: saben las mismas cosas que él [el autor], han cumplido una trayectoria similar, sienten y hablan como él” (Viñas 2005i:154), “Era el ‘entre-nos’ de los escritores profesionales del 1900” (Viñas 2005ii:170) o “el *nosotros* de los años 20” (Viñas 2005ii:175. Énfasis en el original) que “se santificaban entre premios municipales” (Viñas 2005ii:175) integrado de “comensalismo y juvenilismo” (Viñas 2005ii:175) o “La *fratellanza*³⁶ literaria [que] implicaba una mutua de reciprocidades en lugares y horarios

³⁶ “la *frattia* y el *polemos*” (2004:20. Énfasis en el original), dice Damián Tabarovsky, crítico periodístico de Clarín y Perfil pero también editor de Interzona y de Mar dulce, como ya dijo Jorge Panesi de Nicolás Rosa “hay un *polemos*

compartidos [...] un espacio restringido, y la ambigua convicción de pertenecer a ‘una sola familia’ con valores y complicidades enternecidas” (Viñas 2005ii:175).

En este mismo sentido, Diego Peller recorre el modo en que la narrativa de *Literal* fue leída como una “literatura prologada” (2010) ya que este es un gesto que, como vemos, surge y se consolida en el siglo XIX y permanece hasta el siglo XXI aunque con los matices propios de los tiempos actuales donde las identidades se presentan más locales que universales y donde la posición de la duda o lo subalterno es considerada un valor. Ya en 1987 cuando la Revista *Humor* lanza una encuesta a escritores donde se pregunta “¿Cuáles son, para usted, las diez novelas más importantes de la literatura argentina?” se produce una observación al respecto. Del resultado surge una lista donde el único escritor contemporáneo es Ricardo Piglia³⁷. Este fenómeno ha sido analizado por varios críticos reconocidos, a propósito de la cuestión del canon –y en estrecho vínculo con la contemporánea publicación de *El canon occidental* de H. Bloom- y María Teresa Gramuglio sentencia:

Un estado de campo que genera una comunidad narrativa capturada por la convención, con baja capacidad de riesgo como para apostar por los contemporáneos, es decir, por ella misma. Este resultado [...] me habla de la fuerza de lo establecido y de la perplejidad ante el presente, e indica que, a juicio de sus principales actores, la narrativa argentina contemporánea no es nada pródiga en textos ‘importantes’. Este resultado señala una narrativa débil, y, como complemento, introduce la figura global de un narrador también débil, que al poner en escena la debilidad de sus contemporáneos se muestra tan poco seguro de sus pares como de sí mismo, revelando en la debilidad de los otros su propia debilidad y la falta de confianza en sus opciones estéticas. Es probable que nadie pueda reconocerse individualmente en esta figura, que contrasta notablemente con las autoimágenes que muchos de estos escritores construyen de sí mismos en otros lugares; sin embargo, creo que esta construcción abstracta condensa con bastante aproximación los conflictos y la problemática de un campo literario que parece haberse convertido de campo de batalla que fue, en una zona de incertidumbre. (1998:137-138).

Volviendo a los casos más reconocidos del periodo estudiando en nuestra investigación, dice Cecilia Palmeiro de uno de los textos de Belleza y Felicidad “[es] falsamente anónimo, porque está dirigido a una red afectiva donde todos saben” (2011:210) quiénes son los nombres aludidos y reconocen las “referencias que reenvían a su [se refiere a Cucurto] realidad biográfica” (Palmeiro 2011:211). Por su parte, César Aira escribe *Yo era una chica moderna* (2003) como gesto consagrador hacia Belleza y Felicidad pero la forma de sociabilización literaria es ironizada ya que “el problema de la

característico de Nicolás, en las intervenciones de Nicolás, que me atrevo a llamar de provocación” (2007. Énfasis en el original).

³⁷ Simplemente para indicar uno de los modos en que el canon ha variado en el periodo estudiado en la presente Tesis, mencionaremos que en diciembre de 2009, la revista de cultura *Ñ* del Diario Clarín, de gran circulación, presenta una encuesta sobre “La literatura argentina de la década” donde consultan a 60 escritores acerca del “campo literario actual” y cuyo resultado arroja: “lo más llamativo es la pluralidad de figuras que resultan valoradas por sus pares” (Ballester y Nuñez 2009).

identidad, sobre el cual trabaja toda la novela, mantiene un enigma: nunca se revela el nombre de la protagonista, cuya identidad, tratándose de una novela-homenaje, es lo más importante. El chisme es incompleto; la leyenda, burlada” (Palmeiro 2011:223). En *Desbunde y Felicidad* se indica, entonces, que hay una red de citas implícitas entre Eloísa Cartonera, Belleza y Felicidad, Mansalva y los textos de Dalia Rosetti/Fernanda Laguna, Washington Cucurto y César Aira (Palmeiro 2011:226-ss) donde “de todas maneras todo el mundo conoce” (Palmeiro 2011:228) de qué y de quién se está hablando, porque son “novelas en red” (Palmeiro 2011:233) donde la ironía y el chiste son la forma privilegiada de aludir a pares y autoridades y el escándalo un modo más de estrategia de marketing (Palmeiro 2011:234). Pero también donde el vínculo con el lector tiene la doble condición de exclusión e inclusión: “es la idea de comunidad mentada con los nombres de amigos, en la que se trata de incluir a los lectores. Pero en el reverso está el hecho de que los lectores ya son los amigos, el público lector de un *underground* que tiene un mercado ínfimo y bien delimitado, constituido por otros productores” (Palmeiro 2011:239. Énfasis en el original)³⁸.

Sin embargo, esta idea de comunidad de amigos escritores que se leen entre ellos es constitutiva de la concepción romántica temprana moderna. Es más, ni siquiera con el uso de las nuevas tecnologías propias de internet las formas de sociabilización entre escritores sufren una ruptura drástica respecto de la modernidad temprana, el medio literario on line, como veremos especialmente en el apartado 4.2, reproduce la misma lógica; también esto es indicado por Palmeiro en términos de arcaísmo: Fernanda Laguna y Cecilia Pavón en el “momento en que [las redes sociales] constituían una vanguardia tecnológica” (2011:248) editan una “revista-de-un-solo-número” (2011:248) con fragmentos (“mensajes, e-mails, conversaciones de chat, canciones, pensamientos, fragmentos, citas, dibujos, fotos, una receta de medicación psiquiátrica o lo que se les ocurra” (Palmeiro 2011:248)) “escrito mayormente a mano o utilizando la tipografía que imita la de las antiguas máquinas de escribir y fotocopiada” (2011:248). Palmeiro califica a esta red de “prácticas, publicaciones y amistad” (2011:257) -que es una verdadera red de autorrepresentaciones de escritores- como “comunidad experimental de artistas, amigos y amantes, marcada por un modo histórico de la experiencia que es generacional y se expresa siempre como política del estilo de vida” (2011:251) Definición que, como sabemos, puede aceptarse término a término para las comunidades de poetas y escritores de finales del siglo XVIII y siglo XIX.

³⁸ Más adelante dice de Gabriela Bejerman que la referencialidad es “para *entendidos*” porque “plasma (y reflexiona sobre) el modo de vida de su autora y su comunidad afectiva y creativa” (2011:265. Énfasis en el original).

Por último, los premios literarios son otro de los modos privilegiados de adquisición de visibilización y han sido históricamente una articulación clave entre la producción y la circulación (Laera 2014). En el periodo estudiado en esta investigación esto continuó siendo así e involucró algunas polémicas ruidosas alrededor de la crítica periodística pero también de la universitaria.

En el año 2006 Sergio Di Nucci protagonizó un escándalo cuando fue acusado de plagio de una novela de Carmen Laforet en el contexto del concurso Sudamericana–La Nación (cuyo jurado fue: Carlos Fuentes, Luis Chitarroni, Hugo Becaccece, Griselda Gambaro, Tomás Eloy Martínez y Elsa Drucaroff). La particularidad de esta polémica es que la crítica universitaria se vio inmediatamente implicada cuando Elsa Drucaroff³⁹ arremetió contra Daniel Link⁴⁰ (quien vierte sus opiniones en su blog personal) y Jorge Panesi y otros profesores y autoridades de la carrera de Letras de la UBA firmantes de la solicitada llamada: “la carta de Puán” (dirigida al Diario *La Nación*⁴¹). Es interesante señalar que todos los involucrados en el debate (incluido el autor de la novela) son docentes de esta Carrera e inmediatamente aparece en el argumento la cuestión del dinero involucrado en el Premio pero también en los salarios docentes de los críticos discutidos, mientras que la voz de Drucaroff se presenta como la de la una “escritora”. El episodio tiene un cierre acorde a las provocaciones y desaires que lo caracterizaron, cuando casi 3 años después, Di Nucci en el *Diario Tiempo Argentino* reseña la novela de Laforet y afirma: “En los tiempos argentinos, fue rápidamente apreciada; 12 años después de publicada, Beatriz Guido la reescribió en su mejor novela, *La caída* (1956)” (2010).

La polémica alrededor de Di Nucci tiene al menos dos posibles relaciones: por un lado es contemporánea a la polémica Sarlo / Soriano y en ambas se discute la relación de la literatura con la crítica universitaria y con la crítica periodística⁴² pero también con los talleres literarios y los

³⁹ Drucaroff, E. “Qué supone defender un plagio” en <http://www.nacionapache.com.ar/archives/1555> disponible on line 7/2/13.

⁴⁰ Es muy interesante notar que Daniel Link a propósito de esta polémica, por un lado, recupera el debate analizado en el capítulo 2 de esta Tesis acerca de la “postautonomía” propuesta por Josefina Ludmer –quien, a su vez, interviene en los comments de las entradas de Link-y el debate absolutamente contemporáneo entre Sarlo y Soriano y, por otro lado, realiza una interesante operación de diálogo con los comments que otros bloggers o lectores de su blog le van dejando: recupera sus argumentos, contesta sus objeciones, incluso los cita con sus nicknames o con sus nombres reales cuando son colegas con quienes tiene trato personal; interesante ejercicio de debate poco frecuente, como veremos con detenimiento en el próximo apartado. Disponible on line 20/02/2007 <http://linkillo.blogspot.com.ar/2007/02/al-csar-lo-que-es-del-csar.html>

⁴¹ Disponible en <http://linkillo.blogspot.com.ar/2007/02/correspondencia.html#121490002240637472>

⁴² José Pablo Feinmann intervino defendiendo a Guillermo Saccomanno y atacando descarnadamente a “la profesora Sarlo” y las “dos o tres chicas de Puán que deciden la cosa” (“Saccomanno” en el Diario *Página 12* el 14 de febrero de 2010 <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-140247-2010-02-14.html>). Guillermo Saccomanno incluye en sus novelas autorrepresentaciones de escritor en abierta disputa con el ámbito universitario en muchas oportunidades, solo un ejemplo en *La lengua del malón*: “Al divulgar esta historia se me formularán reproches, la polémica causará tal vez un revuelo transitorio, brisas flatulentas agitando la telaraña académica. No les temo. Pero sí me acobarda una pregunta que, inexorable, se me va a hacer. Y será, tarde o temprano, el dardo principal que se me arrojará: a qué se debió mi tenacidad

Premios y, por otro lado, tiene relación con el debate alrededor del concepto de Josefina Ludmer de “literaturas postautónomas” (analizado en apartado 2.5) ya que *Bolivia Construcciones* (la novela acusada de plagio) y *Montserrat* de Daniel Link son algunos de los materiales literarios usados por la crítica para pensar nuevas categorías de análisis.

Volviendo al estudio de Alejandra Laera, se indica allí que el Premio literario, en su carácter de instrumento de evaluación con su naturaleza doble de obsequio e intercambio:

pone de manifiesto tanto la condición contingente de toda valoración como la ambivalencia que recorre, precisamente, el trayecto que va de la valoración al valor en sus dos sentidos: en su ejercicio de evaluación, revaloriza de manera simbólica el objeto elegido y mide ese valor otorgado en la recompensa económica que lo acompaña; pero, a la vez, en tanto se trata de un gesto público, ese valor simbólico adquirido vuelve a reconvertirse materialmente en la propia circulación del objeto en el mercado, donde cambia más o menos definitivamente su velocidad y, por lo tanto, su valor económico. (2014:252-253).

Laera, por último, indica que a partir de la década de 1990 con la proliferación de las instancias evaluativas literarias (institucionales, editoriales, mediáticas, nacionales pero también internacionales), el premio literario se inscribió en la “*lógica del espectáculo* [...] más vinculados con la circulación de los escritores y los libros que con la especificidad de la literatura y los textos” (2014:263. Énfasis en el original). Una de las consecuencias de este cambio es que tienden a pautar la escritura (e, incluso, los argumentos, tramas o formas de representación) en tanto se comenzó a premiar obras inéditas. Laera analiza el fenómeno del “régimen de visibilidad del escritor” (2014:270) en relación con la creciente y generalizada espectacularización y mediatización del medio literario y de la cultura en general e introduce como ilustración la polémica sucedida en torno al Premio Planeta de 1997 y la novela *Plata quemada* de Ricardo Piglia que incluyó la cobertura en medios no especializados y una instancia judicial que culminó en 2005.

Para concluir el presente apartado señalaremos que para pensar la constitución, dinámica y funcionamiento del medio literario analizado en esta investigación, retomamos la definición de “medio literario” de Jean Mukarovsky (que hemos introducido en el apartado 1.1) y de Mijail Bajtin propuesta en *El método formal en los estudios literarios*. En primer lugar queremos recuperar el carácter sociohistórico de este espacio:

en mantener oculto un texto que venía a soliviantar los ánimos del gallinero literario y no sólo. No le temo, insisto, a las segregaciones de ghetto literario ni al complot censor de los capitostes de aula magna. Pero esa pregunta, en cambio, sí me afecta.” (2003:46). A su vez, en la novela *El autor intelectual* de Juan Martini aparece Soriano como un personaje y también se aborda la cuestión de la intelectualidad, los enfrentamientos de la crítica literaria y la cuestión del gusto como forma de valoración.

[el medio literario es] la totalidad de las obras literarias socialmente influyentes durante una época y para un círculo social dado. [...] en éste, la obra ocupa un lugar establecido, determinado por la influencia inmediata del medio. Pero a su vez, el medio literario es sólo un elemento dependiente y por tanto prácticamente inseparable del medio ideológico general de una época y de una totalidad social dadas. [...] Al estudiar la literatura en su viva interacción con otras áreas y en la unidad concreta de la vida económica y social no sólo no se pierde su singularidad sino que, al contrario, ésta puede manifestarse plena y definitivamente tan sólo en este proceso de interacción (Bajtín 2002ii:73).

Es en este sentido que entendemos que los efectos producidos por el uso literario del lenguaje a través de las instituciones del medio (la universidad, el periodismo, las editoriales) son, fundamentalmente, la canonización y estetización y se dan, como dijimos desde el comienzo de esta Tesis, respecto de la representación de la creación, de forma polémica ya que los roles se ejercen de forma tensa:

la categoría del ‘carácter literario’ y del ‘ennoblecimiento’ se encuentra en la frontera entre el imperativo y la valoración estilística, y la constatación y la reglamentación lingüística [...] [el lenguaje literario] es el lenguaje hablado de los círculos literarios cultos [...] esta categoría pretende reglamentar el dominio literario y usual (en el sentido dialectológico) que no está reglamentado por los géneros estrictos ya formados [...] Tiende a ordenar ese plurilingüismo, a canonizar para él un cierto estilo lingüístico. [...] puede tener diferentes realizadores concretos: ese papel puede desempeñarlo, por ejemplo, la gramática académica, la escuela, los salones, las corrientes literarias, ciertos géneros, etc. (Bajtín 1989:197).

Nuevamente en *Teoría y estética de la novela* Bajtín señala el uso ideológico del lenguaje en el discurso de la literatura teniendo en cuenta esas instituciones (nótese que se mencionan las revistas y el periodismo, pero también los grupos de personas y las individualidades) que forman el medio literario:

aunque en su núcleo de base el lenguaje literario es frecuentemente homogéneo desde el punto de vista social, en tanto que lenguaje hablado y escrito de un círculo social dominante, sin embargo, también en este caso existe siempre en él una cierta diferenciación social, una estratificación social [que] viene determinada también, en primer lugar, por la diferencia de horizontes objetual-semánticos y expresivos; es decir, se expresa a través de las diferencias típicas de interpretación y acentuación de los elementos del lenguaje [...] Las corrientes (literarias y otras), los círculos, las revistas, ciertos periódicos, incluso ciertas obras importantes y ciertos individuos, tienen toda capacidad, de acuerdo con su importancia social, para estratificar el lenguaje, llenando las palabras y las formas con sus intenciones y acentos característicos (1989:107).

Pero, por supuesto, dentro del medio literario existen diferentes usos del lenguaje (con sus consecuentes diferencias ideológicas) relacionados entre sí polémicamente. Es esta particularidad, como vimos en el apartado 3.2., lo que funciona en la específica forma de representación de las novelas que producen autorrepresentaciones de los escritores con sus específicos puntos de vista y su uso del plurilingüismo social (Bajtín 1989).

Hemos producido este recorrido por el mapa del medio literario argentino en el periodo estudiado para comprender su constitución y dinámica, sus roles y tensiones y el modo en que estos hacen posible formular y ensayar la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura. Es en este sentido que creemos, en nuestra investigación, que el análisis de las autorrepresentaciones del escritor nos remite al análisis del modo en que la literatura se pregunta por sus propias condiciones materiales de existencia ante la desigualdad, la jerarquía y la distancia sociales, pero también ante los juicios por memoria, verdad y justicia y antes las reformulaciones de lo nacional, es decir, por el modo en que la literatura, sus actores, se preguntan por su específico lugar en el complejo mapa de los actores sociales después de la crisis de 2001. Si el rol del escritor, del intelectual, de la literatura está definido por Benjamin en relación con la pregunta por las condiciones materiales de producción y la historicidad de las formas literarias (1999), en este sentido hemos explorado las autorrepresentaciones del escritor y la producción de la subjetividad desde los usos del narrador y del yo literario en el corpus analizado, para incluir dentro de nuestras reflexiones las formas de constitución subjetiva, a partir de la articulación de las jerarquías sociales en las cuales se incluyen los narradores, los personajes y los críticos, para pensar de qué modo el discurso de la literatura y la crítica formulan una pregunta por sus propias condiciones materiales de existencia, pero también intervienen en los procesos de configuración discursiva especialmente alrededor de la pobreza, la desigualdad, la jerarquía y la exclusión social en el escenario histórico reciente.

Apartado 4.2. Innovaciones técnicas y continuidades prácticas en el medio.

Dice Cecilia Palmeiro en su capítulo sobre la literatura en los años 90 y 2000: “Un doble movimiento es posible en torno a las nuevas tecnologías de la comunicación: además de normalizar y controlar, también se pueden usar para singularizar, siempre que tal resistencia no se interprete como ya dada en la mera existencia y uso de estas tecnologías” (2011:166). A partir de la convicción de que lo interesante es no simplemente señalar la circulación de textos sino analizar si hay alguna modificación de la “literatura en tanto acontecimiento” (Topuzian 211:159) en este apartado presentamos los hallazgos del trabajo de relevamiento, descripción y análisis de las operaciones de escritura en el marco de las nuevas tecnologías, específicamente en el caso del blog de escritor. Consideraremos al fenómeno técnico como una específica condición de producción de la literatura y la crítica literaria recientes con procedimientos de composición particulares del soporte que ha

proliferado en el período analizado en nuestra investigación en Argentina impactando en la escritura tanto en cuanto generación de novedades técnicas como en cuanto reactualización de procedimientos literarios canónicos. Hemos producido estas reflexiones acerca de los blogs de escritores (tanto de ficción como de crítica) en la medida en que funcionan como plataformas de creatividad, como condición de productividad de la escritura, como espacio en el cual la propia subjetividad es el material de la experimentación y como condición de circulación y consumo⁴³.

Como hemos desarrollado anteriormente, en el período posterior a la crisis política y cultural de la hegemonía neoliberal en 2001-2002, el medio literario argentino produjo la innovadora y novedosa exploración de internet como un nuevo espacio para la producción, circulación y consumo literarios por medio de mails, blogs y redes sociales. De modo tal que la indagación acerca del uso de internet desde el medio literario resulta fundamental para pensar las inflexiones y cambios del canon en la literatura argentina reciente. En palabras de Claudia Kozak, nos proponemos la oportunidad de pensar

un arte que trabaja asumiendo en forma más o menos explícita [...] el espacio tecnológico de época: hacia él, contra él, con él, etc. No sólo porque el espacio tecnológico de cada época les ofrece nuevos materiales, herramientas, temas y procedimientos, sino porque los interpela en relación con ciertos imaginarios: utopías o distopías tecnológicas, anarco-tecnologías y anacrotecnologías (2011:54).

En *La década posteada. Blogs de escritores argentinos (2002-2012)* Diego Vigna afirma: “Para los escritores de esta época, los blogs y los posts en las redes fueron modos de inscribir la propia voz para que fuera mostrada con una velocidad hasta ese momento desconocida y revelar, en esa mostración, los posibles sentidos y derivaciones de lo dicho” (2014:17) pero, sin embargo, el análisis de Vigna señala que la escritura originalmente publicada en blogs de escritores más tarde derivó hacia zonas tradicionales de circulación de la literatura como el libro. Este es el movimiento que analizaremos con detenimiento en el presente apartado.

Los materiales analizados en el presente apartado son, por un lado, mayoritariamente blogs (desde plataformas gratuitas y libres como wordpress y blogspot)⁴⁴ de escritores de narrativa y/o críticos

⁴³ El discurso de la literatura y el de la crítica también en este caso no solo dialogan polémicamente sino que comparten prácticas y estilos, como indica Alberto Giordano: “El recurso a lo autobiográfico y a lo íntimo puede agotarse en la escenificación de las complacencias con las que una subjetividad registra sus contornos (más que en los textos que circulan como literarios, encuentro estas performances adolescentes en las columnas de los suplementos culturales y en algunos blogs de escritores), como pueden responder a un deseo de transformación que coloca a quien escribe, a veces por un ejercicio de extremo ensimismamiento, más acá del comienzo de la relación, en esa intemperie al abrigo de las identificaciones que también es la intimidad.” (2011 ii:45).

⁴⁴ Como indicaremos inmediatamente adelante la elección del análisis de esta plataforma (y no de las redes sociales cuyo auge es posterior) está signada por ser la herramienta predominante en el período estudiado en esta investigación. Como

argentinos, de colectivos de escritores, de revistas literarias y de editoriales y, por otro, reflexiones teórico-críticas acerca de estos materiales producidas y dispuestas en distintos medios (publicaciones especializadas en revistas, pero también en reuniones científicas, libros y *papers* académicos). Podrían organizarse alrededor de la siguiente reflexión de la revista *Ñ* de Clarín:

Mientras se apagan las últimas luces de 2006 comienza a instalarse la certeza de que éste fue el año [de] los weblogs (o blogs, simplemente) [...] Con la agitada velocidad de estos tiempos, los fenómenos nacen en silencio y cobran masiva notoriedad en el mismo momento en que ciertos profetas vaticinan su deceso. Así, en un estudio de la consultora Gartner, el boom de los blogs tendrá su apogeo en el primer semestre de 2007 (con 100 millones de bloggers —cuando ya hay más de 200 millones de ex bloggers—) y de allí comenzará a descender, porque es muy fácil tener uno, pero laborioso mantenerlo (Erlan 2006).

Más adelante señala que en 2007 se editaron dos libros producidos a partir del blog como plataforma de escritura: *Monserrat* (Mansalva) de Daniel Link y *Buena Leche* (Sudamericana) de Lola Copacabana⁴⁵, y que otro fenómeno de circulación on line fue la crítica que Quintín escribió sobre la antología de cuentos *La Joven Guardia* (Norma, 2005) o la puesta on line en el blog elcuranderodelamor.blogspot.com como forma de marketing para acompañar la edición de su último libro *El Curandero del Amor* editado por Emecé (2006ii) de Washington Cucurto, para concluir:

Todos estos affaires tienen un punto de contacto: en la mayoría, el objeto o difusor de la crítica pertenece a la *Joven Guardia*, una generación de escritores que ha visto al blog como su natural lugar de expresión, y que, luego de la crisis del 2001, se consolidó como su espacio. Los autores opinan en sus blogs y en blogs de otros, articulando las avenidas de lectura. De esta manera trazan las redes de comunidades hiperlinkeadas. (Erlán 2006).

Sin embargo, las cosas son más complejas. Por ejemplo, pensemos esta complejidad a partir de un caso paradigmático como fue la crítica en 2005 de la antología de jóvenes narradores *La Joven Guardia* (2005) por el hasta entonces crítico de cine Eduardo Antín o Quintín⁴⁶, considerada la primera crítica literaria producida desde internet (Erlán 2006). En este caso, la crítica del texto procede casi como si fuera escrita en un soporte tradicional (papel) ya que utiliza escasamente hipervínculos, no es posible hacer comentarios y las intervenciones de los lectores (que se han producido de forma privada) son repuestas, comentadas y discutidas por el crítico. Sin embargo, a lo largo de las distintas partes de la reseña (consta de seis entregas) el crítico incluye las réplicas que se producen en otras páginas, blogs, correos electrónicos (no especifica puntualmente el medio por el

un hito del auge del blog la Revista *Ñ* señala en 2008 que la empresa que administraba la red MySpace lanzó ese año un servicio de publicidad que por primera vez recogía los gustos y hábitos de los consumidores desde los blogs (Costa 2008:37).

⁴⁵ Es interesante señalar cómo los entramados institucionales impactan en las condiciones de circulación de los textos: por ejemplo el texto de Copacabana ya no se encuentra disponible para leer on line, ya que el blog <http://justlola.blogspot.com/> sólo puede verse siendo “invitado” por el administrador; mientras que los textos de Link sí se encuentran disponibles para su lectura on line (y abiertos a comentarios) en www.linkillo.blogspot.com.

⁴⁶ Disponibles en el blog colectivo “Los trabajos prácticos” (<http://www.bonk.com.ar/tp/author/Quintín>).

cual le llegan las críticas) y su forma de reseñar y comentar la antología (que originalmente iba a ser de tres entregas con la crítica de siete cuentos cada una) es fuertemente intervenida y modificada. En un principio, la lectura de los cuentos es clásica, los aísla unos de otros como operación principal, invisibilizando la antología como modo de asociación y circulación de los textos, y propone leerlos uno a uno en tres entregas; sin embargo desde la segunda parte comienza a polemizar con sus lectores detractores y esto hace que sus textos deriven hacia el análisis y la crítica del medio literario, por ejemplo, dedica toda una entrega a los talleres literarios y su vinculación con las editoriales, otra a las formas de la injuria y en varias oportunidades reconstruye el mapa de la blogósfera literaria intentando reponer los nombres propios de los bloggers.

De este modo, tenemos un caso en que la escritura del crítico desde la plataforma del blog no utiliza especialmente sus recursos técnicos (nuevamente, el uso del hipervínculo es escaso, no está habilitada la opción de etiquetas ni comentarios) pero que, no obstante, incluye en sus reflexiones por medio de la tematización (las comenta, las discute, las contesta) a las formas de escritura polémicas on line. Es en este sentido que si bien Quintín en la última entrega afirma que

[los cuentos de la antología] son los que se escribieron desde un cierto afuera o, para decirlo vulgarmente, los de aquellos escritores que hacen tranquilamente lo suyo, tienen un ritmo calmo, imitan menos el comportamiento feroz y falsamente desesperado de sus mayores inmediatos y participan menos de sus guerras de posicionamiento. Hay una libertad nueva en ellos que se percibe y se transmite. Libertad frente al mercado, frente a la competencia, frente a la academia, frente a la crítica: ninguna de las corporaciones parece tener el poder de destruirlos” (Quintín 2005⁴⁷).

en realidad si seguimos el derrotero de su crítica literaria vemos que comienza como una lectura tradicional, que comienza escribiendo sin considerar la particularidad del soporte que utiliza, que lee uno a uno los cuentos de una antología y que sólo se complejiza ocupándose de una crítica institucional (cuando lee las formas de asociación a partir de las marcas textuales de las condiciones de producción de los textos a partir de los agradecimientos, la participación en talleres literarios y las editoriales) cuando entra en diálogo polémico con otros críticos literarios. Su lectura crítica interrumpida y enriquecida por los debates desatados en la web, hace que su mirada se dirija nuevamente al objeto analizado desde otros intereses y que el crítico produzca una autocrítica y una autorreflexión sobre su trabajo. Por eso, podemos señalar que la blogósfera ya en ese momento (año 2005) está constituyéndose en otra de las instituciones literarias de las que Quintín cree “libres” a los escritores de *La joven guardia*: la blogósfera ya es literaria y, además, es una institución en fuerte diálogo con el resto de las formas instituciones de la literatura (como el mercado, el periodismo

⁴⁷ <http://bonk.com.ar/tp/archive/870/20-x-35-modelo-para-desarmar-vi>.

especializado y la crítica universitaria), pero desde ese momento –y sostenemos hasta la actualidad– siempre de forma compleja entre las operaciones canónicas de la crítica literaria y nuevas formas alentadas por los desarrollos tecnológicos.

Desde los inicios del siglo XXI se encuentra disponible el weblog como plataforma de escritura on line⁴⁸; estos son sitios, cuyo nombre deriva de “web” más “log” (que significa “diario, crónica, registro”), autogestionados por sus autores, de una alta periodicidad, de construcción simple (ya que no requieren conocimientos de programación ni diseño web y permite una actualización sencilla, a través de una interfaz amigable con un esquema predeterminado que corre independientemente del contenido) y que se organizan por anotaciones en orden cronológico inverso. Los blogs surgen originalmente desde plataformas libres y gratuitas pero en la actualidad también hay algunos con autores rentados⁴⁹ que son sitios de trabajo periodístico o editorial; estos últimos, sean de crítica literaria o sean de publicidad y difusión, funcionan en la línea de lo que Arlindo Machado indica como un uso de las poéticas tecnológicas desde la “tecnocracia” que produce tanto experimentación como legitimación social (2000). Para nuestra investigación, por el contrario, hemos puesto el foco de la indagación en los blogs personales o colectivos de escritores que producen como parte de sus actividades personales, es decir, no como una actividad puntual asalariada ya que este tipo de blogs es, además del más frecuente, el que ha sido objeto de interés de la crítica literaria.

A partir de la segunda mitad de la primera década del siglo XXI se han producido reflexiones críticas acerca del blog como nuevo lugar y tipo de escritura (tanto ficcional como crítica) y se ha señalado reiteradamente que con la aparición de internet se han podido revisar las propuestas de escritura propias de las vanguardias históricas (Kozak 2004). Es sabido, como hemos visto en el apartado 3.4, que los procedimientos de composición artística de las vanguardias históricas y la relación con la técnica y la tecnología propias del principio del siglo XX se han extendido en la cultura en general (en la publicidad, en los medios masivos de comunicación, en la estetización del mundo de la vida) y se han reproducido en tanto procedimiento literario profusamente: el collage, el montaje, el fragmento, la reutilización de materiales de la industria cultural, la multiperspectividad, la intervención en la disposición tipográfica, la utilización de materiales de la cultura y de la cotidianidad, la autorreflexividad y autocrítica del discurso literario (Machado 2000; Huyssen 2002;

⁴⁸ Desde finales de la década de 1990 existen los weblogs pero su proliferación se produjo en la primera década del siglo XXI, basten como dos hitos sencillos que en 2003 Google compra blogger.com y en 2005 la Real Academia Española incorpora la voz “blog” en el Diccionario Panhispánico de Dudas.

⁴⁹ Por ejemplo el blog del escritor Martín Caparrós desde la plataforma del diario español El País (<http://blogs.elpais.com/pamplinas/>) o el del crítico literario Pablo Gianera desde la plataforma del diario argentino La Nación (<http://blogs.lanacion.com.ar/gianera/>).

Kozak 2006ii). Hallamos, sin embargo, que dos de los puntos programáticos de las vanguardias históricas se han reactualizado con la proliferación de la escritura en soportes digitales disponibles on line: por un lado, la valorización del presente (Badiou 2009) y, por el otro, la promesa de generar formas de comunicación directas y horizontales por medio de la interactividad, la colaboración, la problematización del alcance del aparato jurídico y la nueva legalidad, la anonimidad, la propensión a la producción colectiva, el cuestionamiento de la autoría y la ajerarquización de su circulación (Machado 2000; Brea 2002; Link 2002; Kozak 2008).

Sin embargo, la posibilidad de explorar las potencialidades de los nuevos soportes y la capacidad de generar espacios de producción, circulación y consumo alternativos al mercado y la universidad, se pone en tensión con el hecho de que estos nuevos espacios dialogan permanentemente con el resto del medio literario en la medida en que escritores (críticos y ficcionales) intervienen desde la blogósfera literaria produciendo y publicando sus textos e, incluso, produciendo reflexiones teórico-críticas acerca del blog como material de análisis sistemáticamente en relación con el canon literario; lo veremos más adelante con las operaciones de la crítica periodística en revistas y suplementos especializados, pero también hay, por ejemplo, usos de los textos del blog de Daniel Link en trabajos universitarios (Giordano 2008⁵⁰) o publicación de libros a partir de blogs de críticos (por ejemplo, Ludmer 2010). De este modo proponemos pensar, como indicara Bookchin, la relación entre técnica e instituciones (1999) o también en palabras de Claudia Kozak “modos en que las políticas tecnológicas institucionales se entraman con el universo del arte” (2007). Es en este sentido que analizamos el diálogo polémico entre aquello producido en el ámbito de la web exclusivamente con aquello producido desde otras instituciones (como el periodismo o la universidad) a los fines de producir reflexiones críticas sobre los cambios y permanencias en el canon en relación con los modos de representación.

Como venimos desarrollando desde la Parte Primera de esta Tesis, un punto fundamental de encuentro entre la escritura on line y la escritura crítica en general (producida en encuentros científicos, en revistas especializadas o el ámbito de la universidad) es su producción en forma de polémica. Como se ha indicado, la teoría y la crítica literaria han sido desde sus inicios instituciones que producen saber de forma colectiva y que explotan las formas argumentativas de la polémica y el debate, en el caso de las escrituras en soportes digitales las intertextualidades pueden aparecer visibilizadas técnicamente por medio de las herramientas disponibles en las nuevas tecnologías. Es

⁵⁰ La operación de lectura, uso y producción crítica de Alberto Giordano a partir de un texto de Daniel Link primero escrito en el blog, luego leído en un encuentro científico y, por último, utilizado por Giordano como material en un libro académico es elocuente de este tipo de prácticas de diálogo y reinscripciones textuales (Ramallo 2011).

en este sentido que el blog, y no la página de escritor o la revista digital, por su formato que prevé la posibilidad del debate por medio de los comentarios⁵¹, permite explotar la forma específica de comunicación del diálogo: “[como] los foros de debate abiertos y públicos, ya no concebidos como meros órganos instrumentales de propaganda, sino como espacios abiertos a la discusión y participación colectiva” (Brea 2002:58) que complejiza las instancias tradicionales del esquema comunicativo y los roles clásicos de emisor/autor y receptor/lector: “la recepción está, por lo tanto, incorporada al circuito productivo como un mecanismo de diálogo responsable de la consistencia del producto final en cada una de sus infinita manifestaciones” (Machado 2000:250). La escritura desde un blog permite problematizar y experimentar de un modo renovado técnicamente las instancias de producción, circulación y consumo de los textos. La escritura on line permite un diálogo entre las distintas posturas críticas o, cuando se lo utiliza como plataforma de producción ficcional, entre distintas fuentes (es el caso de blogs en que los comentarios son luego incorporados en la edición de un relato en forma de libro o el de las páginas de escritura abierta para que los lectores continúen escribiendo). El blog permite visualizar la lógica de la producción del saber por medio del debate porque exhibe “Una auténtica participación [que] comienza cuando el interfaz abre a una interacción sujeto-sujeto (digamos: sujeto-máquina-sujeto)” (Brea 2002:102).

De este modo, los lectores pueden ser interlocutores que ingresan desde el comienzo de la escritura en los blogs, violentando el pacto de lectura tradicional y, así, introduciendo nuevos criterios de producción de los textos cuando los blogs trabajan en miras a dialogar con sus lectores y construir por medio de la interacción propia de las nuevas tecnologías su posición en el medio, es en este sentido que creemos que funcionan los blogs de escritores que fundamentalmente reproducen los textos críticos periodísticos sobre sus textos literarios, como veremos más adelante. Sin embargo, como decíamos antes, el blog para la escritura ficcional puede ser una plataforma de creatividad que incorpora los comentarios de los lectores en el texto en una suerte de “literatura dialogada” (Erlán 2006). Algunos casos en los que la escritura se produce a partir de la problematización de los roles de autor y lector son: la novela *Los años felices* de Sebastián Robles que entre 2008 y 2009 administró el blog “Los noventa” a partir del cual publicó en 2011, por la editorial independiente Pánico el pánico, como “una versión corregida y mejorada de lo que ya fuera publicado en el blog ‘Los noventa’” (<http://decadadelnoventa.blogspot.com.ar>). De hecho los agradecimientos del libro rezan:

⁵¹ Esta herramienta, sin embargo, del mismo modo que los hipervínculos de etiquetas y categorías debe personalizarse y puede deshabilitarse en el momento de armado del blog, con lo cual su uso debe ser especificado en cada caso.

Una primera versión de este libro fue publicada entre agosto de 2008 y noviembre de 2009 en el blog ‘Los noventa’. Durante ese tiempo –y aún después– muchas personas ayudaron a que esta historia tuviera la forma que hoy finalmente tiene. De este lado del espejo: Luciana Ravazzani, Facundo García Valverde, Federico Matías Pailos, Ariel Idez, Juan Terranova, Francisco Marzioni, Luciano Lutereau, Marina Gersberg, Leopoldo Brizuela, Claudia Bologna, Florencia Franco y Beto Camelli, entre otros. Del otro lado: Directora de Orquesta, Lupe, Figo, Lin, Ava Gardner, Jade, Lord Khyron, Bel, Natxus, Esdian, Libélula, Paula de Bera, Natalia Alabel, Paula la Malvada, Tomás Münzer, Minerva, el Lic. Jasper, Angie, Tararira, Lola y todos los que día a día escribían la dirección del blog en su navegador y se subían conmigo a esta historia. A todos ellos, muchas gracias. Hoy ya no distingo entre uno y otro lado del espejo. (Robles en <http://decadadelnoventa.blogspot.com.ar>, disponible junio 2012).

Otro caso interesante en que el blog como plataforma de escritura interviene en la producción ficcional es el de Mercedes Halfon y Fernanda Nicolini. Ambas son editoras y críticas de medios periodísticos y administran juntas el blog Autobombo (<http://www.autobombo.blogspot.com.ar/>), a partir de la experiencia de la escritura conjunta del blog (donde no obstante cada una sube sus entradas de forma independiente de la otra) les fue propuesto escribir un libro de forma colectiva. El libro fue publicado por Sudamericana bajo el título *Te pido un taxi* y el blog homónimo (<http://tepidountaxi.blogspot.com.ar/>) funciona como publicidad y difusión del mismo.

En tanto proyecto de escritura colectiva puede verse “Historias colectivas” que es una página web⁵², administrada por Natalia Rozenblum, que a partir de breves textos de Liniers, Rosario Bléfari, José Martínez Suárez y Rafael Spregelburd invitan a los lectores a registrarse y continuar la escritura siempre bajo la consigna de ofrecer dos posibilidades de continuación de la trama.

Con la problematización de los roles tradicionales de autor y lector, podríamos pensar a partir de esto, siguiendo la propuesta de lectura de Beatriz Sarlo en *La imaginación técnica* (1992), que el conocimiento de la técnica moderna (entendida ésta como una serie de saberes modernos pero periféricos o alternativos respecto de los saberes científicos) habilita al escritor un campo de acción en el cual la definición del valor se organiza alrededor de pautas también alternativas al canon. Si Roberto Arlt “cambia la cultura de la literatura y fija su mirada en las cosas que no podían ver los escritores que eran sus contemporáneos. [porque] [...] construyó su literatura con materiales que acababa de descubrir en la ciudad moderna. Discursos ajenos al campo de los escritores, fragmentos de la ciudad que ellos conocían menos, saberes sin prestigio” (Sarlo 1992:43), podríamos pensar que la literatura que es escrita desde el blog de escritor o desde plataformas de escritura on line, explota una zona de saberes técnicos ajenos generalmente a los escritores literarios canónicos y produce un diferencial de valor al respecto. El uso habilidoso de las nuevas tecnologías en provecho de las formas literarias reconstruye la jerarquía de valores, liberándola -en principio o al menos

⁵² <http://www.historiascolectivas.com>.

parcialmente- de las constricciones de las formas tradicionales de producción, circulación y consumo literarios.

Esta forma de escribir y leer en relación con los hipervínculos impacta en la escritura crítica y ficcional cuando es utilizada por los escritores desde plataformas on line: “En relación al desarrollo de nuevas formas de narración, por ejemplo, no puede olvidarse que el hipertexto se aparece como un dispositivo capaz de trastornar en profundidad las estructuras narrativas convencionales” (Brea 2002:35), es el caso que mencionábamos antes de *Historias Colectivas*. Para pensar la producción de ficción desde el blog como plataforma de escritura puede tomarse en cuenta lo que propone Kozak respecto de todo análisis de poéticas tecnológicas en relación con sus condiciones políticas de existencia:

[es deseable] analizar las poéticas/políticas tecnológicas en función de su grado de tensamiento respecto de posiciones hegemónicas modernizadoras relativas al fenómeno técnico en el mundo contemporáneo. En su grado de máxima exposición, este tensamiento permite leer un régimen de insumisión pero no de negación del arte respecto de lo técnico; en su grado de mínima exposición, hace visibles a todos aquellos proyectos artísticos que presuponen una relación inequívoca entre modernización tecnológica, novedad y progreso (2007 s/p).

Es en este sentido que en estas producciones su modo de circulación y consumo es distintivo: “*Presencia y participación* han sido definidas como las cualidades por excelencia del trabajo artístico en la red. [...] es su modo de socializarse [...], reclama otras pautas de ‘consumo cultural’, de lectura o recepción” (Brea 2002:101, énfasis en el original). Las condiciones de lectura de los textos escritos en blogs son especialmente distintas de aquellos textos publicados en papel debido a una herramienta técnica propia de internet, que explicita la intertextualidad, como es el hipertexto con el uso del hipervínculo:

[el] carácter intertextual de los procesos de producción de la significancia –que operan deconstructivamente poniendo en cuestión cualesquiera pretensiones de estabilidad de las economías del sentido- es todavía más evidente en el universo del web, regido por el signo del link, del hiperenlace. Ninguna obra o página es tanto en sí misma como en la deriva intertextual - en el hiperenlace que es capaz de establecer (Brea 2002:96).

Éste es uno de los casos en que la posibilidad técnica (específicamente la del hipertexto con sus hipervínculos) impacta fuertemente en el modo de lectura: la intertextualidad y la capacidad textual de la asociación, la alusión o las distintas formas de la cita (bien la cita textual, el homenaje, la parodia o el plagio) se ven no sólo potenciadas sino explícitamente presentadas por el hipertexto cuando el lector se ve interpelado por las condiciones técnicas mismas del texto a producir esa deriva en la lectura horizontal, múltiple y simultánea.

Lo productivo, de este modo, es ver los impactos de la técnica y los recursos digitales en la producción literaria, justamente, en términos de impacto, es decir, viendo inflexiones, cambios y permanencias en los procedimientos de composición verbal. Por ejemplo, podemos ver cómo los textos narrativos escritos a partir de la página web Historias Colectivas pueden incorporar la multiperspectividad y problematizar profundamente la construcción del narrador; sin embargo, este gesto está limitado por el hecho de que la autoría no es anónima ni colectiva (cada fragmento tiene su autor identificado y los cuatro autores que inician el proyecto son personas reconocidas del ámbito de la cultura) y, además, este tipo de procedimientos ya ha sido hecho desde otras plataformas de escritura tradicional (desde las novelas experimentales de las vanguardias y sus fenómenos epigonales, todos escritos y publicados en papel), es decir, se retoman y utilizan desde nuevas tecnologías operaciones propias del medio literario moderno.

La pregunta que resulta relevante hacerse es qué se hace desde la literatura con las herramientas técnicas disponibles y si eso que se hace es novedoso técnicamente, es accesible técnicamente o es un procedimiento verbal convocado por la técnica pero no exclusivo de la misma, para de ese modo ver las relaciones institucionales entre la literatura y los soportes tecnológicos.

Ante la apertura a posibilidades distintas de escritura y lectura, existe la necesidad de producir una lectura crítica de la relación conflictiva entre la técnica y las condiciones históricas de posibilidad de esa técnica (Bookchin 1999; Brea 2002; Kozak 2003, 2006i; Gallo 2005; Mitcham 1989; Mumford 1972⁵³) para poder evaluar críticamente los alcances y los límites políticos de las prácticas teniendo especialmente en cuenta que “la técnica [...] a esta altura, no es sólo ya instrumento sino matriz social de configuración de mundo” (Kozak 2004). Como dijimos en el apartado anterior, desde el Romanticismo de Jena, momento en el cual pueden verse las bases de la concepción moderna –y en muchos sentidos actual- de la literatura, puede relevarse una actitud de ambivalencia o tensión respecto de la técnica: por un lado, un cuestionamiento de la tecnología moderna ligado al desasosiego crítico y, por el otro, una exaltación o fascinación estética (Mitcham 1989; Machado 2000; Kozak 2006ii, 2008).

Esta relación ambivalente entre arte y tecnología va a ser discutida a partir de las vanguardias históricas fuertemente y va a permanecer, como ya dijimos antes, junto con algunos de los postulados de éstas últimas, hasta nuestros días en el medio literario también respecto de las llamadas

⁵³ Este último, a diferencia de los otros autores críticos, postula posibilidad de pensar una cierta neutralidad ética, política, ideológica de la técnica; no obstante lo cual, también interpela con sus escritos a pensar las dimensiones éticas, políticas e ideológicas de los usos históricos de la técnica.

“nuevas tecnologías” ligadas a los soportes digitales. Podemos resumir esquemáticamente la evaluación del romanticismo decimonónico frente a la técnica moderna en relación con la producción literaria del siguiente modo:

1. La voluntad de tecnología es un acto auto-creativo necesario que sin embargo tiende a sobrepasar sus justos límites, 2. La tecnología posibilita una nueva libertad material pero aparta la fuerza decisiva para ejercitarla y crea riqueza mientras socava el afecto social, 3. La razón y el conocimiento científicos son criticados en nombre de la imaginación, y 4. Los artefactos son caracterizados más por el progreso que por la estructura e investidos de una nueva ambigüedad asociada con la categoría de lo sublime. El interés atractivo y repulsivo revelado por lo sublime expresa quizás mejor que cualquier otro el carácter único de la forma de ser-con la tecnología romántica. (Mitcham 1989:24).

De este modo, habría una cierta desconfianza frente al poder de la tecnología sobre la creación artística; una tendencia a pensar ámbitos dicotómicos y en tensión entre la razón y la imaginación, permaneciendo todo avance técnico más en relación con la primera que con la segunda y una relación ambivalente frente a la innovación tecnológica que produce la atracción de lo novedoso pero alerta frente al peligro de degradación de lo anteriormente existente. La producción de espacios dicotómicos entre arte y mecanización invisibiliza el carácter técnico de todo arte e imposibilita hacer una crítica compleja de las relaciones entre ambos (Kozak 2003). Andreas Huyssen en su libro *Después de la gran división* se refiere a la relación tensa entre arte y tecnología como dos polos (por un lado la estetización de la experiencia de la tecnología a partir de fines del siglo XIX y, por otro lado, el horror de la técnica inspirado por sus usos bélicos) que

sin embargo, solamente la vanguardia posterior a 1910 consiguió darle expresión artística a esta experiencia bipolar de la tecnología en el mundo burgués, integrando en la producción del arte la tecnología y la imaginación tecnológica [...] al incorporar la tecnología en el arte la vanguardia liberaba a la tecnología de sus aspectos instrumentales y socavaba las nociones burguesas tanto de tecnología como progreso como del arte entendido como algo ‘natural’ (2002:31).

Creemos que es importante señalar que el término que mejor funciona para producir reflexiones acerca de la postura hegemónica del medio literario respecto de la tecnología es la “ambivalencia” y no la “ambigüedad” porque la técnica, como todo producto cultural, material e histórico, no es neutral, como indica Kozak

cuando pasamos de la consideración individual de instrumentos simples a la consideración global de redes de instrumentos, máquinas, instituciones y personas, vemos que esa red adquiere históricamente ciertos sentidos hegemónicos pero no otros. La técnica, en efecto, es más una matriz contenedora de instrumentos enmarcados que un conjunto azaroso de unidades instrumentales neutras (2006ii),

sino por el contrario es percibida históricamente como una valoración doble (positiva y negativa de forma simultánea):

la ambivalencia del hallazgo técnico, determinando simultáneamente siempre una posibilidad emancipatoria y otra despotizadora -es irrevocable. Y, cuidado, eso está bien lejos de presuponerle algún carácter neutral. La neutralidad estaría en un punto medio, ambiguo. (Brea 2002:115).

Como mencionamos antes respecto del diálogo entre las producciones desde internet y las lecturas de estos textos desde las instituciones literarias, también la ambivalencia respecto del uso de nuevas tecnologías en relación con la literatura puede verse puesta en escena en las reflexiones teórico-críticas que se produjeron en relación con el blog como material poniéndolo en serie con el canon literario. Así, por ejemplo, el responsable de la sección literaria de la Revista *Ñ* de *Clarín*, analiza la escritura desde el blog en una nota del día 30 de diciembre de 2006. Comienza la misma del siguiente modo:

‘En estas impresiones sin nexo ni deseo de nexo, narro con indiferencia mi autobiografía sin hechos, mi historia sin vida. Son mis confesiones y si en ellas nada digo, es porque en ellas nada tengo que decir.’ Esta sentencia podría ser el primer post de cualquier weblog que ronda perdido en las autopistas del ciberespacio. Y sin embargo pertenece al fragmento 12 de *El Libro del Desasosiego*, de Fernando Pessoa (Erlán 2006).

El primer movimiento, entonces, del crítico es poner al blog en serie con la literatura canónizada para producir una propuesta de lectura del fenómeno técnico a la luz del canon literario. En un segundo momento dice:

En un medio donde todos pueden publicar de manera fácil, rápida y sin editores, esa es, a la vez, la buena y la mala noticia. Según José Luis Orihuela, profesor de la Universidad de Navarra, cuando son tan bajos los umbrales de entrada a un medio tan potente, ‘las opciones de participación se multiplican al mismo ritmo que la basura’. Desde su nacimiento, Internet se constituye, a decir del escritor y académico Daniel Link, en un ‘fenómeno de reconversión a la escritura como no se conoce desde los tiempos de la Ilustración europea’ (Erlán 2006).

La operación en este caso es convocar a los saberes expertos de la universidad⁵⁴ a juzgar el fenómeno y citar, de ellos, una opinión negativa y una positiva, bajo la explotada forma de “las dos campanas”. En siguiente lugar, nuevamente, como al comienzo del artículo, el crítico pone a la literatura producida desde el blog de escritor en “estrecha relación” (Erlán 2006) con géneros literarios modernos (menciona el folletín, diario íntimo, libreta de apuntes, cuadernos, registro de notas de lecturas y trabajo, reflexiones generales, testimonios intelectuales) y con grandes figuras del canon literario occidental del siglo XX (Kafka, Woolf, Valery, Camus). Por último, se especifica que la formación de valor de la escritura del blog es que: “en ellos se relatan la intimidad de los autores pero también adquieren un valor documental porque describen sus realidades y el contexto histórico” (Erlán 2006) de modo tal que se pondera la narración de lo privado y la documentación de lo

⁵⁴ También Beatriz Sarlo se ha ocupado del uso de la tecnología en las novelas de Daniel Link (2007:480-481)

público, reproduciendo una separación ya impropia históricamente para la escritura on line (Kozak 2008).

Christian Ferrer (crítico y editor de revistas culturales y docente en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires) produce una crítica valorativa negativa de las formas de escritura que desde el blog “de ideas” se producen como espectacularización del yo, y nuevamente, pone en relación la escritura on line con otras formas académicas y literarias ya canonizadas: “Ya es bastante difícil escribir dos o tres buenos ensayos o ficciones al año. La sola idea de publicarlos tres veces al día da vértigo, salvo que la opinión, por sí misma, haya devenido en género literario hegemónico” (2008). También inscribe el rol del blog dentro del medio literario como un lugar de disputa generacional no diferente de otros: “El blog, al igual que antes la revista de cenáculo, es menos una herramienta generacional que una tradición moderna: hay que hacer algo de ruido allí abajo para que los de arriba hagan lugar a las nuevas generaciones” (Ferrer 2008).

Por otro lado, no sólo la crítica realiza estas operaciones de lectura, ya que los blogs de escritores muchas veces se autopostulan y autolegitiman en relación con el medio literario. Algunos ejemplos de esto pueden ser, por un lado la directa filiación de la blogósfera literaria con otras formas de consumo cultural del medio de la literatura:

Para Daniel Link la cibercultura establece una alianza mucho más fuerte con la vieja cultura letrada que con la cultura audiovisual: ‘Estadísticamente, el tiempo de conexión compite con el tiempo que anteriormente se dedicaba a los consumos audiovisuales’. Los blogs de escritores no abundan en imágenes, videos o hipervínculos y sus ficciones carecen (por ahora) de cierta estética blogger (Erlán 2006).

De este modo, el blog funcionaría como un medio alternativo o paralelo al libro, pero funcional a la misma práctica: la lectura de literatura, de materiales letrados. Por otro lado, también podemos pensar en este sentido a la presentación de blogs como el de la crítica Josefina Ludmer, que ofrece los mismos contenidos que su página web, tiene deshabilitadas las funciones propias del blog (las etiquetas, categorías y comentarios) y no tiene actualizaciones y reza en su “Nota preliminar”:

Este es un blog donde voy a poner materiales de trabajo y también voy a escribir, de vez en cuando, algunas ideas y notas. Los materiales y notas irán formando series y estableciendo toda clase de links. Empiezo con materiales sobrantes o remanentes de *Aquí América latina-Una especulación*.⁵⁵

Ya el título es propio de una sección de un libro, no de un blog, y se anuncia una directa vinculación con la producción académica de la autora.

⁵⁵ <http://josefinaludmer.wordpress.com/>.

Otra de las formas más frecuentes en que el blog de escritor funciona más en relación con operaciones típicas del medio literario que como plataforma específica de composición textual es, como decíamos antes, cuando se organiza como una sucesión de notas periodísticas y críticas especializadas a partir de una publicación en soporte libro. Un caso puede ser el blog de la antología compilada por Santiago Llach y Juan Diego Incardona *Los días que vivimos en peligro* (<http://losdiasquevivimosenpeligro.blogspot.com/>)⁵⁶. Otros casos son los blogs de escritores que funcionan como archivos personales de sus textos o de textos sobre sus libros, por ejemplo, el escritor y crítico Alejandro Soifer (que publica reseñas de sus libros y sus propias columnas críticas en medios periodísticos)⁵⁷, el del narrador best-seller y crítico Guillermo Martínez (<http://guillermomartinezweb.blogspot.com.ar/>), el del escritor de narrativa Gustavo Ferreyra (<http://librosdegustavoferreyra.blogspot.com.ar/>), el del narrador Iosi Havilio (<http://estocolmoblog.blogspot.com.ar/>) o el de Maximiliano Crespi (<http://maxicrespi.blogspot.com/>). De este modo, el blog funciona como prensa o publicidad mediante la difusión de críticas literarias producidas desde instituciones literarias tradicionales (suplementos de diarios, revistas especializadas e, incluso, aunque mucho menos frecuentemente, encuentros científicos o académicos) o desde otros blogs de escritores. En este caso sí suele funcionar activamente la herramienta del hipervínculo que redirecciona la lectura a los otros blogs o páginas web de escritores, no así tanto en el caso de publicaciones periodísticas donde es, incluso, más frecuente la imagen escaneada.

Por último, cabe señalar que dentro de la blogósfera literaria hay blogs de editoriales (especialmente de editoriales independientes que además de promocionar sus servicios organizan otras formas de asociación y socialización entre los escritores y entre los escritores y los lectores, como mesas de lectura y debates o ferias de comercialización alternativa a las librerías⁵⁸), de revistas culturales o literarias (algunas además de contar con edición impresa y/o página web desarrollan un blog con

⁵⁶ No así los blogs personales de los autores de los cuentos que, en la mayoría de los casos, son cuidados y completos en tanto presentan textos originales, breves y autorreferenciales, invitaciones o publicidad de actividades artísticas o literarias, fotos, hipervínculos a otros blogs, apertura a comentarios, uso de etiquetas y categorías (ver más adelante los blogs de Llach, Neuman, Grillo Trubba, Bejerman, Oyola, Incardona, Toledo, entre otros).

⁵⁷ La URL es <http://www.nihil.com.ar/>, es un blog aunque tiene deshabilitadas las funciones de comentario, etiqueta y categoría.

⁵⁸ Entre muchas otras, por ejemplo, Eterna cadencia es una editorial y una librería con una profusa actividad que incluye mesas de debate semanales y la publicación periódica on line de reseñas, críticas publicadas en medios de comunicación y periodismo especializado, reenvíos a páginas y blogs de escritores y a otras instituciones literarias (<http://blog.eteracadencia.com.ar/>). Otras editoriales independientes con blog son: Editorial académica Edefyl (<http://edefyl.wordpress.com/about/>), Editorial Entropía (<http://www.editorial-entropia.blogspot.com/>), Editorial Tamarisco (<http://www.hojasdetamarisco.blogspot.com/>) Editorial Funesiana (<http://editorialfunesiana.blogspot.com/>), Editorial Mancha de Aceite (<http://editorialmanchadeaceite.blogspot.com/>).

secciones específicas⁵⁹), de grupos de investigación (tanto de filiación universitaria como de talleres de escritura particulares⁶⁰), de reuniones científicas (congresos, seminarios, jornadas), de la Feria del Libro, es decir, de muchas de las instituciones del medio literario: universidad, mercado, periodismo especializado.

Como decíamos antes, a partir de las vanguardias históricas se profundiza en el campo de la crítica del arte en general y de la crítica literaria en particular la pregunta por el rol que juega la técnica en la creación artística (Buck Morss 2004). Si bien las vanguardias históricas propusieron en reiteradas ocasiones utopías tecnológicas y reutilizaciones de la técnica (Kozak 2003), es necesario indagar acerca del carácter de la aparición de las distintas técnicas en la producción literaria: desde la tematización hasta la interiorización de la misma en la práctica por medio de específicos procedimientos de composición. Habiendo pasado alrededor de un siglo desde que las vanguardias históricas comenzaron a ocupar el centro de la escena artística, la pregunta de la crítica no puede ser por la validez de la técnica y de la tecnología, sino por las transformaciones que se producen en la producción artística. Entendemos que, como señalamos antes en el caso de la escritura en blogs con comentarios e hipervínculos, las técnicas y la tecnología cuando no son sólo abordadas en términos de tematización, como contenido o motivo, sino que por el contrario participan del proceso de producción del arte por medio de procedimientos producen ciertas inflexiones en la construcción de sentidos.

Alain Badiou ha señalado como rasgo característico de las vanguardias históricas la valorización del presente:

el arte es una cosa del presente, y lo es de manera esencial. Para las vanguardias, el hecho de que su tiempo sea el presente es mucho más importante que la ruptura con el pasado [...] un grupo de vanguardia es el que decide un presente [...] el artista [es] quien declara con violencia el presente del arte [...] el arte es la constatación del comienzo como presencia intensa del arte, como su presente puro, como presentificación inmediata de su recurso. *El arte del siglo XX tiende a centrarse en el acto y no en la obra* [...] sólo se piensa en presente” (2009:172, énfasis en el original).

⁵⁹ Por ejemplo, tienen un blog de reseñas literarias la revista digital *el interpretador* (que fue <http://elinterpretador.blogspot.com/> blog de 2005 a 2007 y <http://elinterpretador.wordpress.com/> hasta 2012), la revista digital *boca de sapo* (<http://reseniasbds.blogspot.com/>) y la revista en papel *Inrockuptibles* (<http://inrockslibros.wordpress.com/>); por otro lado, también hay blogs de revistas en papel como *lamujerdemivida* (<http://lamujerdemivida.wordpress.com/>) o digitales como *planta* (<http://plantarevista.blogspot.com/>) que ofrecen desde estas plataformas sus contenidos de forma parcial o total, respectivamente.

⁶⁰ Por ejemplo, el taller de crónicas de Christian Alarcón (<http://aguilashumanas.blogspot.com/>) o los blogs de los talleres de escritura de Hernán Vanoli y Diego Vecino (<http://lamaquiladora.blogspot.com/> y <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/>), del mismo tipo es el blog del grupo de investigación universitario marplatense (<http://vanguardiaytradicion.blogspot.com/2009/11/jorge-wolff-telquelismos.html>) a cargo del crítico Jorge Wolff.

Hemos hallado que éste es un rasgo que se ve reactualizado en la escritura desde el blog ya que hay una preeminencia del presente por su misma diagramación formal: su nombre deriva de la idea de diario, crónica o registro, en principio y mayoritariamente representan episodios de la cotidianidad vivida en el momento de la escritura, presentan una alta periodicidad en sus entradas y se organizan por anotaciones en orden cronológico inverso quedando el presente de la enunciación en la posición evidenciada.

Asimismo, Badiou señala en las vanguardias históricas como contracara de esta valorización del presente la producción de textos programáticos, de manifiestos, que cumplen la función de “conservar su finalidad en la teoría, el comentario, la aclaración. [porque] Es necesario guardar mediante la escritura la *fórmula* de esa pizca de real arrancado por la fugacidad de las formas” (2009:173, énfasis en el original). Si aquello representado pertenece al orden de la cotidianidad, al orden del presente, los manifiestos aportarían al discurso y la práctica de las vanguardias una instancia de futuro más allá de la sucesión vertiginosa de presentes. Los textos programáticos, entonces, trabajan dialécticamente con la producción artística como su reaseguro en la aceleración de los tiempos: “el manifiesto es la reconstrucción, en un futuro indeterminado, de aquellos que por ser del orden del acto, de la fulguración fugaz del instante, no se deja nombrar en presente.” (Badiou 2009:173).

Proponemos leer este procedimiento de producción de textos autorreflexivos acerca de la práctica literaria en la misma línea que desde los romanticismos europeos del siglo XIX los escritores escriben acerca de escribir. La producción de poéticas, si bien no es algo novedoso de la literatura moderna, es una de sus marcas distintivas, con el debilitamiento de la retórica como disciplina normativa y reflexiva, la producción literaria se ve enriquecida con algunas de sus funciones (Foucault 1996). En este sentido, que podemos ver una posible continuidad entre los textos autorreflexivos del Romanticismo, los textos programáticos de las vanguardias históricas y los textos autorreferenciales del blog de escritor. Así, podemos leer la gran cantidad de textos explicativos, declarativos, autorreferenciales, que, en definitiva, son textos programáticos, que aparecen en el mundo de la blogósfera literaria participando como poéticas de la producción ficcional, como contracara del registro de la cotidianidad y del presente, como otra forma de uso del tiempo, más allá de la aceleración, por medio de la reflexión crítica y/o la postulación teórica.

Un ejemplo de este uso del blog de escritor que combina la presentación de textos autoficcionales con otros textos autorreflexivos puede ser la serie “Sonia” en el blog del escritor, narrador y crítico,

Diego Grillo Trubba. En sus blogs⁶¹ Grillo Trubba publica entradas tituladas “Sonia” (cada entrega tiene además un número aunque su publicación no es exactamente una correlación constante) donde ficcionaliza experiencias personales de conquista amorosa; debajo de cada una de ellas el autor dialoga con los lectores que dejan sus comentarios y en sus respuestas produce verdaderos textos autocríticos explicativos. Además hay una sección titulada “Empezá por acá” que indica el modo de lectura recomendado para el blog y cada uno de los tres blogs redireccionan fácilmente (también con indicaciones del orden de lectura) a sus continuaciones. Todas estas herramientas para el lector son un verdadero protocolo de lectura que puede funcionar en la línea de los textos programáticos o las poéticas sobre la propia obra.

En relación con las posibilidades técnicas y materiales para la representación, otro de los rasgos que podemos ver en las vanguardias históricas y en el cambio del siglo XX al XXI con el uso de internet es la idea de utopía democratizadora a partir de la emergencia de una tecnología que uniformice y generalice la escritura: antes la máquina de escribir; ahora, la computadora on line. Gallo (2005) propone pensar cómo más allá de la utopía celebratoria y el entusiasmo acrítico que la vanguardia plástica mejicana desarrolla respecto de la técnica, ésta impacta en el arte. En el caso de la literatura y a partir de la introducción de la máquina de escribir en el pasaje del siglo XIX al XX, el autor señala que la técnica dispone el material verbal de modos específicos, cada uno de los cuales es una forma distinta de entender el mundo. Ambos (la técnica y su modo de inteligibilidad) son históricos. A partir del análisis de los modos en que la técnica permite procedimientos de composición verbal novedosos (la disposición gráfica, la intervención en el tipeo, las onomatopeyas de la escritura mecanizada) podemos pensar como movimientos análogos los producidos por la escritura en pasaje del siglo XX al XXI a partir de la escritura en soportes digitales, por ejemplo con la explotación de las abreviaturas, onomatopeyas e incluso gráficos contruidos con caracteres propios del chat o los mensaje electrónicos; siempre teniendo en cuenta que habiendo pasado un siglo desde aquel momento disruptivo, contestatario y crítico de la vanguardia, la puesta en escena de esos mismos procedimientos de composición textual no son ahora principalmente un momento de autocrítica (como lo era otrora) sino un momento de autorreferencia, un gesto literario, una marca de estilo, de *literaturidad* (Barthes 2003:11, Ludmer 2010i).

La posibilidad de democratización del acceso a la información y al lugar del productor de las prácticas artística, no obstante, siempre debe leerse en tensión con el riesgo de romantizar esta

⁶¹ La primera parte donde empieza la serie de Sonia es en <http://elpesado.wordpress.com/>, luego se anuncia que “se mudó a viaje de vuelta” (<http://unviajedevueltaelemental.blogspot.com/>) y continúa la serie en <http://losdiscipulos.wordpress.com/>.

posibilidad y caer en una nueva utopía acrítica y celebratoria de la tecnología ya que la blogósfera literaria como todo campo de interacción produce y reproduce estratificaciones y modos de formación de valor muy específicos, por ejemplo, por medio de las listas de reenvíos a blogs recomendados (los links dispuestos a un costado de la pantalla que bajo distintas denominaciones se constituyen siempre en un canon de lecturas y relaciones, formas de asociación o socialización de los escritores, un modo de relacionarse a partir de la práctica de la lectura por medio del hipervínculo y del comentario como marca de presencia, legitimación o injuria. Además es también un hecho que se encontraron relativamente pocos blogs colectivos (casi ninguno que realice escritura colectiva, los que hay con más de un autor suelen tener la firma de cada uno de ellos en cada una de las entradas)⁶², hubo pocos que tuvieran habilitada la función de comentarios y, por lo tanto, fueron muy pocos los que presentaron un diálogo entre el autor del blog y sus visitantes (una saludable excepción es el blog de Daniel Link). De modo tal que, si bien administrar un blog de escritor es accesible técnicamente para absolutamente cualquier persona alfabetizada y con acceso a internet, vemos que la blogósfera literaria más bien ha tendido a reproducir las estratificaciones y los procesos de institucionalización del medio literario tradicional que tiene relaciones de horizontalidad entre pares, pero, también, fuertes relaciones de verticalidad, autorizaciones y legitimaciones asociativas e interpersonales.

Hemos hallado que un punto en el cual el blog funciona cómodamente, especialmente por su formato, es en tanto espacio para el despliegue de la subjetividad como material de la experimentación. Son muchos los blogs de escritores (ficcional y/o críticos) que presentaron una combinación de textos originales y breves, con reflexiones puntuales, alusiones a sus actividades artísticas o profesionales, autorreferencias y referencias a pares, a veces con fotos o hipervínculos a otros blogs o páginas web⁶³. Así como señala Gallo que a nuevas técnicas visuales se corresponden

⁶² Algunos blogs colectivos, donde dos o más escritores publican sus entradas identificándose en cada caso, son: “Nación Apache” de Omar Genovese, Nicolás Gonzalez Varela, Paula Pampín, Guillermo Piro y Damían Tabarovsky (<http://www.nacionapache.com.ar/>), “El lince miope” de Alejo Carbonell, Diego Vigna y Martín Cristal (<http://ellincemiope.com/>), “El quinteto de la muerte” de Lucas Oliveira, Federico Levin, Ignacio Molina y Ricardo Romero (<http://www.elquintetodelamuerte.blogspot.com/>), “La maquiladora” de Mariano Abrevaya Dios, Hernán Vanoli y Walter Lezcano (<http://lamaquiladora.blogspot.com/>), “Mate tuerto” de Matías Pailos y Ariel Idez (<http://matetuerto.blogspot.com/>), “Autobombo” de Mercedes Halfon y Fernanda Nicolini (<http://www.autobombo.blogspot.com/>) o “Los trabajos prácticos” donde participa Quintín (<http://www.bonk.com.ar/tp/>), entre otros.

⁶³ Entre otros son los blogs de Gabriela Bejerman (<http://www.gabrielabejerman.blogspot.com/>), Ezequiel Alemian (<http://ezequielalemian.blogspot.com/>), Diego Arbit (<http://diegoarbit.blogspot.com/>), Carlos Busqued (<http://borderlinecarlito.blogspot.com/>), Cecilia Pavón (<http://oncesur.blogspot.com/>), Carlos Gradín (<http://diariodeunviajeamisiones.blogspot.com/>), Hernán Rosino (<http://silabasnegras.blogspot.com/>), Juan Diego Incardona (<http://diasqueseempujanendesorden.blogspot.com/>), Juan Pablo Bertazza (<http://juampibertazza.blogspot.com/>), Juan Terranova (<http://elconejodelasuerte.blogspot.com/>), Leonardo Oyola (<http://tigreharpiento.blogspot.com/>), Lucas Oliveira (<http://lestroispetitscochons.blogspot.com/>), Luciano Lamberti

nuevos modos de ver el mundo o nuevos materiales son más aptos para producir representaciones de nuevas realidades (2005), es que la escritura cotidiana, fragmentaria, inmediata, propia del tipo de plataforma que es el blog puede presentarse como especialmente apta para la indagación de la experiencia cotidiana actual⁶⁴:

toda la contemporánea indagación en las posibilidades de la utilización de nuevas tecnologías es búsqueda de instrumentos que permitan desarrollar esas nuevas formas de narración en las que el sujeto de experiencia pueda encontrarse con aquello que Benjamin llamaba ‘el lado épico de la verdad’, la emergencia de lo extraordinario. (Brea 2002:136).

Es en este sentido que hemos hallado particularmente interesante pensar las posibilidades específicas del blog para la autorrepresentación del escritor ya que es un espacio desde el cual el escritor (ficcional o crítico) interviene en la escena del medio literario fuertemente, ya sea bajo la forma de la puesta en circulación de sus textos, ya sea bajo la forma de producción ficcional y explotación de recursos literarios (nos referimos, como decíamos antes, a la experiencia cotidiana y a la subjetividad como materiales de la escritura pero también a los procedimientos de escritura como la intertextualidad, la incorporación de elementos de oralidad o las intervenciones en el tipeo).

Es en este sentido que en el período analizado en esta Tesis en el movimiento de reactualización de las características vanguardistas de escritura, hay, sin embargo, un rasgo, que ya anticipamos, que produce una nueva vuelta de tuerca: si con los procedimientos de escritura de las vanguardias se buscaba realizar el pasaje del sujeto que escribe a “una máquina de escritura” (Gallo 2005:109) en el caso de las escrituras de los blog podemos ver el trabajo de construcción compleja de un sujeto que escribe. El blog trabaja fuertemente con la construcción de la figura del escritor (el blogger o bloguero) ya que todas las plataformas tienen una sección llamada “perfil del usuario” en la cual el escritor produce su autorrepresentación (“información sobre mí”) que incluye un nombre (a veces también una profesión, una ubicación), una imagen y una lista de enlaces o hipervínculos recomendados (propios “mis blogs” y ajenos “blogs que sigo”, ésta última denominada “blogroll”); es decir, tenemos una representación de una subjetividad construida en relación con una forma de escritura y lectura (la intertextual).

(<http://viviendoenacapulco.blogspot.com/>), Marcelo Díaz (<http://accionliteraria.blogspot.com/>), Martín Prieto (<http://blogdeldirector.blogspot.com/>), Oliverio Coehlo (<http://conejillodeindias.blogspot.com/>), Pablo Perez (<http://egoputo.blogspot.com/>), Pola Olaixarac (<http://melpomenemag.blogspot.com/>), Sonia Budassi (<http://enmediodelcampo.blogspot.com/>), Pedro Mairal (<http://pedromairal.blogspot.com/>) o Cecilia Szperling (<http://confesionariosoyyo.blogspot.com/>).

⁶⁴ Nuevamente, recordamos, que debido a que nuestra investigación centró su atención en el período 2001-2010, no hemos abordado el estudio de las redes sociales que profundizaron esta línea de publicación.

El blogroll funciona entre los blogs de escritores críticos y de ficción como una trama institucional de reenvíos que apela a voces autorizadas (Kozak 2008) y produce y reproduce formas de la autovalidación dentro del medio literario desde la blogósfera literaria, por ejemplo, las revistas literarias y las editoriales reenvían a los autores de sus catálogos, pero también a otros escritores ficcionales o críticos armando, de este modo, un mapa de la blogósfera literaria en particular, pero del medio literario, en general también.

El siglo XX discutió profusamente la figura del autor desde el problema de la profesionalización, de modo tal que se discutieron también las instituciones de la literatura como la universidad, el mercado y el periodismo. Sin embargo, como señala Daniel Link, la figura del escritor es intrínseca a la literatura como institución y estos debates han impactado en el modo en que la producción literaria hacia el final del siglo XX se presenta como imperceptible o irreconocible por sus mismas problematizaciones (2006). Si en el Romanticismo Alemán temprano se postula la concepción del lenguaje no como representación del mundo de la realidad sino como expresión de un sujeto, tras los largos y prolíferos debates del medio literario del siglo XX que, entre otras cosas postularon, como decíamos antes, en el caso de las vanguardias, el borramiento del sujeto, asistimos a la producción de un uso del lenguaje en la escritura del blog como expresión de una realidad, la realidad del sujeto que escribe ya que, tal como decíamos más arriba, el blog se presenta como una plataforma de creatividad con la subjetividad como material de experimentación y posibilita la autorrepresentación del escritor desde las específicas formas de escritura y lectura propias de esta tecnología.

En la medida en que las reflexiones críticas revisitan los estudios sobre las vanguardias históricas al abordar la escritura en relación con las nuevas tecnologías (Kozak 2004), proponemos partir de la tensión recurrente entre técnica, arte y política:

[se] criticó a los constructivistas por su pretensión de ser ingenieros: ‘juegan a ser ingenieros... pero no saben más de la esencia de la maquinaria que lo que pueda saber un salvaje’. Es verdad que, ‘en su mayor parte, las ideas constructivistas se quedarán solamente a nivel de bocetos y que las aplicaciones industriales sustanciales fueron escasas’, pero desechar el poder *cognitivo* de estas imágenes por la simple razón de que siguieron siendo imaginarias es no entender el lado político” (Buck Morss 2004:83, énfasis en el original).

En el caso de la escritura desde plataformas on line, con sus posibilidades técnicas novedosas, hemos hallado que formularon la pregunta por el poder de transformación de la cognición que estas nuevas tecnologías proveen en el marco de la literatura para apostar por recuperar lo mejor de la propuesta ética y estética de las vanguardias: producir lecturas críticas y proveer nuevos marcos de inteligibilidad del mundo, generar el espacio de apertura necesario para la producción de una

literatura que reflexione sobre sus propios procesos y convenciones para ser autocrítica (Machado 2000) recogiendo una tarea histórica del arte y de su crítica:

en la cultura griega clásica arte y técnica se reunieron en un único concepto –*tékhnē*– que implicaba en parte el carácter instrumental del hacer humano pero sobre todo su carácter cognoscitivo y mimético en tanto imitación de la potencia creadora de la naturaleza: crear formas nuevas en el mundo era competencia así de la *tékhnē*. (Kozak 2008:16).

Una de las formas en que las vanguardias históricas produjeron marcos de inteligibilidad del mundo fue bajo la forma de la ampliación del arte al mundo de la vida, pero como contracara de esta propuesta, como ya hemos señalado en el apartado 3.4, se produjo una amplia estetización (Kozak 2007). El problema estético, pero también ético y político de la estetización puede analizarse en el caso de los materiales de esta Tesis también en la autorrepresentación del escritor porque una de las problematizaciones que se pueden producir en la figura del escritor en el caso de las intervenciones on line es que su construcción en el perfil del blog permite “producir figuras de autoría clandestina y compartida por varios sujetos, formar identidades múltiples y/o simuladas para participar en la discusión colectiva como alternativa al espectáculo mismo de la autoría” (Brea 2002:63). Brea señala que uno de los efectos de esto es que la autorrepresentación del escritor se produce de forma estetizada:

preside [...] una formalización estetizada. Por debajo de cualesquiera objetivos últimos motivadores de su actuar, el hombre se imagina a sí mismo [...] en forma ‘estética. Sea cual sea su construcción de personaje, su autoproducción de subjetividad, ésta sólo puede aparecérselo satisfactoria al hombre contemporáneo si logra resolverla de forma estética. (Brea 2002:129-130).

Como indicamos en el apartado anterior, un efecto de esto es el deslizamiento hacia formas de la injuria o la banalización en las polémicas que se entablan en las entradas y comentarios de blogs que, lejos de construir un saber crítico por medio del debate, producen figuraciones improductivas del escritor, más ligado a la espectacularización del conflicto propio de la cultura mediática que a los debates teórico-críticos⁶⁵.

Por otro lado, las principales limitaciones que presentaron la producción ficcional y crítica desde los soportes on line analizados pueden ser reseñadas con las palabras de Arlindo Machado en relación con los experimentos de producción de textos permutativos y poesía digital:

⁶⁵ Nos referimos, por ejemplo, a la necesidad de moderar o eliminar comentarios que tienen los administradores de blogs literarios o, por ejemplo, a blogs completamente anónimos que ponen en circulación enunciados que por estar desprovistos de inserción institucional (porque después de todo eso es lo que importa de un autor, su forma institucionalizada de decir “yo”) carecen de seriedad y honestidad intelectual. Sólo un ejemplo: <http://lasdespiadadas.blogspot.com/>.

La puerilidad de las soluciones, el gusto por la imitación acrítica de estereotipos narrativos, la falta de voluntad creadora a la altura de los medios a los que se recurre, todo esto contribuye a la banalización del procedimiento y -¿por qué no?- a la generalización de una actitud escéptica en relación a las posibilidades poéticas de las nuevas tecnologías. (2000:280).

Es en este sentido que encontramos producciones literarias que abusan de procedimientos que si bien son solidarios con las nuevas tecnologías (como la problematización de la autoría con el uso de pseudónimos, la multiperspectividad, la intervención de la sintaxis y del vocabulario orientados a la oralidad o al uso del lenguaje del chat o del sms de la telefonía celular) lo hacen como gesto literario, como una forma de intervención de la escritura que podría haber sido hecha en la escritura manuscrita, de modo tal que la técnica es incorporada en el proceso de escritura como guiño, pero no es explotada como condición de producción porque los textos circulan de forma impresa. Pensamos, para señalar solamente algunos ejemplos de movimientos muy extendidos en la producción de narrativa reciente, en la escritura de frases y párrafos muy breves, propios de la escritura on line, para la construcción de relatos en algunos cuentos de *La joven guardia* (2005) o de las compilaciones de cuentos de Grillo Trubba (2008). O en el sistemático uso de pseudónimos en escritores del colectivo Belleza y Felicidad (el caso de Gabriela Bejerman o Washington Cucurto). O el profuso uso de marcas de oralidad en Juan Diego Incardona (2008).

Es en este sentido que hallamos y corroboramos que la relación del arte con la novedad y lo nuevo es sumamente conflictiva: ante tecnologías nuevas y posibilidades técnicas novedosas se plantea la necesidad de una nueva forma de teoría del arte y de crítica literaria complejas y heterogéneas que le hagan justicia a los materiales históricos que analiza, al mundo del cual y en el cual habla e interviene (Machado 2000; Ludmer 2010i) porque la lógica de la novedad se presenta – paradójicamente- hace mucho tiempo como una aporía de la que es difícil salir, como ya han señalado los críticos frankfurtianos lo deseable en la producción artística crítica es:

[el] acontecimiento entendido como producción de una intensidad que pudiera destrabar aquello que Adorno o Benjamin llamaban ‘el tiempo de lo siempre igual’ (*das Immergleiche*), tiempo histórico de injusticia que renueva lo dado en forma constante. Así, de algún modo, el acontecimiento sería producción de lo nuevo aunque paradójicamente no sometido a la lógica de la novedad. (Kozak 2011:53, énfasis en el original).

Como ya hemos presentado antes, el rol del escritor, del intelectual, de la literatura está definido por Walter Benjamin en relación con la pregunta por las condiciones materiales de producción y la historicidad de las formas literarias. En el ensayo “El autor como productor” propone resituar a los debates acerca de la tendencia y la calidad literarias alrededor de la técnica, entendida como el lugar de la obra literaria dentro de las condiciones de producción de su tiempo (Benjamin 1999). Es en este

sentido que resituamos el debate acerca del uso de distintas plataformas o técnicas de escritura desde el rol del escritor en la blogósfera y el medio literario, pero también en el mundo de la vida. En el período estudiado, internet se ha consolidado como un espacio y un medio por el cual las relaciones institucionales pueden correr paralelamente o pueden ser cuestionadas. Cuando las posibilidades técnicas del blog son utilizadas para potenciar la tradición de la producción del saber por medio de la lógica del debate y la lectura intertextual y, además, se explota la posibilidad de socializar los conocimientos, de fortalecer los modos de circulación y consumo más democráticos y de producir críticas a las mismas instituciones con las que se dialoga, se produce un saber intelectual fructífero y prometedor.

Para finalizar este apartado, quisiéramos ahora ensayar una posible respuesta al interrogante que formulamos al comienzo: cuando decíamos que la pregunta que resulta relevante hacerse es qué se hace desde la literatura con las herramientas técnicas disponibles y si eso que se hace es novedoso técnicamente, es accesible técnicamente o es un procedimiento verbal convocado por la técnica pero no exclusivo de la misma, para de ese modo ver las relaciones institucionales entre la literatura y los soportes tecnológicos. Lo que vemos que se ha hecho en el período estudiado en la blogósfera literaria argentina es aprovechar las herramientas técnicas novedosas del hipervínculo para la intertextualidad y del comentario para el diálogo, que se encuentran disponibles técnicamente, para reforzar dos procedimientos de composición textual propios del discurso de la crítica literaria, en particular, y la literatura, en general: la permanente intertextualidad y remisión a otros textos y la producción de saber a partir de las formas del debate y la polémica, respectivamente. Del mismo modo, el formato textual propuesto por la plataforma del blog facilita y es solidario, por su disposición a la composición de textos breves y periódicos, a la autorrepresentación del escritor mediante la representación de su experiencia cotidiana, por un lado, y por el otro, la herramienta del hipervínculo o del posteo de fotos o escaneos, permite la autorrepresentación del escritor en relación con textos críticos, actividades literarias o participación en distintas formas de asociación.

De este modo, postulamos que la relación de la literatura en internet, del medio literario on line, de la blogósfera literaria argentina con los soportes tecnológicos propios del blog es una relación de mutua potenciación pero no de ruptura respecto de formas anteriores, tanto por lo señalado recién acerca del uso de recursos tecnológicos para explotar formas retóricas y modos de construcción del saber ya existentes, como por lo señalado anteriormente respecto del permanente diálogo entre los blogs y el resto de las instituciones literarias, como son, entre otras, la universidad, el mercado o el periodismo especializado.

De este modo, a lo largo de todo el capítulo 4 “El mapa del medio literario argentino en el periodo 2001-2010: revistas, suplementos periodísticos especializados, internet, mundo editorial” hemos descripto y analizado el modo en que éste está configurado durante el periodo de nuestra investigación para iluminar las específicas formas de sociabilización, asociación e interrelación de los escritores y los modos de producción, circulación y consumo de los textos literarios y críticos. En el apartado 4.1. “Constitución y dinámica del medio literario: sus roles y tensiones” se describió y analizó la especificidad del medio local en tanto espacio de ejercicio de fuerzas y tensiones siempre en movimiento. Por su parte, siendo fundamental para realizar un mapa del medio literario reciente se estudió el espacio de internet en el apartado 4.2. “Innovaciones técnicas y continuidades prácticas en el medio” a través de la lectura crítica de las operaciones de escritura en el marco de las nuevas tecnologías, específicamente en el caso del blog de escritor. Como hemos expuesto más arriba, los hallazgos del relevamiento y análisis de la blogósfera literaria argentina reciente nos han llevado a resituar este fenómeno técnico en los debates ya clásicos acerca de las vanguardias y el modernismo y sus formas de institucionalización de las prácticas artísticas.

De este modo, en este capítulo 4, hemos relevado y analizado los diálogos entre críticos y narradores en y a través de revistas especializadas, editoriales (independientes o no), eventos científicos universitarios (como Congresos, workshops, seminarios o jornadas) o artísticos (como Festivales y Ferias), talleres de escritura y premios literarios. Siempre hemos entendido a los materiales, no como objetos sino como relaciones y operaciones autorreflexivas y autocríticas, para poder señalar bajo qué debates e instituciones aparecen configurados los problemas en el mapa presentado, en miras a hacer visible la pertinencia teórica y política de las referencias hechas por los escritores y los críticos en sus autorrepresentaciones.

Capítulo 5. La autorrepresentación de los escritores en la literatura y su crítica literaria en la primera década del siglo XXI.

Para escribir los párrafos que siguen, tuve que atravesar,
con los dientes apretados,
uno de los infiernos del crítico obsesivo:
la superabundancia de ejemplos

Alberto Giordano *La contraseña de los solitarios*

Me gusta que en una obra de arte encontremos así transpuesto,
a escala de los personajes, el tema mismo de esta obra,
por comparación con este procedimiento de la heráldica
que consiste en, en el primero, poner al segundo en abismo.

André Gide, *Diario*

En este último capítulo de la Tesis, se presentan las autorrepresentaciones de los escritores en la literatura y su crítica literaria en la primera década del siglo XXI. Hemos relevado y analizado el diálogo entre los textos literarios y las críticas (universitarias y periodísticas especializadas) que se ocuparon de ellos en el periodo 2001-2010 con mayor circulación y visibilidad en el medio literario local (como hemos trabajado y justificado en el apartado 4.1.)¹ con contrapuntos en algunos textos literarios no leídos por la crítica para considerar lo visibilizado y lo invisibilizado o invisible, las zonas residuales del canon y las formas de construcción del valor, siguiendo el modo en que hemos conceptualizado el funcionamiento del medio literario en la Primera Parte de esta Tesis y en el capítulo 4.

De este modo, leyendo los discursos críticos (y las intervenciones de los escritores en entrevistas, mesas redondas o publicaciones especializadas) pero también ciertas zonas de los textos literarios (como contratapas, prólogos y dedicatorias), se produce la confrontación de los distintos materiales

¹ Una vez más, la especificación del origen de la crítica, tanto de inserción institucional (universitaria, periodística, etc.) como de su localización geográfica, es sumamente complicada porque los mismos sujetos suelen participar de varios ámbitos de producción crítica de forma simultánea: “en la divergencia propuesta entre la crítica como pensamiento crítico y la crítica académica asentada en los círculos universitarios la polémica es clara, los resultados son difusos. Entendemos que se confunden los ámbitos geográficos con el discurso universitario tal como lo ha señalado Lacan en su teoría de los discursos, mezclando la operación crítica vinculada a formas de la cientificidad con el saber y con ejercicios de cátedra o de instancias pedagógicas” (Rosa 1999:345).

literarios para indicar de qué modo funcionan los protocolos de lectura que todo texto contiene y provoca y la forma en que la literatura y la crítica dialogan polémicamente con estos.

Teniendo en cuenta que los interrogantes de la investigación fueron: ¿cómo se articulan los problemas de la representación como categoría literaria cuando se discuten inflexiones en las valoraciones éticas y estéticas en el medio literario argentino en el período 2001-2010? y ¿Cómo se constituyen las operaciones de representación del escritor y los modos de escritura como la pregunta por las condiciones materiales de existencia y funcionamiento de la literatura?, se propusieron núcleos de organización de los materiales textuales (literarios y críticos). A propósito de la organización de los apartados de este capítulo, vale lo que se dice del Tomo 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik:

no es el criterio clásico de ‘autor’ el que dirige la organización [...] ni el de ‘obra’ ni el de ‘consagración’ [...] esto explica que algunos nombre se repitan desde diferentes perspectivas, que algunas obras de una misma escritora o escritor, por ejemplo, se analicen en un trabajo y otras se analicen en otro, o que a veces dos artículos acudan a un mismo texto para examinar cuestiones diferentes (Drucaroff 2000:12).

Así, hemos organizado los materiales analizados del periodo en cuatro ejes que articulan las autorrepresentaciones del escritor y los modos de escritura en relación con las condiciones materiales de existencia de la literatura: en primer lugar encontramos una considerable cantidad de textos literarios que representan las marcas de desigualdad y diferencia y una sostenida lectura crítica de los mismos. El corpus seleccionado para el apartado 5.1. presenta algunos casos en que esta representación produce estetización y otros en que no, para visibilizar las implicancias éticas y estéticas que conllevan los modos de representación como hemos desarrollado especialmente en el capítulo 3. En segundo lugar, hemos hallado una enorme cantidad de textos literarios que trabajan lo que hemos llamado “La representación de itinerarios urbanos y de la distancia y jerarquía sociales”, es decir, las autorrepresentaciones de escritores que exploran la experiencia urbana, el contacto con diversos grupos y sectores sociales o presentan la oportunidad al discurso literario de pensarse en relación con las condiciones materiales de existencia de la literatura. De los muchísimos casos relevados en nuestro período, elegimos trabajar con tres textos que se relacionan con la crónica periodística para dar cuenta de los debates acerca del estatuto de lo específicamente literario que hemos presentado a lo largo de todo el capítulo 2. En estas crónicas, leyéndolas de forma comparada, pueden verse los distintos tratamientos de la otredad en las autorrepresentaciones de escritores de extracción de clase media, profesionalizados, que se ocupan de explorar la distancia y las jerarquías sociales en el discurso literario. Por último, también dentro de este apartado hemos analizado la

autorrepresentación de un joven escritor que construye su figura y es profusamente leído por la crítica en relación con su extracción de clase trabajadora y su explícito trabajo con las condiciones materiales de la literatura.

En tercer lugar, hemos incluido un hallazgo novedoso del periodo: hacia el final de la primera década del siglo XXI aparecieron en un breve lapso de tiempo alrededor de diez libros escritos por hijos e hijas de militantes políticos de la década de 1970. La mayoría de ellos perseguidos, asesinados o detenidos desaparecidos. Los textos fueron escritos y publicados en absoluta contemporaneidad con la reapertura de los juicios por crímenes de lesa humanidad. Algunos fueron muy visibilizados por la crítica literaria y otros no, algunos fueron leídos más en serie con las escrituras del yo, las autofiguras y el giro autobiográfico y otros más en la del testimonio y algunos fueron producidos y consumidos originalmente desde plataformas digitales (blogs). El apartado 5.3 “La representación de usos de la memoria en el proceso de constitución de subjetividad para el caso de hijos e hijas de militantes políticos en la última dictadura cívico militar” organiza estas autorrepresentaciones de escritores. Por último, en el periodo de nuestra investigación se reelaboró, tensionó y discutió la representación de “lo nacional”: tras la crisis de la hegemonía neoliberal de 2001-2002, con su posterior rearticulación del orden social, la definición de qué es el país, la nación o la patria fue central para la cultura argentina. En el último apartado del capítulo presentamos los modos en que el discurso literario exploró estas cuestiones como experimentación, casi nihilista, “antinacional” en el momento de la crisis, luego en relación con el fenómeno de la migración y la identidad latinoamericana como parte de las discusiones regionales y, por último, en un texto que se inscribe y continúa el ya clásico debate literario acerca del Martín Fierro desde una posición que incluye gran parte de las preocupaciones teóricas y críticas que hemos recorrido en esta Tesis.

Apartado 5.1. La representación de las marcas de desigualdad y diferencia como estetización.

En el presente apartado 5.1 “La representación de las marcas de desigualdad y diferencia como estetización” desde el diálogo entre el estado de la cuestión, el marco conceptual y los materiales propuestos hemos resituado los debates acerca del tratamiento de la otredad en Mijail Bajtin y el concepto de estetización en Walter Benjamin para leer *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez (2005), *Cosa de negros* (2006i) y *El curandero del amor* (2006ii) de Washington Cucurto y *La*

virgen cabeza de Gabriela Cabezón Cámara (2009). Este apartado presenta zonas de los textos narrativos que trabajan con la autorrepresentación del escritor, la representación de la relación entre desigualdad de clase y diferencia de edad, etnia, religión, género, identidad genérica u orientación sexual.

A partir del relevamiento de nuestros materiales literarios hemos detectado este movimiento respecto de la representación de la desigualdad social y la diferencia: cuando la literatura por medio de sus procedimientos de composición, más que formular la pregunta por sus propias condiciones materiales, realiza un doble juego de visibilidad de los sujetos e invisibilización de las condiciones de existencia de los mismos, produce una naturalización estetizante de las jerarquías y desigualdades sociales. Es en este sentido que las nociones benjaminianas de experiencia y estetización, trabajadas con detenimiento en el apartado 3.4., dan cuenta de los procedimientos literarios orientados a la estetización de la experiencia en la escritura literaria.

Los procedimientos de construcción de sentido estetizantes que postulan formas de la belleza como reconciliación en la escritura pueden encontrarse en *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez. Esta novela fue publicada en el año 2005 por la editorial Mansalva como reedición y reescritura de cinco folletines publicados anteriormente por Belleza y Felicidad². El relato presenta la autorrepresentación de un escritor varón homosexual y una profusa representación de sus encuentros sexuales sadomasoquistas (en línea de continuidad con el libro anterior del autor *Un año sin amor Diario del sida* (Pérez 1998) con una interesante visibilidad en el medio literario, especialmente en el circuito de la crítica universitaria³).

La novela cuenta las experiencias cotidianas de un hombre joven, homónimo del autor, especialmente, las referidas a su vida sexual y a la posibilidad de escribir. El libro está dividido en trece capítulos titulados casi siempre en relación con los avatares sexuales del narrador y dos de ellos (el primero y el séptimo) se llaman “El mendigo chupapijas”. Como voz que narra predomina una primera persona del singular protagonista. En los capítulos “El comisario Baéz” y “Un triángulo escaleno” hay un narrador de tercera persona del singular que lo nombra “Pablo”. El capítulo “Pablo

² Pablo Pérez, Washington Cucurto o Inés Acevedo son escritores que, como vimos en el capítulo 4, forman parte de “la estirpe” de Belleza y Felicidad con sus “hermanas mayores Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman y Dalia Rosetti – pseudónimo de Fernanda Laguna- [...] [y sus] principios de una poética de lo impremeditado y la asunción de la frivolidad (el rechazo a lo acabado y a cualquier forma de gravedad) como posición ética” (Giordano 2011ii:66-67).

³ La solapa del libro dice: “Su obra narrativa, de base testimonial, tuvo una extraordinaria repercusión”. La operación de refuerzo de la autorización crítica del autor se articula con la idea de “testimonio” que, como veremos más adelante en este mismo apartado, lejos de cuestionar las formas de autoridad, produce como uno de sus efectos la falsa representación de una diversidad de opciones individuales (como si un individuo pudiera escoger libremente sus opciones de forma personal) y la profundización de las desigualdades en el acceso a derechos.

y el comisario” es la transcripción de un diálogo, también el siguiente “Pablo y José, el astrólogo”, y se retoma la primera persona del singular a continuación en “Fragmentos de mi diario íntimo”. Todos estos procedimientos de composición textual refuerzan la idea de autorrepresentación del escritor, dan fuerza de verdad a las acciones y configuran el mundo textual propio de las escrituras íntimas tal como vimos con detenimiento en el apartado 2.4.

La última parte del libro se llama “final” y retoma el registro de Diario íntimo (que ya había funcionado en esta novela en los dos capítulos titulados “Fragmentos de mi diario íntimo”) y enuncia que su vida pasada ha desaparecido, que “la historia del mendigo chupapijias le aburrió” (Pérez 2005:75) que al comisario no lo vio más y que se enteró que éste se había empobrecido por dilapidar su patrimonio en “viajes y sex shops”⁴ (Pérez 2005:75), la tía del personaje le lee el diario íntimo y se arma un escándalo familiar en el que el protagonista es acusado de “vago que no trabaja” y “degenerado sadomasoquista” y su padre “se vio obligado a echarlo de la casa paterna” (2005:75). El narrador deja su vivienda y sus pertenencias y deambula por la ciudad cuando, finalmente, se produce la conversión final:

Hace unas horas vagabundeaba por Constitución en el portón de una casa abandonada sobre la avenida Garay vi un mendigo haciéndose la paja. Cuando el mendigo me vio yo estaba cerca, ya había podido ver los detalles de su pija y sus huevos, tan sucios como el resto del cuerpo, emergiendo salvajes por el gran agujero de la bragueta rota. Me quedé a pocos metros, en una parada de colectivos. Lo miraba y me acariciaba las tetillas. Él me mostraba la lengua lascivo y se masturbaba hasta que me cabeceó para que lo siguiera adentro de la casa abandonada. El pasillo estaba lleno de cartones y latas, atravesamos un terreno tapado por la maleza y del otro lado se veía una pequeña fogata ardiendo. Sentados sobre cajones de madera otros dos mendigos tomaban vino de un tetrabrick [...] al principio sentí miedo, pero al poco tiempo entré en confianza, podía sentir en sus caricias una paz fuera de lo común y me dejé llevar. [...] Yo observaba todo recostado sobre el cuerpo del grandote achinado que me protegía en sus brazos, me besaba el cuello y me daba de tomar vino en la boca. Pude sentir su pija dura contra mi espalda. Una vez más, la energía luminosa y vibrante subió desde la base de mi columna hasta emanar por mi coronilla. La luz me inundaba cuando volví a ver ángeles. Es la noche más luminosa de mi vida, ahora los demás duermen y yo siento una libertad que nunca antes había sentido. Me protege en sus brazos el Chino, que me trata como a una mujer, me protegen los ángeles y la noche, un viento tibio y el cielo estrellado (Pérez 2005:76).

Como puede verse hay una fuerte estetización del desposeimiento extremo en que viven las personas en situación de calle⁵, se exhibe un tratamiento machista de la diferencia sexogenérica al considerar

⁴ El vínculo con el dinero es relevante en los derroteros de los personajes de la novela. De allí su presencia desde el título de la mendicidad. El personaje del comisario ya había sido caracterizado como un miembro de una clase media-alta por sus hábitos y consumos y en este fragmento final de la novela se cierra rápidamente el relato de su destino con esta observación de su empobrecimiento. Teniendo en cuenta que la suya no es una pobreza “elegida” como la del protagonista ¿podríamos pensarla como un castigo aleccionador por los excesos? El narrador nada dice ya de esto porque su “vida pasada” (Pérez 2005:75) desapareció.

⁵ Ya que, debido a que con la otredad no se da una relación dialógica (Cfr. apartado 3.2. de la presente Tesis), se lo representa cosificando al objeto estetizado.

que el trato de cuidado es femenino (uno de los mendigos que lo recibe dentro de la casa lo llama “mamita”, le pregunta si no tiene “nombre de mujer” y comienza a llamarlo “Paulita” (Pérez 2005:76-77) y el mismo narrador confirma “me protege [...] me trata como a una mujer” (Pérez 2005:77)) y, finalmente, se presenta una reconciliación sublimante del narrador con el mundo de la otredad (los mendigos) de la que primero había hecho un uso cosificante en las escenas sexuales en el comienzo de la trama, luego había sentido miedo y finalmente elige como comunidad de “nosotros”. De este modo, luego del deterioro emocional, familiar y económico del personaje hay un movimiento de elección, estetización y sublimación de la mendicidad que permite, como postulamos en el apartado 3.4 que sea posible vivenciar la propia aniquilación con goce estético, como indica Benjamin (1987) de la fotografía que embellece al mundo sin poder –o querer- captar los contextos humanos o condiciones de posibilidad de aquello representado y que por eso no produce conocimiento.

Anteriormente, a lo largo del relato, hay algunas pocas alusiones a las condiciones materiales de existencia del narrador escritor: quiere trabajar en una agencia de acompañantes (y aquí aparece la prostitución sin ninguna problematización de la misma como una forma de explotación y de discriminación por clase social y orientación sexual)⁶ y aunque tampoco llega a concretar su trabajo sexual admite: “odio trabajar y según mi carta natal, podría tener un trabajo relacionado con el sexo” (Pérez 2005:57). La madre del narrador escritor sí parece tener problemas concretos relacionados con el sostenimiento material: por ejemplo, pide fiado en almacenes y no puede pagar las deudas. Otros personajes que llevan marcas de su pertenencia de clase son los acompañantes sexuales de Pablo, especialmente los sadomasoquistas que merecen nombres de capítulos (por ejemplo el comisario Báez) que son sujetos aficionados a una práctica sexual que parece de ricos (los objetos son caros, las personas son adineradas, viajan al exterior, etc.). El narrador no se autorrepresenta en relación con sus condiciones materiales de existencia como parte de su ser escritor –solo dice está desocupado hace dos meses- ya que no incluye en sus reflexiones la necesidad de ganar dinero a través de la escritura ni de hacerlo para poder escribir.

⁶ También más adelante se dice de uno de los compañeros sexuales del narrador que había sido iniciado en las prácticas sexuales sadomasoquistas durante su reclusión –por violencia de género- en el penal de Caseros: nuevamente condiciones de extrema violación de derechos humanos son naturalizadas y banalizadas. Esto mismo sucede con las permanentes apariciones de burlas homofóbicas y transfóbicas como cuando el personaje piensa “¿Será una travesti con arrebatos de macho? No es eso lo que busco. Pero ¿tan peludo, una travesti? Tampoco tengo ganas de ponerme de novio con una costurera o una modista” (Pérez 2005:23) Recordemos que en las representaciones que utilizan el humor, el chiste o la risa, cuando se apoyan en estereotipos y prácticas discriminatorias, se niega la condición ideológica de los prejuicios y se refuerza la persecución.

Sin embargo, cuando aparece la autorrepresentación del escritor en relación con el dinero, se lo hace mediante un rodeo interesante que incluye los modos de relacionarse con la otredad por desigualdad y diferencia. A raíz de un episodio de alucinaciones por consumo de drogas y delirio místico, el narrador enuncia su concepción de la escritura y la literatura: “me dijo [un astrólogo] que yo tenía el don de la escritura automática y que iba a ser invitado a varias ciudades de todo el mundo. A veces lo dudo, pero no veo porqué me mentiría...” (Pérez 2005:56) y el otro personaje le contesta: “Son cosas que no suceden de un día para el otro. En el momento menos pensado vas a empezar a escribir sin habértelo propuesto” (Pérez 2005:56) a lo que él agrega: “si hay algo con lo que no me pongo ansioso es con eso. Siempre supe que tengo una misión en la vida, pero todavía no sé cuál es” (Pérez 2005: 56). Hasta aquí, entonces, las reflexiones son en torno a la escritura como vocación y profesión; inmediatamente el narrador continúa:

El otro día intenté hablar con el mendigo. Pasé varias veces frente al portal de la iglesia y le dejé cada vez una moneda. Me costó mucho animarme a hablarle y de hecho sólo logré empeorar las cosas. Creo que si quiero saber algo sobre él voy a tener que espiarlo de lejos, la última vez que pasé, el sábado al mediodía, había mucha gente saliendo de misa y me dio seguridad. Le di al mendigo un billete de diez pesos y le pregunté si podíamos hablar. No había terminado mi pregunta cuando de golpe se levantó y empezó a los gritos ¡Andate hijo de puta!... (Pérez 2005:56).

De este modo, la autorrepresentación del escritor en relación con las condiciones materiales de existencia se produce en un recorrido entre la concepción de “misión” que es ser escritor a la imposibilidad de hablar con el mendigo, a la imposibilidad de comunicarse con esa otredad, incluso por medio del dinero⁷. Toda una concepción del tratamiento de la otredad y la distancia y jerarquía social, complejizada por la diferencia de orientación sexual desde la que el narrador se autorrepresenta de forma estetizante.

Hemos pensado este apartado desde la teoría queer cuando busca denunciar críticamente el vínculo entre prejuicio, discriminación, represión y violación de derechos humanos en condiciones históricas concretas focalizando en la desigualdad de clase y las diferencias por género, edad, etnia, identidad de género y orientación sexual. Cuando se realiza una lectura desde esta perspectiva teórica y política se denuncian los usos injuriosos o peyorativos de las designaciones que perpetúan la desigualdad a través de la estigmatización y discriminación. A su vez, la teoría queer nos ha enseñado que es importante no producir descontextualización o deshistorización de las condiciones de producción de

⁷ A su vez esta secuencia puede ser pensada desde lo analizado en el apartado 3.2 cuando Bajtin indica que el escritor debe ser “alguien que es capaz de trabajar con la lengua situándose fuera de ella” (2002i:301) ya que “la autoobjetivación ética y estética necesita un poderoso punto de apoyo fuera de uno mismo desde el cual verme a mí mismo como un otro.” (2002i:36). Esta es la operación contraria a lo observado en *El mendigo chupapijas*: ver al otro como a sí mismo, es decir, a proyectar en el otro la propia interioridad violentando la otredad.

los enunciados que los hacen posibles y admisibles ya que las representaciones funcionan como inteligibilidad de las crisis económicas y políticas. Como sabemos, la estigmatización consiste en reducir a los sujetos a esos rasgos atribuidos y generar una visibilidad de las diferencias (de género, etnia u orientación sexual) y una invisibilización de la exclusión, la persecución y la violencia sobre ellos ejercida. Por su parte, los estereotipos funcionan como códigos de pautas de comprensión sobre sujetos o colectivos de sujetos que reducen los conflictos alrededor de la desigualdad de clase y las diferencias culturales a categorizaciones planas, justifican y legitiman relaciones de poder y formas de exclusión y perpetúan las situaciones de privación en el acceso a derechos.

A propósito de las representaciones de experiencias sexuales explícitas, no heteronormativas o, incluso, hiperbólicas (sea por la vía de la exuberancia, sea por la de la violencia), la crítica literaria ha indicado que el uso del sexo en el periodo estudiado ya no es transgresivo sino canónico:

Porque aquí en Buenos Aires no hay literatura o cultura o mercado hoy (no hay imaginación pública) sin una transgresión sexual que ya no existe como transgresión: todo puede decirse, escribirse y exhibirse. Cuando desaparece el carácter transgresivo del sexo, ‘el procedimiento Osvaldo Lamborghini’ (no hay realidad ni política ni sociedad ni escritura sin sexo violento) puede llegar a ser parte de la historia literaria (Ludmer 2010i:48).

En el corpus propuesto y analizado en el presente apartado, vemos la exhibición de las prácticas sexuales como parte de las autorrepresentaciones de los escritores cuando trabajan las marcas de la diferencia de forma reiterada, programática y estetizante:

Me decía al oído frases en guaraní, mientras me la acariciaba y me apretaba los testículos. Después me besó un poco y jugó con el semen mezclado con el verde de los yuyos. ¿para qué cuento esta intimidad? ¿en qué ayuda? En nada ¿y entonces? Hay que contarlo todo, vieja. ¿qué? No voy a contar que me garché una linda mina, eso es el gran triunfo (Cucurto 2006i:21).

Washington Cucurto trabaja profusamente esta forma de representación, en la misma línea de Pablo Pérez que vimos al comienzo del apartado, de la representación del sexo explícita y en la línea del exceso tanto que se introduce la ambivalencia: “Todas las posiciones. Todas las trampas. Todos los empujones. Todas las mañas, las perversiones. ¡qué vicio es el sexo! ¡Qué curvado el universo, qué curvadas nuestras almas! Así estamos por quedarnos, por enmarañarnos con el sexo y el baile. Sexo y baile, matan. Y dan la vida dulce, dan vida y matan. Pero.” (Cucurto 2006i:31). Así, la idea de ambivalencia, ambigüedad o duda aparece una y otra vez en las lecturas críticas sobre la literatura de

Cucurto. Josefina Ludmer especifica la observación crítica⁸ con la idea de dificultad de lectura por la forma de representación de la diferencia:

En *Cosa de negros* de Washington Cucurto [Santiago Vega] (Buenos Aires, Interzona, 2003), como en muchas escrituras del presente, hay un problema de interpretación derivado de la ambivalencia del régimen de sentido. Los inmigrantes paraguayos o dominicanos en Buenos Aires ¿son una especie de gorilas felices que solo piensan en la bailanta y el sexo, o son vistos así desde un afuera racista de donde proviene la voz narrativa que es interna y externa al mismo tiempo? La ambivalencia cubre todo [...] y perturba la lectura política (Ludmer 2010i:148)⁹.

“Noches vacías” (el primer relato de *Cosa de negros* (Cucurto 2006i)) ofrece una representación de la diferencia de género contradictoria y compleja que la hace difícilmente reducible al estereotipo o la estetización. Las acciones se aceleran hacia el final de la trama (a partir del embarazo de la pareja ocasional del narrador, del reclamo de paternidad se pasa al crimen de género sobre esta mujer, en medio de esta escalada de violencia se animaliza a los personajes de sectores populares, se sobrepasa la verosimilitud de la descripción del femicidio con una escena de canibalismo y se inserta un relato del narrador sobre otro episodio de violencia que empieza con una frase que sugiere conciencia sobre el escándalo que produce en el lector: “y eso que ni les conté lo que le hice a la guaina que saqué del Samber la semana pasada...” (Cucurto 2006i:40).

Sin embargo, la reflexión debe complejizarse cuando unas páginas más adelante, y al día siguiente del tiempo ficcional, el narrador vuelve al lugar y narra en tercera persona del singular el mismo episodio:

Contemplo un robo y una pelea en la noche. Un novio le revienta la cabeza a patadas a una gorda embarazada. La gente pasa sin chistar. El novio como el cerebro, tiene las manos ensangrentadas. Se dirige hacia mí. Le doy un golpe y vuelve hacia mí y me arranca los ojos. Yo corro tapándome los ojos, chocando puestos, kioskos, toldos, gente...vuelvo al baile. Voy último en la cola. (Cucurto 2006i:48).

Ya este primer movimiento de cambio de perspectiva sugiere algunos interrogantes: ¿da lo mismo, entonces, estar de un lado que de otro? ¿desde qué perspectiva los lugares de víctima y victimario son intercambiables?

⁸ El uso de la ambivalencia es un tema reiterado en el discurso literario y volveremos a trabajarlo a partir de estas observaciones de Ludmer en el apartado 5.2.

⁹ De esta misma novela, por el contrario, Beatriz Sarlo, ofrecerá una lectura que no piensa la ambivalencia sino una donde la crítica cristaliza el sentido y lo explica en relación con la tradición literaria: “El narrador sumergido nunca es superior a sus personajes ni en ideas ni en experiencias. Es una especie de Cándido al que las cosas le suceden, en general para bien, y que se entrega (como si hubiera sido aleccionado por el Dr. Pangloss) al curso del mundo que, a pesar de desilusiones y contratiempos, siempre es el mejor posible ya que, sumergido, es imposible ver otro. Puro cuerpo y cuerpo de la lengua, el narrador de Cucurto no tiene la fisura de las subjetividades en las que el deseo, el lenguaje y el mundo están escindidos. En su planeta cumbiero no existe esa fractura. Y esto queda representado en la rapidez con que se llega desde el primer deseo hasta el coito, sin dilaciones discursivas.” (Sarlo 2007:479).

Luego encontramos un segundo movimiento cuando, más adelante, desde el “Proscriptum” (que sigue a “Noches vacías” y “Cosa de negros” (2006i) y funciona como un protocolo de lectura del texto) se define a las “tickis”. Es este un texto estetizante, que exalta la alegría de esas jóvenes mujeres que funcionan como un motor del erotismo, de la reparación del cuerpo y de la subjetividad por medio del sexo pero también de inspiración al escritor autorrepresentado:

Muchos de mis amigos me han preguntado qué es una ticki y ahora, después del final de ‘Noches vacías’, me parece un buen momento para contarlo. [...] la primera vez que escuché eso fue en boca de mi amigo y compañero del súper Claudio Orqueda alias Pulga [...] ellas no saben lo que es el negocio. No conocen a Freud e ignoran el psicoanálisis. Igual les pasa con el yoga, la comida vegetariana y la internet. De lo única que son auténticas conocedoras es de letras de cumbias y capítulos de novelas televisivas. Pues su vida es una novela y tienen una imaginación novelesca que a mí me encantaría tener [...] ellas son las únicas inspiradoras de mi vida y estoy en condiciones de afirmar que no hay cosa más linda en el mundo que ser amado por una ticki; aquel que no conoció el amor tickesco, lejos está de cualquier esperanza. Éste es un buen momento para dar las gracias. Tickis, gracias. [...] son el motivo por el cual este mundo no se va al carajo (Cucurto 2006i:61-62).

Hasta aquí: violencia de género (el femicidio) y estetización de la mujer (en el elogio de las “tickis”). Sin embargo, en el siguiente relato (“Cosa de negros”) esto vuelve a complejizarse cuando las mujeres representadas visibilizan sus condiciones materiales de existencia tantas veces invisibilizadas: “A mí todo o nada. Al final voy a terminar pensando en un pobre’ pero inmediatamente se retractó: ‘una laucha yo, eso sí que no! Al fin y al cabo, ¿qué somos las mujeres para los hombres? Una cajeta abierta (...) ¡Por favor, basta de parir gratis!’¹⁰ (Cucurto 2006i:105). En la trama de la novela, a partir de este punto se suscita una escena de “sublevación de género” que dirige Suni y acompañan las tres primas de Henry contra Frasquito: las mujeres se denuncian explotadas; uno de los hombres propone pegarles y el otro sugiere terminar el conflicto regalándoles flores y bombones. Es notable que en los parlamentos de los hombres se enuncian con marcada ironía y burla las mismas apreciaciones lisonjeras que usa el narrador del “Postcriptum” para describir a las tickis: “son las flores de la vida, qué sería del mundo sin ellas” (Cucurto 2006i:105) y a las dos páginas se da un episodio en el que nuevamente se pasa de una serie florida de insultos misóginos a una serie igual de florida de piropos machistas. De modo tal que si bien el relato tiene los lugares comunes de la misoginia (“Al otro día me llama tempranito: ‘Estoy embarazada’ ¡Ay, chucha, concha que la manda a la concha de su madre! Será varón. Será nena. ¡Varón, tocayo,

¹⁰ La condición histórica de exclusión y opresión de la mujer también es explicitada en *La virgen Cabeza* (Cabezón Cámara 2009): “Ella [la Virgen] dice que no sabés lo que era pretender hablar siendo una madre judía soltera de quince años hace dos milenios. Ni siquiera se habían inventado las idische mame, me explicó: un quilombo era, les parecía más tremenda que lo que les parezco yo ahora. Tal vez por eso me eligió a mí, como que se identificó conmigo porque a mí tampoco me querían dejar hablar en ningún lado, nada más querían ponérmela o que se las ponga y que me vaya.” (92-93).

varón!” (Cucurto 2006i:31)), la problemática de la diferencia y la violencia de género es trabajada de modo complejo: tiene zonas machistas claramente pero trabajadas con una importante cantidad de ironía o sarcasmo que funcionan como crítica o denuncia:

Pasan unas pizpiretas, nenitas, guarritas de 14, 15 añitos, pasan como modelos de pasarela, por la pasarela de la desgracia de las manos peludas. Las requisamos completitas, ¡Aduaneros carnales! Ellas ni se entera o se dejan, naturales, y hasta se excitarán muy adentro, donde sólo uno de nosotros llegará; saben que es un fogonazo que se apagará al dar un paso adelante, juegan con su inocencia, no quieren despertarse y se meten en la cabeza que esas manos registradoras son equivocadas, limpias, transparentes, bienintencionadas, piedritas en su camino hacia el éxito. Así son las tickis, y su éxito es un departamento alquilado de un ambiente, dos o tres hijos, un marido bailantero, como yo, y eso es lo máximo a lo que pueden aspirar. Es la naturaleza de la raza de las tickis: nunca quieren marchitarse en una bailanta (Cucurto 2006i:29-30).

La palabra “requisar” con su registro carcelario, los diminutivos (“nenitas, guarritas”) que son peyorativos pero también que realzan la victimización, la idea explícita de “tragedia”, la denuncia de las pocas aspiraciones (o las pocas posibilidades concretas y materiales de aspirar a otra cosa) todo esto está visibilizado por el narrador, no lo deja invisibilizado, oculto por la representación de la diferencia, es parte del argumento y de las críticas, pero *junto* con lo mencionado anteriormente. Por eso Cucurto ha sido tan controversial para la crítica literaria, porque su construcción del sentido es ambivalente, incluso parece decírnoslo él mismo: “Quién sabe cuál será, entre todos estos interrogantes el verdadero. Quizás no sea ninguno; o todos, quién sabe”. (Cucurto 2006i:131). Por eso su autorrepresentación como escritor en relación con las condiciones materiales de la literatura incluye varios niveles: no sólo el vínculo con el dinero (es decir con la desigualdad) y con la diferencia, sino también la crítica a estas representaciones. Esto se ve por ejemplo en “Noches vacías” cuando el narrador indica: “Yo quisiera hablar del Samber, dar una conferencia en varios idiomas sobre el único lugar en esta perra ciudad que vale la pena posta (...) voy a contárselo todo, pero lento, como avestruz (...) me disperso, soy un desastre pa contar” (Cucurto 2006i:10) y luego agrega:

Téngame paciencia si me tranco, usted sabe, el lenguaje es un despiste; lingüística, así le dice ahora a las palabras. Y yo no soy más que un negro que ama la cumbia y le encanta levantarse minas en el baile. Y hasta llega el horizonte de mi vida. Y ahora me pusieron acá a tipiar, en la comisaría. ‘Narrá todo’, me dijo el comisario. Narrá, qué palabra. Narrá te lleva al fondo de las oscuras aguas de la muerte, de las cuales no regresás. Si yo nunca narré, apenas cuento, y si me acuerdo. Porque se me olvida todo, y todo para qué, para que usted lea en un segundo, pa que pase indiferente las páginas, sin pensar en nada...y de vez en cuando se detenga en una palabra extraña; la curiosidad mata al diablo y justifica la diablura. Se las pongo a propósito pa que se relaje y disfrute un poco! (Cucurto 2006i:12).

La narración se plantea en primer lugar como una confesión, como un testimonio o como una delación (géneros posibles que tienen a un comisario como receptor) pero en segundo lugar como

una narración literaria para placer de un lector más instruido que el narrador que disfrute con el uso del significante. Como dice Cecilia Palmeiro del libro *Cosa de negros* (Cucurto 2006i):

La novela se construye entonces en función de la incompetencia del narrador: es un criminal declarando ante la justicia. En ese sentido es una subjetividad intolerable para el público lector al que la declaración le llega como novela [...] Es una provocación de clase que exacerba las tensiones sociales que denuncia, lejos de la corrección política falsamente conciliatoria (2011:305).

Es importante volver a señalar, entonces, que además de la complejidad del sentido que produce la ambivalencia, en Cucurto sí hay explicitación de las condiciones políticas de la privación en el acceso a derechos: En “Cosa de negros” Henry a raíz de haber insultado como “vagos” a los caceroleros le dice a Cucurto:

cuando yo llegué al país me mandaban a limpiar baños e iba, me mandaban a barrer la calle e iba. Ningún trabajo es deshonoroso. ¿y vos creés que algún otro quería ir? Nadie. Decían, que eso lo haga el negro dominicano. Lo mismo pasa con estas negras: ¿Por qué no singan en nuestro país? Porque sus familias las condenarían. Venirse de tan lejos para hacer esto acá. (Cucurto 2006i:80).

Y, nuevamente, Suni le contesta: “eso es machismo tuyo, ¿qué significa eso de andar tratando así a las mujeres? Si Perón hubiera sido dominicano estas negras no estarían acá. Si ese fuese el caso, ni ellas, ni vos, ni nadie, estaría acá, Henry, te lo aseguro” (Cucurto 2006i:80). La serie se explicita y explica: pobreza, falta de justicia social, inmigración, explotación y explotación sexual, misoginia.

Si bien tanto en Cucurto como en *La virgen cabeza* (Cabezón Cámara 2009) encontramos fragmentos de representaciones de la diferencia “pintorescas” con formas de composición del tipo del costumbrismo o la nota de color periodística¹¹ y sabemos que este tipo de representación opera como descalificación de las diferencias y obtura la reflexión sobre las condiciones de pobreza, marginalidad y exclusión, en ambos casos la lectura no debe detenerse aquí. Cuando se construyen perfiles de peligrosidad en relación con las diferencias de clase, raza, étnica, edad e identidad de género se produce la criminalización de estos sujetos y colectivos y se naturaliza la supuesta inevitabilidad del vínculo entre desigualdad, diferencia y conflicto con la ley, sin embargo en *La virgen Cabeza* Cabezón Cámara presenta una representación del delito que lejos de producir

¹¹ Es interesante el uso de la palabra “color” como referencia al costumbrismo y como aparece en la representación de *Cosa de negros* (donde también un color es la forma de designar al racismo): “miro el tickerío cansado retornando a sus casas. Salen del baile como langostas, ocupan bares, kioscos, llenan praderas, colas de colectivos. Llenan hoteles, mesitas, camas. El chingaje es infernal. Inundan el mundo con su olor a chivo, con la grasa de transpiración de sus cuerpos, con su olor a obreraje insoportable; llevan la raza hasta en la ropa colorida que usan, las mujeres polleras de todos los colores, los hombres camisas de mil colores, como si con el color trataran de ocultar su infinita pobreza” (Cucurto 2006i:53). Y más adelante reflexiona sobre el uso que hace del color pero en un sentido sensorial: “La noche se llena de colores silenciosos, colores sólo para mis ojos. Con los ojos mojados e hinchados de color, y ya cuando la espuma se terminaba de evaporar dejando un charquito en el azulejo del piso, salgo del baño...” (Cucurto 2006i:53).

estereotipos o criminalización de la pobreza, presenta la compleja red de ilegalidades en la que participan las fuerzas policiales y políticas y uno de los modos en que lo hace es mediante la inclusión de las voces ajenas que, como vimos en el capítulo 3, al producir polifonía y heteroglosia permiten leer las tensiones históricas:

John-John, que en los ratos en los que no trabajaba en la fuerza represiva nos ayudaba, arrepentido como estaba de sus pecados de antes, ‘vos no sabés, piba, las pendejas que me garché, pero Dios me castigó porque garcharse a las pendejas que no quieren es una violación a los derechos humanos que nos enseñan en la escuela’ [...] Pobre, John-John, desde que había vuelto a creer en la Virgen se le acabaron las changas y las gangas, ‘nougüey José’, decía de vez en cuando, ‘no se puede ganar plata sin cometer alguna violación a las leyes de Dios siendo un policía, el sueldo que te pagan no alcanza para vivir legalmente pero yo no violo más, que tampoco puedo decir que nadie me pagaba por eso (2009:71-72).

Por un lado, el policía, que había participado de la violación de la protagonista, también sufre una conversión y recibe empatía de la narradora. Por otro lado, la representación de los jóvenes pobres también es compleja en tanto combina una mirada aguda que no homogeniza con fragmentos que, si bien apelan a la hermosura, no producen estetización en el sentido de reconciliación de los conflictos:

Vistos de a uno, fuera de la masa de morochitos que fabrican los medios, eran todos hermosos en su furia, como Aquiles cuando en la muerte de su amigo ya no resiste y se entrega a la ira, cede al destino. Ah, la furia chorra de los pibes chorros¹². [...] El Torito había ido a laburar: cuando liberan zonas tenían que ir todos, el taquero en persona tomaba lista. Y todos iban, sin dejar nunca de pasar antes por el estanque para tirarles comida de espalda a las carpas y a pedirle de frente a la Virgen que los cuide, que no sean ellos los que pierden esa noche. Porque alguno iba a perder, la cana tiene que justificar sus honorarios fijos. Del botín, los pibes se quedaban con el treinta por ciento. Y corrían con los gastos funerarios (Cabezón Cámara 2009:98).

Nuevamente aparece la policía en el entramado de delitos y la representación de los jóvenes discute explícitamente la estigmatización del discurso de los medios masivos de comunicación, incluso usa la belleza como argumento crítico (contra la criminalización) mientras que la operación de simultánea visibilización de sujetos y colectivos estigmatizados e invisibilización de sus condiciones reales de existencia recoge “La especificidad ideológica del discurso de los medios [que] consiste en permitir que los enunciados excluyentes y discriminatorios sean formulados sin explicitar los

¹² Los personajes nombrados así, lejos de ser estereotipos, cambian a lo largo de la trama conforme se transforman las relaciones entre los sujetos y entre los sujetos y las condiciones materiales de existencia. Unas páginas antes, narrando la organización barrial alrededor del estanque de cría de carpas se dice: “Entre esas dos madres [dos imágenes de la Virgen] se quedaron los pibes. [...] En el espejo del estanque se vieron también ellos y se encontraron, aun en la previsión de lo más feroz. Porque ellos sabían con qué bueyes araban y se dieron cuenta de que a nosotros también iban a echarnos las redes y se quedaron igual, entre las dos vírgenes, para dar pelea. Les había empezado a gustar la vida, esa comunidad carnífera de carpas, salir en la tele cuando venían a hacer notas sobre nuestro emprendimiento ictícola, coger con las chicas de la facultad que venían porque les servíamos para sus papers y los miraban como héroes. Alegría sentían. Puede parecer poco pero hay poco más que pedir.” (Cabezón Cámara 2009:86). Nótese también como la primera persona del plural se sostiene incluyendo a la narradora en el colectivo de los jóvenes de los que habla.

predicados excluyentes o discriminatorios en los que se apoyan [y así] [...] se vuelven incuestionables” (Área Queer 2007:12).

En el caso de *La virgen cabeza* (Cabezón Cámara 2009) también la representación de las marcas de las diferencias se ve fuertemente problematizado con la visibilización de las condiciones ideológicas de lo representado y la complejidad del sentido literario: la novela incluye en múltiples oportunidades la voz ajena e, incluso, tiene cinco (de los veinticinco) capítulos narrados por la protagonista trans Cleo. Ella explicita esas condiciones materiales e históricas de privación en el acceso a los derechos: “como si no supieras que antes de la Virgen yo era puta. ¿De qué mierda te crees que vivimos las travestis, mi amor? ¿Vos te crees que vas al aviso de secretaria que ponen en el diario y te dicen ‘bienvenida, señorita’? ¿Viste muchas trabajando en las empresas, vos?” (Cabezón Cámara 2009:75)¹³. Gabriela Cabezón Cámara ha declarado que escribe el texto desde su voluntad de “desarmar una vez más la heteronormatividad” (Jiménez 2009:8) desde las teorías queer pero enfatizando los “lazos comunitarios” (Jiménez 2008:8) de la vida en la villa:

a la hora de organizar la villa, los personajes de la novela eligen rasgos nacionales, profesionales o de identidad sexual para agruparse en comisiones. Se reconocen por esas pequeñas diferencias dentro de la pertenencia general. En el caso de Cleopatra, que es claramente una travesti que ejerció la prostitución, que es pobre, que fue muy castigada por su padre, cuando se erige en líder ya no le importa a nadie que sea o no travesti. No es su rasgo principal. ¿Qué tiene del travestismo? La gracia, el humor, algunos gustos por determinada clase de ropa, pero lo preponderante en ella es que es una líder villera. No necesita decir ‘soy travesti’. Y no sólo es travesti sino también madre de familia. No padece discriminación, así que no tiene por qué defender su identidad sexual (Jiménez 2009:9).

De este modo el foco está puesto en el empoderamiento de los sectores populares más que en la diferencia género o de orientación sexual. Como se indicó desde la revista *Planta*:

Cabezón Cámara agrega otros principios a esa propuesta que ya se encontraba, por ejemplo, en la narrativa de Cucurto. [...] la alegría que sienten los habitantes de la villa no es constitutiva de toda situación de pobreza (lo cual implicaría una mirada idealizante que haría a las clases bajas propietarias *per se* de valores morales positivos), sino producto de una mejora real, causada por este movimiento de organización, en las condiciones de vida (Kesselman et al. 2009:4).

La trama de *La virgen cabeza* justamente avanza conforme a la organización de los personajes en instancias colectivas más allá (o incluyéndolas, haciéndolas parte de las autorreflexiones del texto, con zonas de una potente crítica a la representación) de las diferencias de género y orientación sexual. En este tipo de representaciones la “diversidad no significa mera proliferación sino un

¹³ La novela fue publicada en el año 2009. Lamentablemente en lo que respecta al cupo laboral trans aún seguimos casi en las mismas condiciones. Sin embargo, en relación con el derecho a la identidad (“Y no estamos hablando de que nos pongan nuestros nombres de mujer en los documentos, total nadie tenía documentos allá, estábamos hablando del derecho a vivir aunque nos dijeran Guillermo, Jonathan o Ramón” (Cabezón Cámara 2009:93)) ya se encuentra sancionada la Ley de identidad de Género (2012).

espacio de conflictos donde la desigualdad entre clases y grupos intersecta diferencias de raza, género, religión o sexo” (Delfino 1993:10). En este sentido, entendemos que funciona la literatura, por la inestabilidad de su sentido y por el carácter autocrítico de su uso del lenguaje, del mismo modo que los Estudios Culturales: “Preocupados más por el conflicto que por las permanencias, sus análisis históricos no implican sólo una crónica del cambio cultural sino una crítica de los conceptos y su rearticulación en nuevas condiciones.” (Delfino 1993:11). Como cuando en la novela de Cabezón Cámara se dice: “Era así, desde su centro mismo la villa irradiaba alegría. Parecía cosa de la Virgen y Cleo, pero éramos nosotros, era la fuerza de juntarnos.” (2009:28).

Las narradoras (Qüity la periodista y Cleo la líder villera trans) van reconstruyendo el relato del proceso de organización del barrio y empoderamiento de sus habitantes hasta la tragedia del desalojo y la represión. La narradora principal (Qüity) dice “Después entendí: no los escucharía ningún dios, pero se escuchan ellos juntos y esa unión era fuerza, y eso de que ‘los hermanos sean unidos porque esa es la ley primera’ en la Argentina lo saben hasta los analfabetos.” (2009:60), cuenta los procesos de organización de “comisiones” para la resolución de los problemas barriales y el formidable efecto de la puesta en marcha de un proyecto colectivo (la cría de carpas en un estanque):

No solo ella [la Virgen] miraba al estanque. La villa entera lo miraba. El caos villero se ordenó como si los años de miseria y precariedad, los pasillitos llenos de mierda, los pedazos de chapa, los ladrillos de diferentes clases y tamaños, las paredes en falsa escuadra, los pibes desafortunados, todo se hubiera originado en la falta de un estanque. En cuanto lo terminamos, cada cosa empezó a parecer parte de un plan, algo con sentido y objetivos. Como si ese miserable laberinto hubiera sido objeto de diseño, la miseria empezó a ser austeridad (2009:86).

En *La virgen cabeza* encontramos, de algún modo, dos autorrepresentación de escritoras: la principal es la de Qüity, de la que nos ocuparemos con detenimiento, pero no habría que dejar de mencionar la de Cleo, ya que este personaje es quien sostiene las principales marcas de diferencia (por ser trans), pero también de desigualdad (por ser de extracción popular) y, por esto, al construir sus intervenciones en el relato de Qüity –con un notable uso de la voz ajena y de las marcas de la oralidad¹⁴– siempre lo hace en el sentido de producir su verdad biográfica y vital:

¹⁴ Hay una cita de Alberto Giordano respecto de *keres cojer?=guan tu fak* Alejandro López (2005) que indica la operación justamente contraria a la que vemos en Cabezón Cámara: “En toda la literatura que, por convicción o comodidad crítica, emparentamos con la de Puig, los momentos más felices son aquellos en los que el autor se aventura, sin demasiadas prevenciones, por los dominios siempre equívocos y fascinantes de lo sentimental. Cuando está demasiado consciente de que ‘trabaja’ con formas estereotipadas y restos de la cultura masiva, el cuidado puesto en conservar la distancia entre el punto de vista de los materiales y el de los procedimientos narrativos no lo deja avanzar más allá de la escenificación de algunas representaciones artificiales. [...] Todo resulta demasiado exterior, como si la voz no creyese en lo que dice, como si no hubiese voz. Se notan demasiado las horas de investigación que tuvo que tomarse el autor para apropiarse de ese saber, horas en las que, pensando en la construcción del personaje, dejó de escucharlo” (Giordano 2006:38). Y otra de David Viñas que sí caracterizaría a este uso del lenguaje: “no solo es lenguaje

Este es mi turno, y yo te voy a seguir grabando mis comentarios, Qüity, que vos escribís todo y yo quiero contar mi verdad también. Ya sé que vos no dijiste nunca que yo sea boluda pero en tu libro parezco, así que vas a meter esto que te estoy diciendo, amada mía, y si no, me sacás del libro. O lo voy a meter yo, que tengo derecho a hacerme escuchar” (Cabezón Cámara 2009:24-25).

El uso de la voz de Cleo es muy rico ya que recoge las inflexiones de la oralidad, otras voces dentro de la suya (por ejemplo la de su hija pequeña) y exhibe una potencia dialógica indiscutible. Respecto del testimonio –formato al que se podría aludir al pensar en una historia de vida de este tipo-, es importante recordar que muchas veces éste ha sido utilizado como género dominante de las “políticas de la identidad neoconservadoras” cuando estas “sostienen una aparente pluralidad de opciones mientras profundizan las desigualdades en el acceso a derechos y a la participación” (Área Queer 2007:18). La lectura queer, por el contrario, no busca reivindicar una libertad de opción individual, sino producir una disputa sobre la constitución de formas de autoridad y en este sentido creemos que la voz de Cleo no despliega el itinerario de una trayectoria individual (la historia de una persona, de un amor, etc.) sino que, al visibilizar las condiciones materiales de existencia del personaje y sostener el foco de atención en los procesos colectivos de organización, la novela produce una crítica a la privación en el acceso a derechos y una articulación entre la desigualdad social y la diferencia de orientación sexual.

Por su parte, la autorrepresentación de la escritora en Qüity incluye explícitamente su vínculo con la literatura, con el dinero y con las condiciones de existencia de ella y sus vínculos:

Yo también había querido ser escritora y había sido estudiante de letras clásicas, pero dejé mis ambiciones artísticas y el griego por el diario y la buena cocaína que me garantizaba el trato fluido con la policía. Lo único que hacía era trabajar y tomar merca [...] Cuando Daniel me contó algo de la historia de Cleopatra, pensé que había encontrado el tema para hacer el libro que me permitiría postular a los cien mil dólares que la Fundación de Novoperiodismo adelantaba para financiar crónicas que les interesaban [...] Y yo podría dejar el diario y volver al principio, a la literatura, a los griegos, a la quieta vorágine de las traducciones y a la violencia seca de las polémicas de la academia (Cabezón Cámara 2009:31).

En este momento del argumento, entonces, la escritora piensa en sus condiciones materiales de existencia como la posibilidad de escribir, no como reproducción de su vida, sino de su ser escritora, de la posibilidad de por medio de la escritura (de un libro de crónicas) volver a la literatura¹⁵. Cleo

secreto y el idioma de los rincones, sino el síntoma de la rebelión contra la inercia de los adaptados. Como nunca es el componente que más desestructura y separa.” (2005ii:138).

¹⁵ Mucho más adelante, cuando ya la historia está contada y se permiten autorreflexiones sobre ese “libro” que es la crónica pero mucho más que eso, Qüity dice (respecto de Kevin, el niño asesinado en la represión del desalojo): “Ya sé que siempre cuento esto, no es que me olvide que ya lo conté, es que la escena no deja de ocurrir en mí” (Cabezón Cámara 2009:119). Cuando ya no es una crónica sino discurso literario en su mayor esplendor hay repetición, autocrítica y recursividad.

denuncia (en un tono que recoge los prejuicios generalmente extendidos en nuestra cultura acerca de la supuesta inmaterialidad de los beneficios de la literatura) este vínculo de Qüity con la escritura y el dinero: “Yo no sé qué mierda le gustaba a Daniel de nosotros, tampoco sé qué te gustaba a vos, pero tengo mis sospechas, para vos éramos tus gallinas de los huevos de oro; para él no, la guita no le interesaba y ser famoso menos” (Cabezón Cámara 2009:77).

La construcción identitaria de la narradora va transformándose a medida que avanza la trama y el interés principal deja de ser el sostenimiento material de la escritura para pasar a ser el subjetivo: “Yo empecé a hablar un poco en nombre de todos y al lado de Cleo, se votó así porque yo era de los pocos que tenía cierto dominio sobre el lenguaje y vivía en El Poso” (Cabezón Cámara 2009:133). Luego sobreviene la tragedia, la huida y la construcción de una nueva vida con un vínculo muy fuerte entre escritura y dinero: las protagonistas se enriquecen enormemente con la publicación de una “ópera cumbia” (Cabezón Cámara 2009:153). En ese momento, la narradora Qüity dice “En esos días decidí que de aquí en más me voy a dedicar a la ficción: no se puede escribir la propia biografía con una esposa que se considera coautora, salvo que sea otra escritora” (Cabezón Cámara 2009:153). En este último capítulo (titulado “Epílogo”) donde ambas narradoras exponen su voz (luego Cleo le dice “escribir te toca a vos, es tu parte en esta historia” (Cabezón Cámara 2009:154)) Qüity reafirma la autorrepresentación de la escritora con su especificidad (ella es la escritora y no su esposa, el uso de la ficción y la escritura garantizada por la satisfacción de las necesidades materiales).

El caso de Washington Cucurto podría describirse como “[el] proceso de transformación de un chico de barrio en un gran escritor” (Palmeiro 2011:313) con “conciencia de su labor auto-etnográfica” (Palmeiro 2011:301) pero justamente esta conciencia permite que el discurso literario sea autorreflexivo y autocrítico. Lejos de ser la construcción de un testimonio basado en la experiencia (modo de representación que puede funcionar individualizando las trayectorias, como decíamos antes, y que al aludir a la experiencia personal puede obturar el debate o la puesta en crisis de lo vivido), se produce un discurso literario con reflexión autocrítica y conciencia de las implicancias éticas y políticas de sus operaciones de construcción del sentido:

Todos sus textos hablan sobre la diferencia (de clase, raza, edad, género, orientación sexual, nacionalidad) apropiándose críticamente de las palabras peyorativas que al nombrar excluyen, en una operación similar al del recorrido del concepto ‘queer’. Su figura de autor y narrador, meticulosamente construida, marca su diferencia respecto del campo en el que inscribe sus textos: la literatura latinoamericana¹⁶ [...] Cucurto habla sobre los mundos marginalizados

¹⁶ La operación de lectura crítica principal de Palmeiro es la inscripción de Cucurto en otra serie: “en el campo de la literatura latinoamericana Cucurto tiene una tradición donde inscribirse: el neobarroco de Arenas, Perlongher, Lamborghini, Carrera, Sarduy, y la poesía marginal de Glauco Mattoso” (2011:313).

construyendo figuras autorales autorizadas por la pertenencia a esos mundos. Así, la pobreza, reproducida a lo largo de generaciones de miseria, no aparece meramente como condición socio-económica sino como subjetividad e identidad [...] Cucurto es más *queer* que peronista: a la pobreza se le suman la nacionalidad, la raza y una sexualidad hiperbólica que refuerza como un pastiche algunos estereotipos, pero que los exagera tanto que se excede todo marco identitario¹⁷ (Palmeiro 2011:313. Énfasis en el original).

Cecilia Palmeiro ha indicado que en tanto la injusticia social y la opresión no solo se gestan como opresión de clase sino también como diferencia cultural, la crisis de 2001-2002 (crisis de los partidos políticos tradicionales, pero también de la subjetividad en tanto puesta en cuestión de las formas de representación política) “por la proliferación de agrupaciones políticas alternativas y por la explosión de la esfera estética con proyectos que informaban las prácticas corporales como modos de desobediencia y resistencia” (2011:12) produjo un escenario posible para el debate alrededor del concepto de lo queer que “articulaba desigualdad y diferencia como factores de discriminación y exclusión social” (2011:12). La militancia de los grupos queer (en la Argentina, el Área de Estudios Queer de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires fundada en 1999 por Silvia Delfino y Flavio Rapisardi) articulan desigualdad y diferencia (señalando y reivindicando el valor crítico de ésta) para intervenir en las luchas por la hegemonía a través del análisis y la desarticulación de los modos de exclusión, represión y discriminación. Es en este sentido que “una diferencia cultural, étnica, religiosa, genérica, generacional o de orientación sexual pueden constituir una experiencia material de la lucha de clases, en la medida en que articulan e historizan esa lucha en condiciones concretas” (Delfino 1999:55) y siempre cuidando el riesgo de caer en la frivolidad o la trivialización ya que “en una guerra que tiene como campo de batalla al mercado, la subjetividad alternativa puede ser una responsabilidad histórica, pero también una mercancía exótica” (Palmeiro 2011:221)¹⁸.

Cosa de negros desde sus paratextos presenta al escritor en su red de relaciones personales e institucionales, por ejemplo, la foto del autor sobre carteles de grupos de cumbias está registrada por Cecilia Pavón y en el texto biográfico se menciona su participación como fundador y director de Eloísa Cartonera. Cuando comienza el primer relato del volumen, “Noches vacías”, se describe la bailanta “El Samber” como un lugar idílico de hedonismo y reparación del cuerpo por medio de su

¹⁷ Vemos tanto acá como en *La virgen cabeza* la configuración de la identidad como un proceso complejo de construcción y no de determinación ni cristalización: “Que los chongos también son chusmas. Sí, ya lo sé. Bueno, seré machista yo también, Qüity, aunque haya renunciado a ser macho, según decís vos, que no sos curiosa un poco porque todo te importa un carajo y otro poco porque agarrás y te inventás las historias que te vienen bien. La verdad es que no fui nunca un macho, querida mía.” (Cabezón Cámara 2009:22).

¹⁸ Como la misma Palmeiro dice de Cucurto “creó un estilo editorial que se expandió por toda Latinoamérica hasta convertirse en una mercancía exótica en Europa y en el ‘último grito’ de la moda académica en Estados Unidos” (2011:212). Así todo el fenómeno alrededor de Cucurto es ambivalente, no sólo sus formas de representación, sino también sus políticas culturales.

utilización erótica: “Aquello era el infinito [...] no me pesaban los músculos que eché con el camión de gaseosas” (Cucurto 2006i:7): el mundo textual del relato ya está planteado: es una representación de las vivencias de un trabajador pobre. Pero recordemos ahora la postura institucional de Eloísa Cartonera frente a los pobres reales (los cartoneros), como vimos en el apartado 4.1. del capítulo anterior: Si “Las ficciones de Cucurto tienen un tono apocalíptico que se acopla, en el momento de su publicación, con los ecos de la experiencia política en la Argentina de la crisis” (Palmeiro 2011:310) existe como contracara o, al menos, deslizamiento feliz, la indeterminación del sentido, la complejidad de la construcción del discurso literario que la propuesta explícita de la editorial no formula en esos términos. Porque si bien, el gesto de producir literatura bajo la forma de la “chuchería” o la “baratija” con un “nuevo valor de mercado” (Palmeiro 2011:318) es una intervención en el proceso de formación de valor en el medio literario, podríamos decir que el gesto disruptivo es dispar: mientras que hacia el interior de las representaciones literarias y por medio de la autorrepresentación de Cucurto se produce un discurso revulsivo e, incluso, esto es representado como contenido bajo la forma del cinismo (por ejemplo en *1810 La revolución de mayo vivida por los negros* (2008) se tematiza polémicamente el debate Sarlo / Ludmer acerca de la autonomía y la calidad literaria revisado por nosotros en el apartado 2.5), en relación con los cartoneros como sujetos subalternos se produce, como vimos en 4.1, un discurso relativamente vertical, casi paternalista, que reivindica las formas más tradicionales de inclusión social. Y esto habilita las lecturas críticas condenatorias y mordaces sobre Cucurto (como incluso las citadas en las contratapas de sus libros)¹⁹. A su vez en el discurso literario esto aparece fuertemente ironizado: “Y como yo fabrico libros cartoneros, ella pensará que soy una especie de líder proletario, un escritor comprometido como Walsh, Urondo, Santoro, Conti, a mí lo único que me gusta es bailar cumbia y tomar cerveza en la Cubana mirándole el culo a las putas dominicanas” (Cucurto 2006ii:109). Entonces, una vez más, tanto la autorrepresentación del escritor, la representación de las marcas de desigualdad y diferencia y las intervenciones culturales de Cucurto son todas instancias polémicas y complejas que impiden la remisión masiva a una lógica interpretativa o la fijación en una postura unívoca.

Por su parte, en *El curandero del amor* (Cucurto 2006ii) la autorrepresentación del escritor se produce o bien en relación con la cultura letrada (con múltiples alusiones a redes de relaciones

¹⁹ Palmeiro indica que la lectura queer de Belleza y Felicidad fue posibilitada por el vínculo entre Cecilia Pavón y Silvia Delfino en la Carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires a partir de 1999. Inmediatamente Palmeiro indica que ésta no ha sido la línea de lectura predominante y cita fragmentos extensos de Martín Prieto bastante críticos y despectivos. Sin embargo, Palmeiro no los desarticula ni pone en cuestión, ni siquiera los comenta, dejando, de este modo, la polémica no solo inconclusa sino a la voz de Prieto como última palabra.

literarias²⁰) o bien en relación con el dinero (en tanto el narrador es un trabajador empobrecido) pero no juntas ni como solución: el narrador es un hombre pobre que escribe (“yo no tengo nada con Marcos. Yo soy un laburante. Si tengo que cortar cartón, corto. Si tengo que alzar bolsas de papas, las alzo. Si tengo que salir a punta de pistola a robar un kiosko, que voy” (Cucurto 2006ii:78)) pero no pone la escritura en función de la salida de la pobreza²¹, no la concibe de forma profesionalizada en ninguna sentido. Las condiciones materiales de existencia del escritor autorrepresentado no lo interpelan a buscar el modo en que sea posible escribir, sino que le exigen garantizar la reproducción de su vida y la de su familia:

¿saben cuán es el sueño sureño de Cucurto? (...) es que cuando me muera me pongan una placa como a Olmedo, pero enfrente del Picaflor Limeño; o del Samber o del Bronco Mamboreté; o en la Cochabamba entre Salta y Santiago del Estero, la cortada de los telos, así las putas me recuerdan, pero no esas placas de ‘acá murió asesinado por la policía el militante popular’, no, no, nada de eso, por favor, que mi vida ya tiene muchas tristezas para una placa triste. Yo quiero una placa alegre que diga ‘acá vive el gran cumbio-bachero de este mundo perdido, Cucu, rey de la vida, que ahora se fue de gira y no sabemos cuándo vuelve’[...] Dejémonos de boludeces que yo no me voy a morir nunca, y no porque sea inmortal y esas taradeces, no, simplemente no tengo plata y tiempo como todo el mundo para morirme, que con seis críos que darles de comer no tengo plata ni para un choripán (...) así que muertecita, muñequita, por mí tendrás que esperar a que gane la quiniela o el Premio Nobel. (2006ii:48).

Respecto de los modos en que la crítica ha leído a Cucurto, como decíamos antes, se han suscitado las más intensas polémicas (como ya hemos relevado en el capítulo 2 de esta Tesis) y de las que las contratapas de sus libros son muestra suficiente²². En la de *Cosa de negros* (Cucurto 2006i) hay cuatro textos: el primero sin autor dice “la aparición de *Cosa de negros* convirtió a Cucurto en un autor de culto. Los dos relatos que integran el libro marcan el momento en que el mundo de la cumbia, de la bailanta, de la música tropical se topa con la literatura, para desembocar en una escritura absolutamente nueva y original”; el segundo es una cita de la crítica de Martín Kohan del libro en el Diario *Clarín*: “*Cosa de negros* lo debe todo al vértigo narrativo, acumulando diversas

²⁰ No solo desde la nota biográfica, sino desde el relato mismo.

²¹ Sino más bien inscribe la práctica de la escritura en el cultivo de los sentimientos: “hay que tener un poquito de fe y dignidad, el mundo está así porque nadie se compromete, a nadie le importa un pomo nada, como a mí. Por eso me pongo a garabatear estas pavadas, pa que no se cometan las mismas tonterías que cometo yo, pa que nadie sufra de más. Con ella creo, loco, porque el amor me enseñó a creer, a no ser tan cabeza individualista, que nada está perdido” (Cucurto 2006ii:16) y “yo lo hago pero por ella, no por la liberación de los pobres, sólo por ella y por el amor, que no tengo nada personal con nadie. Uy, los envolví en mi rollo, ya borro el párrafo al pedo de arriba, o mejor no lo lean y chau, no sé si es tan al pedo” (2006ii:56). El relato presenta múltiples marcas de la autorreflexividad de la autorrepresentación del autor, por ejemplo cuando cita (con una referencia bibliográfica completa) a su otro libro *Las aventuras del señor Maíz* (Cucurto 2005) después de la cual dice: “Pasado el chivo del narrador que se vende a sí mismo, continúo.” (Cucurto 2006ii:37). O luego cuando el capítulo “Un escritor de culto liquida su biblioteca” (2006ii:104) presenta su canon literario (Pablo Perez, Copi, Lamborghini, Perlongher). La ironía no está ausente cuando dice que va a llevarle un “manuscrito a Terranova al Diario Perfil” (Cucurto 2006ii:127) o, por último, cuando siguiendo el camino de la hipérbole agrega: “mi país tiene tradición de escritores presidentes, Sarmiento, Roca, Avellaneda, Asís, yo...” (Cucurto 2006ii:167).

²² Esto confirma la idea de que la polémica y el escándalo es parte del programa de la escritura de Cucurto.

peripecias que se tornan primero inverosímiles y por fin delirantes. Un trabajo muy preciso con la oralidad y con las jergas populares”²³; el tercero es un breve fragmento de la crítica de *La Nación*, el autor es Pedro Rey, editor del Suplemento adncultura: “En *Cosa de negros* el mundo explota en mil direcciones. Se convierte en un imaginario activo, delirante y barroco”; la cita es muy breve seguramente porque la crítica completa es muy dura, se dedica a señalar las afiliaciones literarias – especialmente con Aira- en términos de copia o degradación, el estilo de escritura bajo la premisa de “escribir mal” y se indica que el racismo y la xenofobia son problemas mayores de nuestro país como para tomárselos superficialmente. Por último, la crítica de la revista Rolling Stone: “Sexo obrero, pandillas urbanas, música de cumbia. De todo eso está hecha la literatura de Washington Cucurto, la voz de la inmigración silenciada”. Como puede verse la crítica periodística leyó tanto contenidos como procedimientos, filiaciones epigonales como intervenciones culturales novedosas, delirio y representación de la realidad popular, liviandad ideológica o dación de voz a los silenciados. Cucurto, su forma de representación, sus autorrepresentaciones en tanto escritor y sus intervenciones culturales en el medio literario se presenta inasible para el sentido unívoco.

Por su parte, el siguiente libro de Cucurto, *El curandero del amor* (2006ii), dice en su contratapa:

Cucurto es el hecho maldito de la literatura argentina, auténtico cross a la mandíbula de la cultura bienpensante. En sus relatos, el mítico repositor de supermercado editor cartonero muestra el negro corazón afroamericano de la ciudad, que late a veinte cuadras del centro del poder blanco, en el barrio porteño de Constitución. *El Curandero del amor* incluye dos de las novelitas más divertidas que dado la mente tropical y megalómana del inventor del realismo atolondrado. Sus imperdibles encuentros con Hitler y el ejército montonero serán recordados por años. Pero el libro es también una historia de amor triste y apasionada, y un alegato literario acerca de las malas condiciones en que se practica el aborto en la Argentina real. Diría Borges, ahora su compañero de editorial: como escritor, Cucurto no es ni bueno ni malo, es incorregible.

La operación consta de varios movimientos: primero la inscripción del autor en la tradición de la literatura y la política argentina (la mención a Borges y el éxito editorial en términos de ingreso al canon como consagración, luego la alusión a Arlt y la filiación con la tradición de la literatura argentina que por medio de una representación realista trabaja la violencia y, por último, el guiño a la cultura política nacional respecto de los debates del peronismo y anti-peronismo); en segundo lugar, se representa y refuerza el carácter mítico de las autorrepresentaciones de Cucurto como personaje pero sobre todo como forma institucionalizada de decir ‘yo’: como el trabajador de supermercado que se convirtió en editor de Eloísa cartonera. Por último, se ofrece un protocolo de lectura del texto desde su estética (“novelita”, “tropical”, “divertido”, “atolondrado”, “triste” y “apasionada”, “alegato

²³ La nota figura completa en la página web de la editorial, es del 14/6/2003, es decir de su primera edición, está recortada, la parte citada se refiere al relato “Cosa de negros” y no al libro entero, y es una nota que analiza el libro en términos de intertextualidad y protocolos de lectura propia de la crítica universitaria.

literario”) pero también desde los debates críticos alrededor de este escritor que hemos recorrido en el capítulo 2.

En el interior de la contratapa hay citados cinco fragmentos de blogs y uno del Diario *Página12* del crítico Ariel Schettini publicada a propósito de la primera edición de *Cosa de negros* en 2003: “No hay una sola página en sus textos que no remita a la xenofobia, el machismo, el sexismo, la discriminación racial, la homofobia, la angustia social, las limitaciones culturales”. La crítica completa analiza todo el fenómeno alrededor de Cucurto en los mismos términos que los que ofrece Josefina Ludmer (como vimos en el apartado 2.5²⁴ y en este mismo 5.1 más arriba) en términos de provocación, ambigüedad y ambivalencia, en la reformulación e inscripción en una tradición literaria latinoamericana y en los procesos de autorrepresentación del escritor en el medio literario nacional. Las demás citas de blogs son sumamente críticas, negativas, descalificadoras de la escritura de Cucurto: no es alegre, es estrategia de marketing, escribe mal, ofrece una escritura vulgar de dudoso gusto, “escribe mierda”. Su uso como parte de la estrategia editorial y, sin dudas, como parte de las autorrepresentaciones del escritor son un operación, como indicaba Cecilia Palmeiro más arriba, de reivindicación desde la injuria.

Para concluir, quisiéramos recuperar la idea de que la multiplicidad de lecturas críticas de estos textos está motivada por la especificidad del sentido literario ambivalente e inasible para las operaciones de la crítica de forma unívoca y estable. Y en ambos casos que no presentan estetización (como sí en *El mendigo chupapijas* de Pérez) sino un uso complejo (Como en *Cosa de negros Cosa de negros* y *El curandero del amor* de Cucurto y *La virgen Cabeza* de Cabezón Cámara) el uso del humor es un elemento central en la producción del sentido. Y como ha dicho David Viñas del grotesco de la década de 1920/1930: “ni carcajada ni llanto. La contaminación, el matiz, el envés de trama, la risa-llanto, el gana-pierde, las lágrimas equívocas, la ambivalencia, la pluralidad de significados, en fin” (Viñas 2005ii:128).

Hemos indicado, de este modo, que los modos de representación del discurso de la literatura de las marcas de desigualdad y diferencia producen inflexiones en las valoraciones éticas y estéticas en el medio literario argentino en el período 2001-2010 ya que especifican los vínculos de los escritores con la otredad y proponen formas de inteligibilidad del mundo, por ejemplo, bajo la forma de la estetización como vimos en el caso de *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez. Es el caso de estos

²⁴ Se recordará que una de las propuestas de Ludmer en su último libro fue la yuxtaposición de conceptos para crear herramientas heurísticas nuevas (como el de “realidadficción”). Del mismo modo, encontramos en “Noches vacías” la caracterización por parte del narrador de una escena de sexo como “lindatrozmente” (Cucurto 2006i:52). Es otro de los casos en que el diálogo entre la literatura y la crítica literaria ha sido más explícito.

materiales literarios que por medio de sus procedimientos de composición, más que formular la pregunta por sus propias condiciones materiales, se realiza un doble juego de visibilidad de los sujetos e invisibilización de las condiciones de existencia de los mismos, se produce una naturalización estetizante de las jerarquías y desigualdades sociales. Asimismo, las operaciones de representación de los escritores y escritoras, los críticos y los modos de lectura exploran la pregunta por las condiciones materiales de existencia y funcionamiento de la literatura –como vimos en los textos de Washington Cucurto y de Gabriela Cabezón Cámara- de forma compleja cuando la ponen en relación con las situaciones de diferencia en relación con la desigualdad social y evidencian el carácter problemático de la relación entre literatura y dinero.

Apartado 5.2. La representación de itinerarios urbanos y distancia y jerarquía social.

Dani y yo mirábamos todo con una ironía un poco pelotuda.
Tardé meses en perder esa perspectiva;
el panteón villero fue una fiesta para el par de idiotas
que éramos yo y él en ese momento. [...]
Pero eso fue mucho después. [...]
No se trataba de que dejara de parecerme estúpido,
era que la estupidez desaparecía como criterio de valoración,
a mi carne le gustaba ese ritmo emputecido y me emputecía yo también

Gabriela Cabezón Cámara *La virgen Cabeza*

En el apartado 5.2. “La representación de itinerarios urbanos y de la distancia y jerarquía sociales”, por un lado, a partir de los debates surgidos durante los primeros años del 2000 a propósito de la relación de la literatura con la etnografía y el periodismo que vimos con detenimiento en el apartado 2.5²⁵, proponemos la relectura de tres libros de crónicas (los dos de Cristian Alarcón han contado con una gran visibilización por parte de la crítica literaria, la otra, de Martín Caparrós, es propuesta como contrapunto de las anteriores). Por otro lado, abordamos textos literarios que exploran la experiencia urbana de los escritores en relación con sus condiciones materiales de existencia en la ciudad, sea por su exploración de distintos barrios o por el contraste en la salida de la ciudad de origen hacia otras ciudades y zonas rurales. De este modo, se presentan distintos modos en que la otredad y la distancia social y cultural²⁶ son representadas en las autorrepresentaciones de escritores que se ubican de formas dispares respecto de ese “otro” o que se representan desde una mismidad problemática para el discurso literario en tanto logran más o menos producir la “autoobjetivación” bajtiniana (Cfr. apartado 3.2 de la presente Tesis).

El crítico de Radar Libros (del Diario *Página 12*) señala una particularidad que hemos comprobado en nuestra investigación²⁷:

²⁵ Recordemos que la idea de “etnografía” aparece como herramienta heurística para las narraciones de la primera década de 2000 tanto en las críticas de Josefina Ludmer (2010:151) como en Beatriz Sarlo (2007:473) cuando indica la presencia de formas de composición verbal de la crónica y la etnografía para representar el presente inmediato, sin vocación demostrativa o pedagógica.

²⁶ Utilizaremos la expresión “distancia social y cultural” en el sentido en que lo hace Beatriz Sarlo (2001) para entender las diferencias culturales y experienciales de los distintos grupos y sectores sociales en relación con su extracción de clase, la “especificidad cultural de[l] [...] origen de clase” (Sarlo 2001:12).

²⁷ Una excepción a esto es la novela *Linaje* de Gabriela Bejerman que representa personajes de clase media alta, con sus hábitos de consumo, y en cuyo final se indica su paso por la crisis de 2001: “Muy pocos días después, la economía del país se derrumbó y con ella rápidamente se fueron desplomando las instituciones, las empresas y las clases sociales. Se precipitaron revueltas y juicios, los jóvenes huyeron a países donde hacer algo de dinero, y las familias se adaptaron a las

En la nueva narrativa argentina –también conocida como joven– hay cosas para rescatar y, al menos, un gran lapsus, un olvido que cuenta con pocas excepciones: algo que podría llamarse aristofobia, una resistencia a hablar de las clases altas, de familias adineradas y cómodas; como si se hubiera engendrado un mandato ineludible: no hablar de los ricos, de sus miserias. La mayoría de las nuevas novelas y relatos se centran en el mundo de la marginalidad, los bajos fondos de la sociedad. El problema, en todo caso, es cuando se escribe de manera ajena, impostada, inverosímil (Bertazza 2010).

Sin embargo, también hemos comprobado que la representación de la distancia y las jerarquías sociales se da mediante otras mediaciones que complejizan una representación simplemente de sujetos pertenecientes a distintas clases sociales. Una de ellas es el uso de formas genéricas del periodismo donde diferencias culturales y experienciales de los distintos grupos y sectores sociales en relación con su extracción de clase o se manifiestan de forma naturalizada o se deben poner en crisis durante la escritura.

Comenzaremos entonces, con la autorrepresentación del escritor, cronista, periodista que ofrece Martín Caparrós en *El interior. La primera Argentina* (2009)²⁸. Este libro de más de 600 páginas fue publicado en su primera edición en 2006 en la colección “Crónicas Planeta” de Seix Barral y relata el viaje -de más de 20.000 kilómetros- del escritor desde la Ciudad de Buenos Aires hacia “el interior” del país a través de catorce provincias argentinas. Desde el comienzo se construye la autorrepresentación del escritor desde una primera persona del singular muy especificada: es un periodista –los agradecimientos son a “colegas”²⁹ (Caparrós 2009:633)-, escritor de crónicas (muy poco más adelante se homologa con José Martí “el gran cronista” (Caparrós 2009:13) y promediando el libro con la tradición de Martín Fierro: “El vendedor Hernández tenía un hermano llamado José. El señor José escribió un libro sobre el Interior: el libro nacional” (Caparrós 2009:255)) que habla desde la búsqueda de un tema exterior a su experiencia (“yo no pienso en buscar lo auténtico. No creo que lo ‘puro’ sea más auténtico que la mezcla –y, además, lo puro argentino es, como todos, una mezcla apenas anterior. Voy, sí, a mirar un país que en muchas cosas es distinto de la ciudad en donde vivo” (Caparrós 2009:7)) pero desde la historia personal (habla de un consejo que le da su padre desde la primera hasta la última línea del libro: “Si es por buscar, mejor que busques -solía decirme- lo que nunca perdiste. Yo a veces lo escuchaba, a veces no. Y ahora me pregunto por qué pienso en mi padre tan argentino por opción” (Caparrós 2009:5)) y cierra: “Lo que nunca perdiste,

nuevas miserias sin mucho más que un rápido silencio para dejar la cabeza gacha ante la injusticia del capital. En pocos meses los Rubinov perdieron la empresa, debieron vender la casa de la abuela Fanny y la del Puma prácticamente al primer postor. Decidieron alquilar la casa familiar y, alejando el resentimiento, mudarse los cuatro a un departamento más chico.” (2009:50).

²⁸ “El periodista, en general, sabe qué está buscando; el cronista solo puede estar atento y esperar” (Caparrós 2009:158).

²⁹ También Cristian Alarcón agradece a los “compañeros” de los diarios donde trabajaba en el momento de escritura de sus libros pero también a los entrevistados y a otros escritores y activistas.

me decía. Un país” (Caparrós 2009:631)³⁰. El texto está mayoritariamente narrado en primera persona (del singular y del plural) y recoge las formas de la crónica (periodística y de viaje) y del ensayo, pero incluye formas propias del discurso literario como el uso de la repetición, la escritura en verso, el juego con los espacios en blanco de la página, la elisión de fragmentos como producción de referencias intratextuales y también autorreflexiones y autocríticas sobre la escritura (por ejemplo: “Me preguntaba, para empezar, qué tendría que mirar: cómo se arma un país” (Caparrós 2009:17)). La autorrepresentación del escritor muy rápidamente y a lo largo de todo el libro se refuerza con extensas autocitas de libros anteriores del autor. Inmediatamente de comenzado el libro se representa una escena –la primera de las muchísimas que se sucederán- donde la representación de los pobres es sumamente elocuente en cuanto a su grado de otredad, que desborda incluso en una caricatura o burla despectiva:

El balneario se estira a lo largo de un río. [...] mucha gente pescando poco, algunas vacas, ese color marrón de casi todo. Un pareja de treinta y pico camina de la mano: ella es gorda, él muy flaco y lleva una canasta de mimbre con el mate y unas facturas que convocan moscas: no se miran [...] dos nenas de diez años no saben cómo hacer para agarrar a Bobby y meterlo en el bote [...] El perro tampoco tiene raza definida. Hay mucha transpiración, hay muchas siestas, hay ese modo de ser del tiempo cuando hace todo por disimularse. Hay mucha carne sin gimnasio, mucho coche viejo [...] todo lleno de plástico. Hubo un tiempo en que el plástico era una aspiración, pero esos tiempos pasaron hace mucho [...] Mucha chancleta, bastante menos besos [...] Un morocho en triciclo vende medio kilo de helado por tres pesos. Otro en otro vende pororó. [...] Muchos comen sandía y se chorrean. Uno le dice a su mujer que no entiende para qué siguen viniendo los domingos si para ellos todos los días es domingo; la mujer le dice que no hay que desbandarse, que si no cuando consiga trabajo va a estar lleno de malas costumbres, y que al balneario uno va los domingos. El hombre la mira sin fastidio: admirativo (Caparrós 2009:11).

La mirada es claramente jerarquizante (por ejemplo, en el final, el fastidio es un prejuicio del narrador, no hay otro lugar del que pueda haber salido), construye a los sujetos representados como otredad y ajenidad y, cuando autorreflexiona sobre esta distancia social y cultural con quienes observa y representa, construye formas del exotismo, en el mismo sentido que vimos en Bajitn (en el apartado 3.2) cuando indica que el exotismo presupone una confrontación intencional de lo que es ajeno con lo que es propio donde es subrayada la ajenidad de lo ajeno:

Me gusta escuchar: viajar es, más que nada, un ejercicio de la escucha. Pero me agota, por momentos. Escuchar es tanto más cansador que hablar: uno habla con sus propias palabras, con lo que ya conoce y, salvo epifanías, se sorprende muy poco. Escuchar, en cambio –no digo oír, digo escuchar- necesita una atención muy especial: esperar lo inesperado todo el tiempo. (Caparrós 2009:11).

Un paisaje desconocido y muy ajeno, gente que me resulta familiar y a veces me conocía, que hablaba mi mismo idioma con un acento extraño, que sufría el mismo presidente, que gritaba los

³⁰ Retomaremos la construcción de lo nacional en este libro en el apartado 5.4. ya que desde el comienzo se plantea la idea de la búsqueda de “alguna esencia de la patria” (Caparrós 2009:6) como motor de la escritura.

mismos goles y que escuchaba una música lejana. Esa mezcla de proximidad y de exotismo que empezó a ser para mí, desde entonces, el Interior. (Caparrós 2009:582).

La relación con la otredad encarnada en la pobreza³¹ es de una clara distancia y jerarquía sociales, en el texto *El interior* (“El interior es un lugar donde los pobres andan sueltos” (Caparrós 2009:360)) y en declaraciones que el escritor hace cuando sale el libro se ve una forma representacional propia del exotismo que es análoga a las representaciones imperialistas o racistas donde lo inquietante no es simplemente la ajenez de ese otro sino también el reconocimiento de la mismidad inaceptable³², de que esos otros son también iguales en algún punto al observador, sin empatía o comprensión, sólo con horrorización o desprecio:

Caparrós siempre dice que todos los viajes exóticos que hizo en su vida [...] son una preparación para el viaje más difícil de todos: el de la manzana de su casa. Un viaje para el que su periplo a través de la Argentina sería una aproximación –según él– considerable, en razón de que ‘es fácil ver lo que uno quiere contar en lo exótico, pero no lo que forma el paisaje cotidiano’. [...] Fue esa mezcla posible de familiaridad y exotismo [...] la que le generó la mayor intriga a la hora de emprender este largo viaje. ‘Ir a esos pueblitos donde casi todo me es ajeno; donde casi no hay luz y la gente anda a caballo, y la vida consiste en subir las cabras al monte o cuidar a las vacas, pero que a su vez están poblados por personas que gritan los mismos goles, padecen los mismos gobiernos, pasan los mismos avatares económicos y hasta piden el mismo café con el mismo gesto más allá de que no haya un bar en donde viven... Quizá el propósito de mi viaje haya sido ése: ver cómo eran los desconocidos de la familia. Esos primos lejanos con los que tenés algún parentesco, porque compartís el apellido o algún bisabuelo, pero que no sabés quiénes son ni les conocés las caras.’ (Lennard 2006).

Por esto mismo, la autorrepresentación del escritor es análoga a la del conquistador imperial:

Lo que me gusta de viajar para contarlo es esa obligación de estar atento todo el tiempo porque todo lo que veo puede ser materia del relato: recuperar el atavismo, la actitud que debían tener los hombres primitivos que sabían que no podían distraerse, que si saltaba la liebre o el mamut cuando no estaban mirando aquella noche no comían: la actitud del cazador, adrenalina pura. (Caparrós 2009:304).

En el capítulo 3 hemos indicado que en Benjamin la lectura crítica no se ocupa solamente de aquello comunicado como un motivo, tema o contenido, sino que lee el sentido que permanece

³¹ Es destacable que el narrador también señala la distancia social con las clases altas: “El negocio se llama Cardón y su lema dice ‘cosas nuestras’. [...] las *cosas nuestras* eran las camperas de gamuza tipo de la rúa, mocasines a la guido, cinturones de cuero [...] camisas cuadrillé con un caballo y su polista bordados en el pecho: cosas tuyas. Digo: cosas de aquellos que se pasan la vida pensando en el país como una cosa de ellos [...] los ricos argentinos [...] para este negocio las cosas nuestras son las que usan, todavía, la fracción más conserva de nuestra cosa nostra.” (Caparrós 2009:175. Énfasis en el original). De este modo, la autorrepresentación del escritor en relación con sus condiciones materiales de existencia se da desde una clase media urbana letrada.

³² De un “lejano parentesco”, con ese otro que a pesar de la ajenez se revela también humano, dice el africanista Achebe. Para profundizar en un análisis literario crítico del racismo puede verse: Achebe, C. (2002) “Una imagen de África: racismo en ‘El corazón de las tinieblas’ de Conrad” en *Planeta Kurtz. Cien años de El corazón de las tinieblas* de J. Conrad, Barcelona, Mondadori. Pero también ya lo ha dicho Viñas de nuestra literatura analiza “la constante débiles-fuertes” (2005ii:152), donde una posibilidad de resolución del tratamiento de la otredad es: “A la alteridad se la conjura no tanto como extraña y privativa del adversario, sino como propia tentación, como mi alternativa posible” (2005ii:148).

incomunicado, latente y fragmentario, pero que se comunica por medio del lenguaje, específicamente, por medio de los procedimientos literarios de composición textual; en este sentido es destacable que el procedimiento de composición del libro de Caparrós es intercalar fragmentos de observaciones de los sujetos que va encontrando en el viaje, la transcripción de diálogos oídos o sostenidos con ellos, con un texto en tercera persona del singular que presenta una tras otra una serie larga de afirmaciones propias del sentido común nacional acerca de la idea de nación o nacionalidad argentina³³ sumamente racista³⁴, estereotipado³⁵ y, por supuesto, contradictorio³⁶. El narrador lo incluye de forma completa en las páginas 16 y 17 (y casi completo en las 587 a 589) y luego a lo largo de todo el libro va intercalando fragmentos específicos cuando las descripciones o situaciones representadas aluden a estas afirmaciones acríicas propias de la ideología dominante que sostiene por medio de la estigmatización no solo la construcción del orden social sino también los reclamos de orden, persecución y exterminio³⁷.

La representación tanto de este discurso intercalado como de las escenas observadas por el escritor operan en el mismo sentido construyendo y utilizando estereotipos (por “estereotipización” entendemos la composición de personajes que por su modo de presentación -por medio de la vinculación entre las acciones, los atributos y la génesis del mismo- resultan de la simplificación y generalización de uno o unos pocos rasgos, generalmente negativos) y no personajes complejos, profundos o críticos. El problema es que el narrador no se encarga *nunca* de desarmar, analizar o complejizar estas afirmaciones que – no producen contraste o ironía por la repetición- sino que producen una serie casi afirmativa o confirmatoria del prejuicio y la injuria, especialmente por la repetición abrumadora.

³³ “y mirá que este país tiene todo para ser un gran país, pero [...] están los delinquentes, está lleno de delinquentes pero no hay tantos, muchos son extranjeros [...] los argentinos somos buena gente pero siempre nos va mal por culpa de esos hijos de puta, cuando se van a ir de una buena vez por todas a la mierda y dejarnos el país para nosotros, la gente de bien, los verdaderos argentinos” (Caparrós 2009:16-17).

³⁴ “y están los chicos en patas, los que piden, los cartoneros estos, los tipos de las villas, los jefes y jefas que no quieren hacer nada porque ya tienen los cientocincuenta mangos en la mano, los desocupados, los perdidos, [...] están las pibas que empiezan a parir de tan pendejas y siguen pariendo y pariendo como conejos, los pobres son como conejos” (Caparrós 2009:16).

³⁵ “El problema es que siempre lo garcan y encima el criollo es medio vago, tendríamos que trabajar para salir adelante pero tampoco hay cultura del trabajo [...] y peor el estado, el estado si te da es porque quiere aprovecharse, ahí sí que son todos unos tráfugas prendidos de la teta se agarran de la teta y no la sueltan habría que rajarlos a todos y que vayan a laburar, que trabajen como todo el mundo, que se pelen el orto como todos...” (Caparrós 2009:16).

³⁶ “El argentino en el fondo es bueno, se hace el vivo, sí, a veces se te agranda pero no lo hace de maldad, el argentino es buena gente” o más adelante “no ahora ni hay trabajo, hay my poco trabajo, la verdad es que el que tiene trabajo tiene suerte, para uno que tiene hay veinte que quisieran, no, para qué voy a trabajar si no me pagan nada no, por esa guita no me rinde, me sale más caro el colectivo...” (Caparrós 2009:16).

³⁷ “todo sube, todo sube porque no hay quien ponga orden y cada cual hace lo que quiere, lo que se le canta...” (Caparrós 2009:16).

El escritor se autorrepresenta inmerso en esa misma lógica del sentido común: “Me pregunto por qué nos gusta tanto, a nosotros, argentinos –estoy quemado, es mi cuarto de hora de sociología barata-bañarnos, chapotear en la tragedia” (Caparrós 2009:259). En este sentido, la posición del escritor es la de “nosotros, los argentinos” la misma posición de enunciación que la de los sujetos presentados a lo largo de los episodios del libro. Es en este sentido que creemos que funcionan como indica Giordano a propósito de la escritura de Roland Barthes de *Incidentes*:

Son instantáneas al borde la de insignificancia, desprovistas de valor representativo (no apuntan a la reconstrucción del carácter del observador ni de la idiosincrasia de los seres observados), rastros evanescentes de algunos encuentros fortuitos con gestos o imágenes impregnados de sensación de vida y certeza de realidad (Giordano 2011i:99).

En varias oportunidades, se enuncia el programa de escritura en relación con el uso de imágenes yuxtapuestas sin análisis crítico: “Yo no investigo, no hurgo, no busco nada oculto: con lo visible alcanza. El problema no es descubrir; el problema está en hacer sentido con lo que se ve. [...] Buscar lo oculto es quedarse en la superficie de las cosas (Caparrós 2009:159). Como puede notarse, el programa de visibilización de los aspectos superficiales y la invisibilización de sus condiciones de posibilidad es explícito. La yuxtaposición de representaciones simplificadoras, que invisibilizan las condiciones de posibilidad de las misma y sin ninguna elaboración crítica por parte del narrador, refuerza la sensación de ininteligibilidad de la experiencia ajena donde el entendimiento es anulado y la búsqueda de nuevos modos de comprender las relaciones entre los sujetos y entre los sujetos y sus condiciones materiales de existencia es impensable³⁸. Así a lo largo de los veintitrés capítulos hay muchísimas descripciones casi costumbristas o naturalistas de la pobreza, pero también de prostitución y explotación sexual –incluso infantil- (Caparrós 2009:25-ss; 422), de venta de bebés (Caparrós 2009:141-143), de impunidad de miembros de la represión ilegal de la última dictadura cívico-militar (Caparrós 2009:305-312; 533-536), de trabajo rural infantil y esclavo (Caparrós 2009:119, 123), de trata de mujeres y niñas para la explotación sexual (Caparrós 2009:135-137), de las condiciones de imposibilidad de acceso a los derechos básicos en las poblaciones originarias (Caparrós 2009:205-207) y de torturas en comisarías (Caparrós 2009:301); ninguno de estas situaciones de imposibilidad de acceso a derechos humanos básicos recibe otro tratamiento más que

³⁸ “¿Cómo decirlo para decir realmente? Uno –usted, seguramente, yo- no suele ver estos lugares: estos mundos ajenos. Y es difícil imaginar siquiera cómo viven los que están ahí afuera. No es que sean pobres: es que viven en un mundo radicalmente diferente, una vida distinta” (Caparros 2009:77). La visita a los trabajadores rurales en Santiago del Estero trabaja en varias oportunidades la extrema dificultad de transmitir verbalmente la experiencia y la “impresión” (Caparrós 2009:275) que eso le produce e, incluso, se afirma “pienso que la tarea más laboriosa del escritor consiste en reducir su vocabulario hasta quedarse sólo con sus propias palabras” (Caparrós 2009:315).

el de “Yo sigo siempre hacia otra parte –mi trabajo es seguir hacia otra parte: yo miro y me voy. Ellos se quedan, yo soy el que se va ¿Cómo contar lo que es de ellos?” (Caparrós 2009:404)³⁹.

Por la disposición de las representaciones, entonces, se producen series que funcionan como lo que David Viñas dice de Miguel Cané: una combinación de nitidez, ingenuidad y cinismo⁴⁰ que culmina en la humillación “su coherencia es de tal magnitud que parece descaro”⁴¹ (Viñas 2005i:94) ya que se presenta “la figura del porteño que viaja a las provincias y al *interior* [que] se define, en una primera aproximación, por un gesto ‘salvador’ a medias paternalista o de ‘hermano mayor’ protector, condescendiente o despectivo, con algo de personaje metropolitano en tránsito o que practica un *raid* por alguna colonia (Viñas 2005i:141. Énfasis en el original). Esto está explícitamente aceptado en la autorrepresentación del escritor:

Me acuerdo del lupanar rosarino y se me ocurre, de pronto: es tan argento. Es una afirmación que nada sostiene –y que me deja dos opciones. Podría aprovecharme del supuesto saber común –eso que supuestamente los argentinos compartimos- que haría que un lector aceptara esa frase sin más preguntas, imaginando conocer las razones, pensando siempre razones que podrían muy bien ser una pifia [...] O, si no, agregarle razones a lo que deberíamos llamar una intuición o un exabrupto[...] Son dos formas de mostrar la patria. A veces, la primera opción me parece más rica. (Caparrós 2009:63).

En este sentido, la apuesta ética y estética es por la irrepresentabilidad de la experiencia ajena: “Yo me acuerdo de esas edad en que uno odia las siestas –pero yo nunca tuve que hacerlas en el piso. Si sólo pudiera saber qué está pensando –y contarlo de alguna manera- creo que ya habría hecho suficiente” (Caparrós 2009:407) dice de un niño vendedor callejero; es decir, la inteligibilidad de la otredad es sostenida: no puede contarlo, se suspende el texto, se pasa a un blanco y luego a otra escena y se retoma el ritmo de yuxtaposición de escenas sin producir una representación compleja o profunda del otro ni una autorrepresentación que dé cuenta de algún tipo de transformación subjetiva. El contacto territorial e intersubjetivo puede ser conceptualizado con una de las categorías que Josefina Ludmer propuso en *Aquí América latina* (2010). El concepto de “isla urbana” de las

³⁹ La única excepción es cuando en el capítulo “Provincia de San Juan” trabaja los lugares comunes del discurso de la inseguridad y luego los desmonta críticamente con herramientas de las ciencias sociales. Es el único prejuicio que analiza y desarticula explícitamente.

⁴⁰ Muchísimas son las veces que el narrador se autodenomina “tilingo”, “estúpido”, “viajero idiota”, “prejuicioso” sin embargo lejos de constituirse en un instancia autocrítica, refuerza y justifica la reproducción de prejuicios (que aparecen en boca de los personajes que conoce y cuyos diálogos transcribe) porque su programa explícito es “reflejar la época” (Caparrós 2009:84) como si fuera posible la representación sin las mediaciones –y sus implicancias éticas y estéticas- de la representación.

⁴¹ Algunas veces el recurso a la intensificación del cinismo puede leerse como una forma crítica, por ejemplo cuando afirma: (“Yo estoy, en general, bastante de acuerdo con la intolerancia [cultural, étnica]. O, dicho de otra manera: la tolerancia me parece repugnante. La tolerancia suele ser la merced que el vencedor le hace al vencido” (Caparrós 2009:145)); sin embargo, son momentos excepcionales de la autorrepresentación del escritor, lo que abunda son afirmaciones que no llegan a profundizar la crítica sino que reafirman formas de discriminación: “La pregunta horrorosa: cómo contar las vidas de la gente normal. Cómo saber quién es gente normal” (Caparrós 2009:319).

formas narrativas del 2000 permite formular una descripción de los narradores o personajes que se autorrepresentan en relación con la otredad desde una distancia que nunca se cierra:

La isla-un tipo específico de régimen de significación, un instrumento conceptual en imagen para ver los años 2000- es una forma transversal a la sociedad porque mezcla por lo menos dos clases [...] la mezcla social es el centro de la narración y el ‘procedimiento universal’. De hecho, el territorio se constituye en las ficciones cuando se rompe la homogeneidad social y se produce esa contaminación. Se constituye desde afuera, cuando la subjetividad central (que puede fragmentarse y abarcar muchos personajes, pluralizarse, dividirse, dispersarse en posiciones diferentes o vaciarse), impulsada por una necesidad o fuerza ciega (accidente-enfermedad-pestehambre-sueño-sexo), cruza la frontera que es el límite de la isla [...] Cruza, entra y queda allí por un tiempo, el que dura la ficción. (Ludmer 2010i:132).

La subjetividad central aparece, desde el punto de vista social, como interna-externa al territorio mismo, y a su vez está vista desde afuera, por una posición narrativa externa-interna a ella misma, que repite perpetuamente el mecanismo de la isla. (Las posiciones narrativas de la isla: las formas externas-internas del indirecto libre, las oscilaciones narrativas entre primera y tercera persona, parecen más simples y tradicionales porque ligan técnicas de medios diferentes. En el interior de la literatura ligan, entre otras, las formas de narrar –los ángulos, las temporalidades y velocidades- de la TV, del periodismo, del documentalismo y del melodrama. (Ludmer 2010i:134).

De la “expedición antropológica” (Caparrós 2009:620) de *El interior*, pasaremos ahora a “una incursión a un territorio al comienzo hostil, desconfiado como una criatura golpeada a la que se le acerca un desconocido” (Alarcón 2007:15-6) para revisar las formas de autorrepresentación del escritor en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Alarcón 2007)⁴² y *Si me querés quereme transa* (Alarcón 2010) quien como “Arlt, agrega Sarlo, escribía desde los dos lados del corte entre literatura y periodismo y eso era lo que desconcertaba a los lectores que los separaban tajantemente” (Laera 2014:315). Ambos libros de Cristian Alarcón son investigaciones periodísticas pero tienen como protocolo de lectura la indicación de que

Si bien este libro es el resultado de una investigación periodística, el autor no se propone colaborar con el trabajo del Poder Judicial y la policía. Los nombres de los protagonistas de esta historia han sido cambiados con el firme propósito de no perjudicarlos. Los lugares y las coordenadas de tiempo y espacio fueron modificados u omitidos. Las identidades de los testigos de los crímenes han sido protegidas: en algunos casos se ha descompuesto a una persona en dos o más seudónimos, o sumado a dos personas en uno solo (Alarcón 2010:13).

Esta explícita problematización del género crónica y de los posibles usos de las investigaciones periodísticas en los conflictos con la ley⁴³ tiene su correlato en la escritura: desde el primer libro en

⁴² El hecho que desencadena la escritura de este libro sucedió el 6 de febrero de 1999, el momento de enunciación del texto es “dos años después de iniciada la investigación” y la primera edición del libro es de 2003. *Si me querés quereme transa*, por su parte, fue publicada en 2010 y su investigación está enteramente desarrollada en el período post crisis de 2001. Por esta razón las referencias del presente apartado al segundo libro son más abundantes que al primero.

⁴³ En otra oportunidad, al entrevistar a uno de los jefes narcos, se dice: “Debí prometerle lealtad: no revelar nombres reales; no darle al enemigo información que lo pueda perjudicar, evitar que la verdad que él cuenta sobre su vida termine sirviendo como prueba en un juicio. Desprecia a la policía y la Justicia. Debo jurar que nunca, jamás, testificaré en su

su contratapa se dice “con prosa vertiginosa pero certera, en la mejor tradición de la crónica y el *non fiction*” y en la del segundo:

Si *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* cambió la forma de presentar una investigación periodística y posicionó a Cristian Alarcón como indiscutido exponente de un nuevo género, su último libro termina de demostrar tanto el talento del autor como la fuerza de los hechos que relata [...] Cristian Alarcón se pasó años tratando de entenderlo. Ni novela, ni crónica, ni investigación, *si me querés* es todo eso y más: el dibujo de una de esas tramas – migraciones, familias, muertes, miserias, ambiciones- que van armando el presente de Latinoamérica. Es, también, un viaje a los mundos más lejanos, más desconocidos: los que están aquí mismo, entre nosotros. Y es, sobre todo, un gran relato (Alarcón 2010).

Esta contratapa, firmada por Martín Caparrós, presenta e indica los modos en que este libro vino a intervenir en la escena literaria: como una exploración a la otredad compleja (donde el itinerario es de ida hacia lo otro pero con una estadía detenida y autorreflexiva que produce profundas transformaciones en la autorrepresentación del escritor⁴⁴), en tanto problematiza y explora los límites y alcances de los géneros discursivos y literarios (y así lo que es declarado como necesidad para protección de las identidad de los entrevistados se convierte en la problematización de la representación de los personajes y de la subjetividad del escritor). Ambos textos hacen un profuso y hábil uso de la omnisciencia de los narradores, del discurso directo para la inclusión de las voces ajenas, de los contrastes entre personajes que portan ellos mismos contradicciones y tensiones que interpelan al sentido común y exhiben un manejo del ritmo de las acciones muy acertado⁴⁵. Asimismo, a lo largo de los libros hay momentos autorreflexivos donde la escritura literaria viene a funcionar como un plus del periodismo, como una actividad distinta, en algún punto superadora de la investigación o crónica periodística, como una elaboración representacional que otorga no solo profundidad al sentido sino también prestigio a la figura del escritor. Por ejemplo, en *Si me querés, quereme transa*:

Encontré el número en la guía [de uno de los jefes narcos] y llamé sin pensarlo mucho. Del otro lado sonó la voz de alguien mayor y vital que no se sorprendió al escuchar que había un tipo interesado en la historia de la familia.

contra. Estoy de acuerdo. En mi ética, la mayor virtud está en la verdad. La verdad está lejos de las comisarías y de los tribunales. La verdad está sólo en la calle.” (2010:119-120).

⁴⁴ Apenas comenzado el primer libro se dice: “Cuando llegué a la villa sólo sabía que en ese punto del conurbano norte, a unas quince cuadras de la estación de San Fernando, tras un crimen, nacía un nuevo ídolo pagano.” (Alarcón 2007:15), es decir que antes de llegar se sabe poco y se llega para saber más: “La invocación de su nombre fue casi el único pasaporte para acceder a los estrechos caminos [...] en esa zona que de lejos parece un barrio y de cerca es puro pasillo.” (Alarcón 2007:16) a un lugar que de lejos parece una cosa, pero de cerca es otra.

⁴⁵ Otro de los muchos ejemplos: “No todas las historias tienen una voz que las cuenta. Esta surgió de los expedientes judiciales. Más adelante veremos que el destino juega implacablemente con las vidas en Villa del Señor. Con el correr de los días, los años, la sangre y la cocaína traficada cada vez en mayores cantidades, todos se olvidarían de aquel impertinente acribillado, Facundo Lozano. Todos menos Néstor Almazán, el Tucu.” (Alarcón 2010:108).

-Cuando uno no tiene dinero para pagar, no se le puede creer a la prensa, porque son como esos animales carroñeros –me dijo Arsenio Reyes.

-Soy escritor –atiné a decirle.

-Eso podría mejorar las cosas, amigo, pero ¿cómo yo sé que usted me dice la verdad?

-Porque puede poner mi nombre en Internet y ver que no le miento. (Alarcón 2010:50).

En ambos textos de Alarcón la autorrepresentación del escritor da cuenta de las transformaciones que el sujeto experimenta a lo largo del tiempo que dura lo vivido. Como la narradora de *La virgen cabeza* (Cabezón Cámara 2009) se llega con un objetivo y se representa la transformación producida por la experiencia de conocimiento de esa otredad que problematiza el binomio ellos/nosotros:

Pasaron dos años desde el día que pisé por primera vez la villa. Así quedó bautizado desde el principio ese territorio que parecía inexpugnable, aunque en realidad sean tres las villas en las que se cruzan los personajes de esta historia: ‘la villa’, ‘mañana voy a la villa’, ‘estoy de asado en la villa’, ‘tengo un cumpleaños en la villa’, ‘este domingo me espera un pibe en la villa’. La villa fue al comienzo un territorio mínimo, acotado, unos pocos metros cuadrados por donde me podía mover. El extrañamiento del foráneo al conocer los personajes y el lugar, el lenguaje, los códigos al comienzo incomprensibles, la dureza de los primeros diálogos, fue mutando en cierta cotidianidad, en la pertenencia que se siente cuando se camina una cuadra y se cruzan saludos con los vecinos, se comenta con alguno el tiempo, se pregunta por dónde andarán los pibes, siempre tan difíciles de ubicar (Alarcón 2007:45).

Quizás hubiera sido mejor revelar la identidad de un asesino, la mecánica de un fusilamiento, un mensaje de la mafia, la red de poder de un policía corrupto, un crimen pasional cometido con una faca bien afilada. Detrás de cada uno de los personajes se podría ejercer la denuncia, seguir el rastro de la verdad jurídica, lo que los abogados llaman ‘autor del delito’ y el periodismo ‘pruebas de los hechos’. Pero me vi un día intentando torpemente respetar el ritmo bascular de los chicos ladrones de San Fernando, sentado durante horas en la misma esquina viendo cómo jugaban al fútbol y sancionaban a las patadas al mal zaguero central. Me vi sumergido en otro tipo de lenguaje y de tiempo, en otra manera de sobrevivir y de vivir hasta la propia muerte. Conocí la villa hasta llegar a sufrirla. (Alarcón 2007:16).

La problematización de la representación binaria de la otredad y mismidad no es una negación o disolución de la distancia y jerarquías sociales⁴⁶ sino la puesta en palabras de la tensión de esta distinción, sin falsa reconciliación, sublimación ni disolución de los conflictos. Puede verse este movimiento de representación de la transformación en el pedido de padrino de un niño:

No recuerdo cuándo fue la primera vez que Alcira me propuso que me convirtiera en el padrino de su hijo Juan. Quería que fuera su compadre. Desde entonces, cada tanto, de una u otra forma sacó el tema del bautismo de Juancito, de la necesidad de que tuviera a alguien que lo cuidara y protegiera si ella faltaba: si caía presa o si la mataban. La propuesta me resultaba por lo menos desmesurada. La sola idea de que debía asumir esa responsabilidad me causaba repulsión. Desde el comienzo le dije que no, que era impropio, que no estaba dentro de los códigos de mi oficio.

⁴⁶ Muy por el contrario, en *Cuando me muera quiero que me toque cumbia* se indica explícitamente que el problema central no es la pobreza sino la desigualdad en relación con el territorio: “es la zona del país donde la brecha entre pobres y ricos es abismal. La fortuna ajena parece al alcance de la mano: allí se da la maldita vecindad entre el hambre y la opulencia.” (Alarcón 2007:18).

Así como en su mundo había reglas no escritas como que no se puede mejicanear al hermano, en el mío era imposible emparentarse de la manera que fuera con una fuente [...] Pero lo que más me inquietaba era la idea de convertirme en compadre de Alcira y Denis, las consecuencias de esa familiaridad. (Alarcón 2010:127)

-Alcira, no voy a adoptar a tus hijos. No lo puedo hacer.

[...]

-No está entendiendo. Nadie le va a pedir que usted sea el padre de los chicos. ¡No! Solamente quiero que si yo no estoy mi hijo sepa que existe otro tipo de vida que el que yo le puedo dar. La muerte y la cárcel eran los fantasmas de Alcira. [...] Sus argumentos derrumbaron mi resistencia. Al cabo de una semana dije que sí: dije, sí, quiero. Sí, seré el padrino. Veamos la manera. Veré cómo. [...] Pero sí, hay que bautizar a Juancito. Camina y me dice panino. No voy a desairarlo. Quiero a ese niño. No como a un hijo, yo que no tengo hijos. Pero seré lo que puedo: un panino imperfecto que llega tarde a los cumpleaños y a los actos escolares. Malcriador. Y conservador para marcar límites. Aprenderé a decir que no a medida que Juan crezca (Alarcón 2010:254).

En esta larga secuencia la autorrepresentación del escritor nos ofrece un complejo proceso de transformación a partir de la interrelación con los otros personajes representados: de la “repulsión” ante el compromiso emocional a la apuesta al aprendizaje a medida que la relación siguiera creciendo; de la apelación a los “códigos del oficio”, es decir, a las prácticas profesionales de la investigación periodística, a la asunción de los sentimientos: no desairar, querer, aprender a decir. Los personajes ambivalentes moralmente, son presentados respetando esta condición, ya que es el tratamiento representacional elegido. Y se lo autorreflexiona y autoriza, justamente, desde la voz de los personajes: “Los afectos del inquilinato eran, como suele ser, contratos complejos entre sobrevivientes: tenían una letra grande que daba y una letra chica que quitaba. ‘Así funciona el mundo’, explica Alcira.” (Alarcón 2010:208). No es el escritor ni desde la experiencia personal previa ni desde saberes profesionalizados quien propone los modos de representación de la otredad, sino la experiencia de conocimiento y el aprendizaje de esas voces ajenas que dialogan con la propia.

Otra de las instancias en que la representación complejiza las oposiciones estereotipadas es en la representación de un policía entrevistado donde se exhiben los prejuicios de ambos –entrevistado y entrevistador- y la complejidad de las redes de ilegalidad que en realidad existen⁴⁷:

nosotros, de Antiterrorismo. Éramos los muchachos del Bomba Gutierrez, y aunque el Bomba se tuvo que ir por la mala fama que le hicieron con una escucha telefónica, nosotros, los que estábamos a sus órdenes, no nos dejábamos mojar por nadie. Yo debo haber tenido menos de cuarenta y no había agarrado viaje cuando estuve en narcotráfico, quería ascender y pensé que estos peruanos eran una oportunidad. Veo que mirás mucho el anillo. Sí, sí, las iniciales no son

⁴⁷ Otro caso es el de un abogado que defiende a los jefes narcos y que trabajó en una Tribunal Federal de la provincia de Buenos Aires del que dice respecto del consumo de cocaína: “Fui entendiendo cómo es el trabajo sucio de los dos lados. Del lado del que trafica y del lado del que investiga, y la línea gris en el medio. Se vino el menemismo y con eso todo un cambio en los tribunales federales; jueces que tomaban mucho y empleados, casi todos consumidores.” (Alarcón 2010:273).

las mías, Evaristo Danteri. Son también las de mi viejo. No sé qué pensás de la cana, por ahí sos de esos que creen que somos todos la misma mierda. Llevo el anillo con orgullo porque soy tercera generación de polis. Mi abuelo fue poli, mi viejo fue poli. Y ahora, mi hija es poli. (2010:173).

Creo que tuvieron mala suerte porque se encontraron justo con un grupo de polis que no éramos corruptos. En mi caso personal, yo después de mucho tiempo de trabajar con el jefe Bomba y después con Drogas Peligrosas, me fui cansando. Me harté de ver la suciedad que había entre los jefes de mi propia fuerza. [...] Terminé como custodio de un ejecutivo extranjero que me paga cuatro veces más que lo que me daban en la poli. Ellos mismos, los jefes, me abrieron la puerta para que me fuera ¿Quién quiere tener cerca a un tipo que no se engancha en la joda? La misma policía lo sabe: los contrabandos ilegales, desde personas hasta armas, son no sólo una necesidad del sistema económico en todo el mundo, sino que son como Disneylandia para los corruptos. Si ganás mal y para seguir a un narco no tenés ni una camarita para sacarles fotos, es difícil que no aflojes. (2010:175).

Y el caso más polémico es el de la abogada defensora de derechos humanos que trabaja para los narcotraficantes por dinero:

‘Antes voy a ser honesta. Yo hago casos de derechos humanos por decisión personal, pero no vivo de eso. Vivo de defender a narcotraficantes. Hace siete años que soy la abogada de todos los soldados de Marlon’. Son esos segundos de silencio que se estiran hasta producir un vacío. No voy a mostrar sorpresa, me digo, y ordeno a los músculos de la cara que no se muevan, que mantengan la expresión de naturalidad. Ella y yo estamos en la misma, imagino. Ella y yo jugamos a que somos espontáneos, nos estudiamos y pretendemos tantearnos, medirnos, acercarnos sin entregar mucho, aunque lo suficiente como para ganar al menos información. ¿Somos enemigos? ¿Me considera un enemigo? Jamás lo va a reconocer. (2010:266).

Vemos en estas citas los movimientos de representación: la complejidad de la ambivalencia moral presentada que, lejos de producir un discurso que juzga desde la distancia, posibilita la autorreflexión y la autocrítica (lo que se dice de ella en tanto vínculo profesionalizado en relación con los narcos peruanos como otredad se piensa también de sí mismo). Luego agrega:

Había leído un libro mío y seguido mis crónicas en el diario. Estaba interesada en mí como si quisiera ser mi amiga. [...] Sobre la banda sólo dejó en claro que su relación fuerte era con las mujeres del grupo, que maneja los asuntos penales pero a veces también los económicos, y que pagaban bien. Era, definitivamente, una extranjera en el clan peruano, pero hacía tanto tiempo que los visitaba en la calle y en la cárcel que ya conocía los códigos [...] ese era su oficio y tan mal no le había ido. Se sentía cómoda como abogada de narcotraficantes. (Alarcón 2010:266).

Y por último el narrador hace uso de la omnisciencia para producir reflexión sobre la práctica de escritura:

Esmeralda Heusen había hecho un camino extraño para llegar a mí o la casualidad era demasiada, casi inverosímil. Hacía pocas semanas había asumido una causa judicial polémica: la justicia bonaerense había absuelto a los policías acusados de matar por la espalda, de siete y catorce tiros, a dos niños ladrones en la zona norte. Era un caso en el que yo había trabajado durante un año y medio. [...] Esmeralda se había acercado a algunos activistas de derechos humanos vinculados con el gobierno y había sido elegida para hacerse cargo de la misión. Creí que era una buena señal. Me equivocaba. Estaba al comienzo de esta investigación y los caminos que elegía no

siempre eran los indicados. La saga de equívocos es larga. La inmersión en el mundo narco era como una pesca en río revuelto, jamás se podía estar seguro de que un intento, aun el más estudiado, daría resultado. Sólo quedaba insistir y comprobar que no era el camino. [...] Cuando la investigación aún es un diagrama en la libreta roja del cronista, algunos personajes de la trama que persigue se vuelven fetiches. Eso me había pasado en este caso. (Alarcón 2010:267).

Para concluir, resumiremos que los modos de representación de los textos de Alarcón analizados producen un tratamiento de la otredad que lejos de la estetización o el exotismo producen una lectura crítica por medio de la explicitud, la complejidad y el análisis por parte del narrador. Por ejemplo cuando indica: “fue una coreografía [que desplegaron los narcos] de violencia” (Alarcón 2010:171) el narrador, si lo pensamos en los clásicos términos lukacsianos (Cfr. Lukacs (1966))⁴⁸, *analiza* en vez de *describir*, es una operación contraria tanto a la del embellecimiento como a la de la presentación de cuadros yuxtapuestos sin explicitaciones ni explicaciones, como vimos en *El interior* (Caparrós 2009)⁴⁹:

La salsa es como el narcotráfico. El asunto puede parecer desprolijo, pero requiere de un movimiento calculado para no pisar al otro en el intento de desplazarse por el espacio acotado de un patio, sin presionar, sin avanzar sobre la pareja más de lo que el otro pueda soportar, manteniendo el equilibrio y la gracia. Allí donde se nota el esfuerzo, allí donde un movimiento exagerado revela las dotes del bailarín o la bailarina, se comete un error. Exagerar es para otros escenarios. No para la salsa. No para el narcotráfico. (Alarcón 2010:225).

Si, como vimos más, la visibilización de sujetos vulnerables y vulnerados en su acceso a derechos se produce junto con la invisibilización de las condiciones de posibilidad de esa situación, nos encontramos con una representación de la otredad desde la distancia y las jerarquías sociales estigmatizantes; por el contrario, cuando se incluyen en la representación reflexiones complejas sobre un foco más amplio de la realidad, se hace justicia a los sujetos representados y sus condiciones de existencia, por ejemplo cuando se explica:

Si hay una constante en el desarrollo de las organizaciones de narcotraficantes durante la década del noventa en la ciudad de Buenos Aires es la desidia o complicidad policial con el crimen. A una trama de corrupción oscura y urbana se le sumó una práctica absurda pero también rentable para la administración de la corporación: la invención de causas judiciales por narcotráfico contra mendigos, borrachos, prostitutas, adictos, cartoneros, inmigrantes recién llegados de su país o del interior, o pacientes del Hospital Borda: a mayor vulnerabilidad, más chances de caer (Alarcón 2010:101-2).

⁴⁸ Como sabemos y hemos visto con detenimiento en el apartado 2.3, Luckacs ha brindado un marco conceptual crítico y político para pensar las relaciones del escritor con el mundo de la vida en términos representacionales donde la descripción se opone como procedimiento a la narración, en tanto la primera obstaculiza el dominio de las acciones y la captación de la totalidad de lo representado.

⁴⁹ También, como vimos en 3.4 Benjamin analiza las operaciones de estetización en términos de descripción versus modificación de la realidad (Cfr. Benjamin 1987).

Asimismo, en Alarcón encontramos no sólo una relación crítica con las formas de representación de los medios masivos de comunicación cuando se los resitúa como “malas”, en el sentido de su calidad ética y estética, maneras de dar cuenta de la realidad⁵⁰ sino también se incluye una autorreflexión sobre la propia práctica de investigación y escritura de la crónica que lejos de abrumarnos con la repetición y la yuxtaposición de cuadros permite la autocrítica del escritor, del texto y de las expectativas del lector:

En Villa del Señor contaron que los precios de las coimas para liberar soldados caídos en manos de la policía varían según la cuantía del detenido, su importancia en la organización, su nivel de filiación familiar y hasta su edad. (2010:104) [...] Cruzando las fechas y los turnos de los juzgados criminales, se puede rastrear el destino de cada causa judicial iniciada tras un homicidio. Hasta el año 2008 hubo cincuenta y cuatro asesinatos cuyo móvil era la pelea por el territorio narco. La guerra puede ser más monótona de lo que uno imagina. Los métodos se repiten, el perfil de los victimarios y las víctimas también. (Alarcón 2010:105).

Para concluir ahora con el presente apartado, que se propuso presentar distintos modos en que la otredad y la distancia y jerarquías sociales son representadas por medio de la autorrepresentación de escritores que se ubican más o menos lejos de ese “otro” externo, veremos un texto literario que explora la experiencia urbana del escritor en relación con sus condiciones materiales de existencia en la ciudad⁵¹. Para eso abordamos el análisis de la representación de los itinerarios urbanos en *Objetos maravillosos* (Incardona 2007) y la autorrepresentación del escritor en relación con las condiciones materiales de existencia de la literatura.

La idea de itinerario urbano, que en este libro de Incardona, podemos ver en los muchos recorridos que el narrador hace del Conurbano Bonaerense a distintos barrios centrales de la Ciudad de Buenos Aires -yendo y viniendo de territorios pobres a zonas más enriquecidas⁵²- viene de la preocupación

⁵⁰ Por ejemplo: “Cuando escucharon el reporte sobre los recién fugados, dos policías de uniforme se bajaron de uno de los móviles de la comisaría. Como en una película mala de desventuras criminales, y cuando había hecho cincuenta metros por el pasillo que da a la calle Galíndez, casi chocan con cuatro que huían, que corrían en sentido contrario.” (Alarcón 2010:103).

⁵¹ Ha sido esta una de las zonas de la presente investigación con mayor cantidad de casos hallados. La producción literaria en el periodo estudiado ha abordado más que profusamente la experiencia de los escritores en la ciudad en relación con sus condiciones materiales de existencia, sea en tanto trabajadores profesionales -como escritores, docentes o editores- (Jarkowski 2007, Link 2007, Martínez 2004, Olguín 2003, Oloixarac 2008, entre otros) sea como habitantes de esa experiencia urbana que se nombra como “barrio” o de otras formas (Casas 2011 y 2012; las antologías de cuentos de Abatte 2006, Grillo Trubba 2008, Llach e Incardona 2009, Tomás 2006 y 2007, entre otros). Hemos tenido que producir un foco en un caso por cuestiones lógicas de espacio y pertinencia en la propuesta global de la Tesis y lo hemos hecho en este texto por la visibilidad que tuvo Juan Diego Incardona para la crítica literaria en el periodo y elegimos este libro por su explícito trabajo con la representación de la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura.

⁵² El siguiente libro de Incardona, Villa Celina (2008) –libro con el que cobró mayor visibilidad- en su contratapa dice: “Juan Diego Incardona tiene el plano secreto de esa prisión aparente y mítica [Villa Celina]. Entra y sale cuando quiere y nos lleva a través de su relato por todas las esquinas del barrio” (sin firma) y “Me gusta la mirada de Juan Diego Incardona sobre la ciudad, el Conurbano” firmado por Washington Cucurto. Indudablemente el trabajo de representación de la experiencia urbana es central en los textos de Incardona desde el comienzo de su trayectoria para la lectura crítica.

de la crítica del periodo por conceptualizar la representación literaria de los espacios a través de los cuales los escritores autorrepresentados se mueven, yendo, quedándose y viniendo:

Aquí hay regímenes territoriales de significación: marcas, fronteras, límites, muros, vacíos, interiores, exteriores, intersticios, distancias, mapas, circuitos, trayectos, líneas, redes, sitios, dominios, subsuelos, islas, archipiélagos, enclaves, ciudades, naciones, lenguas, imperios... Estos regímenes son los instrumentos conceptuales de la especulación. (Ludmer 2010i:122).

El régimen territorial urbano (y no es solamente literario) de la imaginación pública del presente podría servir, por lo tanto, en esta búsqueda de nociones y categorías (que es el movimiento de la especulación), como una teoría de las sociedades nacionales latinoamericanas con sus *divisiones naturalizadas*. (Ludmer 2010i:128).

La pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literaria inmediatamente remite al cuestionamiento por el vínculo con el trabajo en relación con la posición social del escritor. En 2009, a propósito de la publicación de *Alta rotación* (investigación cronística sobre el trabajo precarizado de jóvenes argentinos) de Laura Meradi, la Revista *Planta* publica una nota (Kesselman, Mazzoni, Selci y Vilela 2009) titulada “El tópico del trabajo y el mínimo de subjetividad” donde indican

La instalación del trabajo como insumo actual y pertinente puede explicarse: es un tema a priori ‘social’ y en esa medida responde con eficacia al revisionismo y realismo que cobraron fuerza después de la crisis de 2001 (más exactamente de 2003 a esta parte). Además, en su carácter de experiencia de primera mano (porque todo el mundo tiene que trabajar, o al menos debe hacerlo la clase media a la que mayormente pertenecen los escritores), parece una buena puerta de entrada para un tratamiento de la realidad (Kesselman et al. 2009:2).

Se explicita, de este modo, lo que vimos en Alarcón y en Caparrós: la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la escritura es respondida por medio de la profesionalización del escritor periodista (recuérdense los agradecimientos al ámbito de trabajo de ambos). En el caso de los textos que pertenecen plenamente al discurso literario, ya que son narrativa, esta autorreflexión sobre el vínculo con el dinero –que es condición de posibilidad de la escritura- se complejiza, es una cuestión no saldada, problemática, incómoda, como vimos en la Introducción y como aparece una y otra vez en el discurso crítico del periodo⁵³.

⁵³ Por ejemplo, Alberto Giordano dice en *Vida y obra*: “A mediados de 2009, los suplementos y las páginas culturales de los diarios porteños, y algún que otro Weblog más o menos influyente, registraron, con entusiasmo profesional, la publicación de *En la pausa* [...] El consenso se estableció en torno a dos virtudes fundamentales: la ausencia de pretensiones críticas o teóricas en una escritura que sin embargo se despliega reflexivamente, que vuelve una y otra vez sobre las condiciones y las dificultades de su realización y la figuración sin imposturas ni condescendencias de un universo cultural e íntimo signado por la escasez de recursos y las restricciones” (Giordano 2011ii:46) y más adelante agrega que la “eficacia crítica” del concepto de “autoficción” como “pacto ambiguo” (que implica lo contractual entre el lector y la verdad del texto) funciona para entender una autorrepresentación de escritor en relación con sus condicionales materiales de existencia: “Una impresión de autenticidad semejante es la que se desprende de las figuras de escritor-proletario que Meret compone para asumir las rarezas, antes que las limitaciones y las virtudes, de su minoridad cultural [...] no moviliza los estereotipos del imaginario populista, ni responde a las pretensiones del arte de vanguardia [...] La recreación de vivencias anómalas se beneficia mucho con esta suspensión del horizonte moral” (Giordano 2011ii:47). Por

La trayectoria editorial de Juan Diego Incardona es la de varios de los escritores de nuestro corpus⁵⁴: estudiante de Letras de la UBA, presenta sus primeras publicaciones en Eloísa Cartonera, Tamarisco y Norma. Sin embargo, una de sus características distintivas, que es parte de su apuesta ética y estética, es su lugar de nacimiento y formación, en un barrio popular del Conurbano Bonaerense, Villa Celina, también objeto de representación en sus textos:

Había llegado a la facultad y quedé impresionado por la alta literatura y empecé a escribir relatos exóticos, de la edad media, con personajes raros. Leía muchos clásicos y mitología y me armé todo un imaginario borgeano. Pero escribía cuentos muy berretas que no tenían la erudición de la Enciclopedia Británica, sino que eran del tipo Ver para saber en fascículos (risas). Mientras escribía estos cuentos, con mis amigos de la facultad comencé a armar la revista El Interpretador⁵⁵. En las reuniones les contaba anécdotas de mi barrio como las de los reyes magos peronistas o la del hombre gato y ellos me decían: ‘Loco, dejate de joder, no escribas más esas boludeces y ponete a escribir de tu barrio’ (risas). Probé y le encontré la vuelta al asunto, aflojé la muñeca y empecé a escribir los cuentos de Villa Celina. (Frieria 2008).

Ya David Viñas, a propósito de la representación de los itinerarios urbanos en la literatura de Boedo, ha señalado que: “lo topográfico más que a una ubicación apunta a lo valorativo” (2005i:49) y es así como funciona en Incardona y en el modo en que fue leído por la crítica:

Seducción y paranoia son los ingredientes más comentados en estos raids urbanos [...] se retrotraen a una nueva versión del *buen salvaje*-barrial, resignificado, travestido en ‘humilde’ pero siempre transparente [...] Su Buenos Aires, más que una jungla exótica, es un bosque suburbano por ahí acogedor, fraternal y hasta catequizable (Viñas 2005ii:245).

Alejandra Laera habla de las “narrativas de ascenso social hasta la circulación por la ciudad y las alianzas de clase” (2014:26) y de un “tipo de circulación, de desplazamientos y de restricciones” (2014:58) donde a “las dos variantes más importantes de circulación: la circulación del dinero y la circulación por la ciudad [...] la narrativa, y en particular el realismo, tiende a representar ambos recorridos (el urbano y el económico) de manera tal que no es difícil observar conexiones entre

su parte, también Josefina Ludmer en *Aquí América latina* analiza el complejo vínculo entre la literatura y el dinero (2010i:99). Aquí analiza una novela de Sergio Chejfec (*Boca de Lobo*) de la que dice que si bien despliega la conexión entre el trabajo obrero y la literatura, no puede leérsela como literatura social porque es “una ficción literaria del 2000 [...] Sin política o sin la política que la literatura social adscribió a la clase. El narrador ‘yo, el hombre anónimo’, un personaje puramente literario (ocupa todas las posiciones literarias posibles: lector, autor, personaje) que se define por el tiempo y en el tiempo, cuenta su relación con una obrera casi niña [...] cuenta la relación no solidaria de un narrador letrado frente a la cultura solidaria” (Ludmer 2010i:100). Ludmer destaca que esta literatura (que ella llama “ficciones del 2000”, la que en esta investigación llamamos “literaturas recientes” o la literatura de la primera década del 2000 en Argentina) es “deliberadamente literaria” porque, incluso cuando se formula en relación con o tematiza la relación con las clases trabajadoras, pone el foco, no en las condiciones materiales de existencia de los trabajadores, sino en las “marcas literarias” (Ludmer 2010i:100): los personajes son lectores y/o autores y producen reflexiones sobre la literatura: “Es muy literaria, también, por el ritmo envolvente de la escritura, que es el ritmo mismo de la reflexión. [...] Es literaria y reflexiva en grado extremo porque también aparece como autorreflexiva” (Ludmer 2010i:100). De este modo, como vimos en los capítulos 1 y 2, la literatura explora la pregunta por sus propias condiciones de existencia cuando es autorreflexiva y autocrítica, cuando se “autorrepresenta como ‘literatura’” (Ludmer 2010i:101).

⁵⁴ Él mismo dice tener afinidad con Leonardo Oyola, Juan Terranova, Mariana Enríquez y Pedro Mairal (Freira 2008).

⁵⁵ Recuérdese que es una de las revistas digitales más relevantes de nuestro período.

ambos” (2014:289-290). El vínculo de este escritor con las condiciones materiales de existencia fue desde el comienzo de su visibilización en la crítica muy atendido –tanto por el escritor como por los críticos-:

Hace tres años que Incardona, artesano y vendedor ambulante, trabaja todas las noches vendiendo sus anillos en los bares de la calle Honduras y en Plaza Francia los fines de semana. Cuenta que está un poco agotado de trajinar por las calles [...] Si vendo de noche es para tener todo el día para escribir. Llego tarde a casa, me levanto al mediodía, almuerzo y me pongo a escribir. Fui armando mi vida en función de la literatura. (Friera 2008)⁵⁶.

Y desde allí construye su poética incluyendo el vínculo con el dinero:

[Incardona] No alcanza con la imaginación, me parece que es necesario para poder escribir la experiencia vital, de ahí que se reduce mucho el número de escritores que puede dar cuenta de la cultura bonaerense [...] Me costó encontrar mi vocación, estudié muchas carreras, probé con la música, entré en el Conservatorio, estudié Ingeniería, Letras, pero terminé encontrando en la escritura el modo de expresión que más me satisface. Mataría ganar un poco de plata, qué sé yo (Friera 2008).

Incardona dice explícitamente que para él la escritura es un oficio, un trabajo. Al año siguiente comienza a trabajar en el Centro Cultural Nuestros Hijos en el espacio recuperado de la ex ESMA (como coordinador del área de Letras en el ECUÑHi de la Fundación de Madres de Plaza de Mayo) y unos años después a ser docente universitario.

La crítica –especialmente periodística- leyó a Juan Diego Incardona, desde el comienzo de su visibilidad en relación con el peronismo: “épica peronista”, “versión ‘peroncha’”, “ha hecho del peronismo un combustible inagotable” (Friera 2009)⁵⁷ sin reparar demasiado en las especificaciones que el escritor hace sobre su vínculo con el peronismo y la escritura: “Yo exploto materiales que tienen que ver con mi propia vida, los contamina con la imaginación y los ficcionalizo” (Friera 2009) ni su explícita relación con el canon:

⁵⁶ Unos años después rememora esta experiencia y la resignifica en relación con su educación literaria: “Escribir es un trabajo. La escritura también incluye de algún modo la idea de materiales, de herramientas, de técnicas. Es un trabajo que me gusta. Quizás como uno no puede vivir de escribir, lo que intento –como la mayoría de los escritores– es tener trabajos lo más cercanos posibles a la literatura o que estén más cercanos a mi vocación. Aunque a veces hay que trabajar de algo que no guste tanto. Con respecto a mi trabajo anterior, que en realidad era simultáneo a la escritura, fueron trece años de vender artesanías por la calle, la parte muy linda que era la producción. Estaba muy tranquilo en mi casa, ponía música, agarraba la soldadora y empezaba a dibujar figuras con los alambres. Con el tiempo se hizo tedioso vender en bares. Sería genial si sólo hubiese podido producir; que nadie me jodiera. En esa época yo estudiaba Letras y pensaba que lo hacía para vender mejor los anillos, porque mis discursos de venta ambulante tenían un plus frente a otros vendedores que decían “querés ver” y nadie les daba bola: yo iba con los anillos y tenía un discurso súper cargado de adjetivos que en cualquier taller literario me denunciarían [Risas] [...] Por momentos me daba cuenta de que, de alguna manera, estaba aprendiendo a escribir” (Incardona 2012).

⁵⁷ O de un modo más dubitativo, Alejandro Soifer habla de “rasgos de parodia”, “épica fantástica”, “ironía” y “alegoría política” de la “mitología peronista” (2009).

Toda la mitología peronista del libro es claramente santoriana, por el trabajo pictórico de (Daniel) Santoro. Por otro arte, tomé algunos libros que me sirvieron para leer esa mitología, como el Adan Buenosayres, de Marechal; Los siete locos y Los lanzallamas, de Arlt; Pedro Páramo de Juan Rulfo, y El eternauta, de Oesterheld. Esos libros estuvieron sonándose mientras escribía la novela. Igual traté de no meter intertextos eruditos; estoy armando mi propia tradición desde mis intereses (Frieria 2009).

Por otro lado, si bien tanto la crítica como el escritor esgrimen argumentos compartidos tanto por el sentido común progresista como por el conservador como decir que “la historia del peronismo se ajusta más al género fantástico que al realismo” (Frieria 2009), hay una zona de la crítica periodística que desprecia profundamente esta zona de la literatura reciente. Por ejemplo, cuando desde la Revista *Ñ* del Diario Clarín se dice que “los chicos de las antologías [...] optaron por ser peronistas” (Schmidt 2009), se burla del “peronismo friendly que excitó a nuestra juventud letrada”, habla del “bizarrismo peronista” o se afirma

Concluyen que el peronismo es atractivo y que el socialismo o el comunismo no lo son para nada, y menos que menos el radicalismo. Como si las experiencias de las clases medias no se pudieran escribir. Ser radical en ese imaginario, es lo opuesto a ser Mick Jagger o ser macho, que es lo que es un peronista. En ese sentido, las chicas escritoras no quieren ser ni hacerse las peronistas, porque las chicas no quieren condenarse a las tareas domésticas (Schmidt 2009).

Este tipo de crítica desvaloriza a Incardona (junto con Carlos Godoy) con argumentos que bajo observaciones que se presentan como estéticas producen una fuerte descalificación política absolutamente antipopular, racista, machista, como cuando agrega:

Juan Diago Incardona, autor de *El campito*, expresa la variante hegemónica y más simpática del neoperonismo porque Juande, como se lo conoce en el ambiente, es muy buen chico, al que quiere todo el mundo por sus años proletarizados en la creación de bijouterie, muy hermosamente descritos en el libro *Objetos maravillosos* (Tamarisco) y porque se crió en Villa Celina, en el Partido de La Matanza, y como nadie más que escriba se crió en Villa Celina, se asegura un hándicap de ingenuidad. (Schmidt 2009).

El escritor en el contexto de una charla sobre “imaginarios del trabajo” presenta la representación del trabajo en su concepción dignificante (nuevamente, la cultura peronista: la idea de que el trabajo dignifica) a través del deterioro por la pérdida del trabajo y la problematización del realismo:

Por lo menos en mis libros, yo primero empecé como contando anécdotas, no había un programa, y a medida que el universo se me fue armando, uno sí empieza a tomar una conciencia de lo que va produciendo. Recordando y trayendo mis cuentos esa época, finales de los noventa, pre 2001, pensaba que ahí está la explicación de por qué muchos cuentos rompen con el realismo y se convierten en relatos fantásticos donde aparecen criaturas, donde aparecen mutantes. ¿Por qué? Porque quizás lavan un poco la crudeza de esa realidad con elementos que de algún modo

entretienen, son ingeniosos o generan el humor, y que están más ligados a géneros literarios que a una realidad (Incardona 2012)⁵⁸.

Y a continuación propone una autorrepresentación del escritor que recoge la figura del médium, de la sensibilidad, de la cercanía con la comunidad:

En ese mundo intuyo que es el arte y no la ciencia el mecanismo de acceso a lo sobrenatural. El que puede ver lo sobrenatural en esa comunidad generalmente es un alma sensible. Eso me remite a las letras del rock barrial, algo que despierta tanto prejuicio, que generalmente es considerado “lo peor del rock and roll”, “son todas letras malas, drogas, alcohol y todos hechos mierda”; pero para el pibe de flequillo recto, de pañuelito en el cuello, de jardinero, se vuelve una especie de genio naturalista, un loco visionario frente a su propia comunidad que está en ruinas. Y sus ritmos, sus letras, ven lo que los demás no pueden ver. El borracho en la novela *El campito*, Carlitos, el loco que es Tino en *Villa Celina*, la curandera que es la Porota en los tres libros, se vuelven médiums, como si fueran una especie de médium entre la realidad de la historia que está paralizada y la dimensión del mito y la mitología peronista (Incardona 2012).

Esta misma imagen es la que ya se encuentra en el libro *Objetos maravillosos* de 2007. La autorrepresentación comienza estableciendo una analogía entre dos escenas de iniciación literaria: una en la escuela secundario técnica y la otra en la carrera de Letras de la UBA, en ambas el narrador es un ser distinto a los demás que por medio de la escritura y la lectura –respectivamente- logra integrarse a un grupo de pares (Incardona 2007:9-12). La autorrepresentación se ríe de los lugares comunes del escritor que fue estudiante o licenciado en Letras (2007:13-ss), construye su figura de un modo totalmente mordaz, desacralizado, con una distancia irónica respecto de la propia figura de una gran lucidez. Sin embargo, la autorrepresentación del escritor sí recoge los tópicos de ennoblecimiento del discurso literario en detrimento del crítico:

En estos años percibí un conflicto de intereses. A medida que avanzaba y me entregaba más a la escritura de ficción, la facultad se volvía intolerable. La Academia me resultaba una experiencia tediosa y represiva, debido a su lógica compuesta de normativas. Las demostraciones de hipótesis, la bibliografía obligatoria, las notas al pie, los exámenes, la pretensión científica en ciertos análisis críticos, eran elementos antagónicos a los costados emocionales que exploraba en mis ficciones. Un espacio para decir y el otro para mostrar. Ahora no tenía ganas de decir nada más. (Incardona 2007:16).

Inmediatamente se pasa a representar el vínculo del escritor con sus condiciones materiales de existencia, como si zanjada la cuestión de la institucionalidad (el vínculo con la universidad pública que él llama “Academia” y el discurso de la crítica universitaria) recién allí hubiera lugar para hablar del trabajo que es sostenimiento material de la vida del escritor:

⁵⁸ La conversación se dio en el panel del festival nacional sobre representaciones del trabajador en la literatura “Imaginarios del trabajo”, realizado el 18 de abril de 2012, del que participaron Juan Diego Incardona, Ignacio Molina y Aníbal Jarkowski con la moderación de Sonia Budassi. Disponible en <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2012/21806#more-21806> (consultado 17/01/2013).

Poco a poco fui descuidando la carrera, hasta que finalmente abandoné. Todo comenzó a girar en torno a la escritura de ficción, aún cuando no estaba escribiendo. Las experiencias narrativas y poéticas se proyectaban sobre el resto de mis actividades, aún en el trabajo, donde considero que alcanzo los máximos niveles de creatividad. Me gano la vida como vendedor ambulante. Salgo a la noche y ofrezco anillos en bares, con discursos más literarios que comerciales. (Incardona 2007:17).

Por un lado, el libro dedica buena parte de sus hojas a la representación del trabajo del narrador: la confección y venta de “objetos maravillosos” (Incardona 2007:47): alhajas artesanales para mujeres; por otro lado, en la representación de la escritura se la presenta nuevamente como una actividad emocional:

Lo más extraño de mi vida es esta costumbre de escribir tantas horas, tantos días, en tiempo frío, en cálido, en el barrio o en el centro, dedicar la vida y el cuerpo a la silla y la pantalla, irme del campo, de las aguas significativas y del cielo definitivamente, y preferir, qué curiosa palabra, el techo, la pared y la puerta cerrada, apenas mirar de vez en cuando por la ventana, Villa Celina, Haedo, Boedo, Flores, la panadería de enfrente, el supermercado, todas entradas posteadas en un alojamiento simple, bajo costo para la comunidad, alto precio individual del sensible monomaniaco, del angustiado sensible monomaniaco. (Incardona 2007:50).

Sin embargo, como ha señalado Sonia Budassi (2012) la autorrepresentación de escritor de *Objetos maravillosos* cuestiona la distancia entre el trabajo creativo, el trabajo manual, el trabajo intelectual y el trabajo de vender. Proponemos pensar esto en la línea expuesta en el apartado 3.4 cuando Benjamin en “El autor como productor” (1999) analiza el rol del escritor, del intelectual y de la literatura en relación con la pregunta por las condiciones materiales de producción y la historicidad de las formas literarias resituándola alrededor del concepto de “productor”, es decir, alrededor de la relación de los escritores con su posición en el proceso de producción material.

El texto de Incardona conjuga zonas de reflexión sobre la experiencia vital con una mirada irónica respecto de su vínculo con el discurso literario y culmina en la afirmación de la relevancia que el aseguramiento de las condiciones materiales de existencia tienen para él:

En el año 2001 había una camarera que me gustaba. Cuando iba a vender objetos maravillosos a su bar, ella siempre me devolvía la mirada. Pero estaba decidido a no hablarle. ‘He decidido no hablarle’, repetía. Lo decía así, en pretérito imperfecto, esa conjugación de sonoridad peculiar y libresca que cultivó con maestría el hombre que puso un punto y coma en la historia de la narrativa moderna. Es que quería darle un tono bien trascendente a este asunto, de idea de alta literatura, anacrónica por supuesto, acorde a las fantasías románticas que se me ocurrían mientras pensaba tantas cosas en las mesas de Palermo, por las noches, cuando caminaba o esperaba. En esta zona, ahora vislumbro un posible mito de autor, y con él de un universo completo que podría darme cuentos, poemas y post [...] La venta siempre tiene una rebarba temporal, un tiempo secundario, repetido o sobrante, proclive a la imaginación [...] Todo este tiempo, el Rey soldado luchó sus verdaderas batallas fuera de la computadora, por dinero; fue un rey ornamentado de piedras de colores, soldado con varillas de plata al 20 por ciento, industria nacional. (Incardona 2007:67).

La autorrepresentación es compleja ya que la experiencia de la escritura no eleva, ni purifica, ni esclarece (“Ahora soy un extranjero en mi propio país. Estuve afuera casi una década. Me la pasé escribiendo cuentos y poemas de esto, y ahora estoy desorientado” (Incardona 2007:62)) y la construcción de la identidad tampoco es unívoca: “Ahora el cerebro derrama la sal de mi hipotálamo mar, pero el corazón se ríe de mi falsa nostalgia, a carcajadas, a la deriva.” (Incardona 2007:64). Y es que, al final, el discurso literario hace bandera de su sentido inestable, de su resistencia a la remisión masiva a interpretaciones: “Nadie decía bien las cosas. La sintaxis se rompía y las anécdotas ya no se podían contar. El lenguaje era como una bandera de la manifestación. La única manera de llevarla abierta en la calle era llenarla de agujeros y que el viento le pase a través” (Incardona 2007:79).

Para concluir este apartado en el que recorrimos distintos modos de representación de los itinerarios urbanos y de la distancia y jerarquías sociales, quisiéramos recordar lo visto en el capítulo 3 respecto de la asimilación burguesa de los temas revolucionarios por medio del divertimento (Cfr. Benjamin 1999:125). Cuando se producen formas de composición textual estetizantes se tornan feliz la experiencia, incluso de lo más terrible, ya que la función que cumplen estos procedimientos de representación es hacer de la desigualdad, la distancia y la jerarquía sociales un objeto de consumo e, incluso, asimilar dentro del procedimiento del consumo a la lucha contra ellas (Cfr. Benjamin 1999). Es en este sentido que para la presente investigación hemos prestado especial atención a la relación del escritor con sus condiciones materiales de producción e indicado que cuando el discurso literario en vez de convertir a la pobreza ajena en un divertimento propio, conoce y reconoce la pobreza ajena y propia hace una crítica de la desigualdad y permite formular nuevos modos de conocimiento y transformación de la distancia y la jerarquía sociales.

Apartado 5.3. La representación de usos de la memoria en el proceso de constitución de subjetividad para el caso de los hijos e hijas de militantes políticos en la última dictadura cívico-militar.

La restitución de la identidad es un proceso largo, pausado y permanente.
Hay múltiples puntos de partida e hilos conductores
formando un entramado sostén que se construye [...]
La trama es uno mismo.

Ángela Urondo Raboy, *¿Quién te creés que sos?*

En este apartado “La representación de usos de la memoria en el proceso de constitución de subjetividad para el caso de los hijos e hijas de militantes políticos perseguidos en la última dictadura cívico-militar” se trabajan las autorrepresentaciones de escritores que describen y analizan su propia condición de ser hijos o hijas de militantes políticos de la década de 1970 perseguidos, sobrevivientes, asesinados o detenidos-desaparecidos de la última dictadura cívico-militar. Hemos hallado en estos textos narrativos profundas complejizaciones de la representación de la identidad - siempre como configuraciones históricas de la identidad sin solidificarse, en tensión, contradicción o paradoja y de forma colectiva, concreta e histórica (Barthes 2005, Giordano 2008i, 2008ii, 2011i, 2011ii, Panesi 2004)- y de la memoria (Cfr. Rosa 1990) que producen potentes autorreflexiones y autocríticas de la literatura. Esto ha sido expresado por Félix Bruzzone cuando indica que “el cambio lingüístico es una de las formas de la memoria en las que la literatura, que trabaja en el remolino de esos cambios, debería siempre indagar” (2012). Este escritor es muy relevante para construcción del presente apartado ya que fue uno de los primeros narradores que adquirieron visibilidad en el discurso de la crítica literaria por ser “hijo de desaparecidos” junto con la publicación de su libro de cuentos *76* (Bruzzone 2007) y su primera novela *Los Topos* (Bruzzone 2008). No obstante esto, sus textos literarios no son incluidos en la presente Tesis ya que en ellos no hay autorrepresentaciones de escritores⁵⁹. Entendemos que la narrativa de Bruzzone sí ha sido posible y también posibilitado una inflexión en el canon literario respecto de los debates sobre representación de la memoria ya que da a esta temática una forma representacional novedosa que es posible debido a las condiciones materiales desde las que se escribe y, a su vez, posibilita nuevas formas de inteligibilidad de la experiencia de constitución de subjetividades. Algo de esto fue señalado oportunamente por Beatriz Sarlo:

Cuando un tema grave logra, finalmente, liberarse del biempensantismo, se convierte finalmente en algo que la literatura puede tocar. *Los topos* se afirma en el derecho de hablar de cualquier modo sobre la ausencia de padres desaparecidos; es el derecho de la literatura [...] *Los topos* no podría haber sido escrita hace diez años. No porque Bruzzone tenía entonces poco más de veinte, lo cual no es un obstáculo en términos literarios, sino porque debieron suceder algunos hechos para que el campo de lo ‘escribible’ sobre desaparecidos se ampliara para aceptar el cruce de géneros y la comicidad. Se trata de hechos completamente exteriores a la literatura: la recuperación de decenas de hijos de desaparecidos por las Abuelas; la activación de HIJOS que, precisamente por plantear estrategias con las que podía no estarse de acuerdo (y muchos de los

⁵⁹ La autorreflexión sobre la escritura y la narración como formas de conocimiento y entendimiento aparecen solamente casi al final de *Los topos* del siguiente modo: “si me pudiste contar toda esta historia es porque entendés ¿no es cierto?” (Bruzzone 2008:179) y poco más adelante: “Me hubiera gustado tener un lugar dónde anotar todo, cómo lo había conocido, quién era, escribir todo muchas veces para poder entenderlo mejor y sacar de él todo lo bueno. Pero no sé si hubiera podido. El pensamiento va muy rápido y escribir todo eso habría sido difícil.” (181).

‘hijos’ podían no estarlo), puso en un terreno ideológico y político lo que antes se veía sólo como ‘derechos humanos’, desplazamiento al que contribuyó la militancia kirchnerista de algunos hijos de desaparecidos que no podían ya, en nombre de su desgracia, infligir un partidismo que era innecesario para otros; finalmente la continuación de los juicios a los terroristas de Estado a partir de la derogación de las leyes que los impedían. La restitución misma del edificio de la ESMA por el presidente Kirchner convertía a ese predio en ocasión de nuevos debates, incluso entre fracciones de las organizaciones que no se ponían de acuerdo. Todos estos hechos de la política no marcan directamente la literatura pero crean condiciones de escritura (2008).

Esas “condiciones de escritura” son, en los términos en que venimos trabajándolo en esta Tesis, el modo en que las condiciones materiales de existencia de la literatura son parte de ella, no como determinación sino como parte de un diálogo entre el discurso de la literatura y el mundo de la vida (como conceptualizamos en el capítulo 3 con los aportes de Mijail Bajtin). Entendemos que la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura se da en el caso de las autorrepresentaciones de escritores hijos e hijas de militantes durante la última dictadura cívico militar incluyendo los debates políticos acerca de los usos de la memoria en el proceso de constitución de subjetividades en el marco de los juicios por memoria, verdad y justicia.

Para organizar los materiales del presente apartado hemos puesto el foco en dos escritores que dialogan con sus padres sobrevivientes (Alcoba 2008, 2012 y Pron 2012), dos escritoras que construyen su identidad a través de la asunción y luego superación de la posición de víctima (Pérez 2012 y Urondo Raboy 2013) y, por último, en una novela que muestra cómo y cuánto el discurso de la literatura puede funcionar como una interpelación a la acción (Robles 2013)⁶⁰.

La serie constituida por los textos escritos por hijos e hijas de militantes perseguidos tiene un antecedente en la novela *El Dock* de Matilde Sánchez (2004)⁶¹ y una coda en *Una muchacha muy bella* de Julián López (2013), en tanto ambas son ficciones, sin ninguna referencia autobiográfica o verídica, es decir, no son autorrepresentaciones de escritores, pero representan la experiencia de niños que intempestivamente se encuentran huérfanos por la represión y el exterminio sufrido por sus madres militantes armadas. En el caso de la novela de Sánchez se representa de forma alusiva la toma de La Tablada y en el de López el asalto a la Unidad Viejo Bueno de Monte Chingolo⁶². Al contrario de los textos incluidos en nuestro apartado, aquí la representación no remite a los escritores

⁶⁰ Como es evidente es este el apartado que ha traccionado el periodo de nuestra investigación. Los primeros libros con autores reconocidos como hijos de desaparecidos fueron los de Laura Alcoba (2008) y Bruzzone (2007 y 2008), sin embargo en los años 2012 y 2013 aparecieron el segundo libro de Alcoba (2012) y los libros de Patricio Pron, Mariana Eva Pérez, Raquel Robles y Ángela Urondo Raboy y fue necesario y pertinente incluirlos a pesar de haberse publicado después de 2010.

⁶¹ Primera edición de 1993.

⁶² Notable, además, que sean dos hechos fuera de la última dictadura cívico militar, uno anterior (de 1975) y el otro posterior (de 1989).

de ninguno de los modos señalados en los apartados 2.4 (como escritura del yo, autofiguración o giro autobiográfico) ni 3.1. (como representación de escritor), son novelas donde los personajes viven acciones con referencias históricamente reconocibles, pero no hay autorrepresentación del escritor autor de los textos⁶³. De hecho, la novela de López ha sido señalada por Carlos Gamerro como el cierre de un ciclo⁶⁴: el que nosotros situamos inaugurado por Matilde Sánchez (señalado esto también por Paola Cortés Rocca (2014)).

Recuperamos para leer nuestros materiales el aporte de Josefina Ludmer en *Aquí América latina* cuando dice que la memoria, en la década del 2000, en América Latina incluye una política de los afectos. En este sentido, leemos el diálogo con los padres, pero también con los hermanos, y con los hijos de los narradores:

Esa forma-familia del 2000 en Buenos Aires es como un mecanismo que liga temporalidades y subjetividades en formas biológicas, afectivas, legales, económicas, políticas y simbólicas. La familia es como la subjetivación pública de cada temporalidad: pone un tipo de afecto, el mayor, y mide el tiempo por generaciones. Sirve para temporalizar y politizar. Y sirve para narrar: las generaciones son un modo de contar en encadenamiento y en continuidad histórica con el pasado y el futuro. Por eso la familia es uno de los mecanismos temporales de transición de dictadura a democracia. [...] En las ficciones, en la realidad, en el teatro, en el cine, cuando se habla de memoria se habla de una relación genealógica y familiar a cargo de Madres, Abuelas, HIJOS, Familiares (así se llaman las instituciones de la memoria militante), que se relaciona con lugares, sitios (las casas de los represores que ‘escrachan’ los Hijos; la Plaza de Mayo de las Madres; el museo de la memoria de la Mansión Ceré, la ESMA). Esa memoria familiar también se relaciona con las identidades de los bebés robados que buscan las Abuelas. Como el sujeto se define como familiar, la memoria es afecto puro en la realidad y en la ficción: las políticas de la memoria son políticas de los afectos y también políticas de la identidad, la filiación y la justicia. (2010i:72-73).

Sin embargo, como siempre el discurso literario viene a complejizar esta afirmación cuando la niña narradora de *Pequeños combatientes* (Robles 2013) dice de una compañera de militancia de su madre: “Bueno, pensé, a lo mejor no es lo que esperaba, pero se siente bien estar con ella. Ella sabe

⁶³ En el caso de Sánchez el hijo de la militante asesinada en un personaje que no narra y en el caso de López la crítica y los protocolos de lectura del mismo texto se han ocupado de dejar bien en claro el carácter absolutamente ficcional de las acciones. El escritor perdió a su madre en la niñez por una enfermedad y toma la temática de la persecución a los militantes del ERP para escribir la ficción.

⁶⁴ Dice de las novelas de “hijos de desaparecidos o de militantes”: “No obstante, todo género termina tarde o temprano por autonomizarse de sus condiciones de producción y pasar a definirse principalmente por su forma y por su tema; [...] Por eso era sólo cuestión de tiempo hasta que alguien, seducido por las posibilidades y también por el aura del género, se dijera: ‘¿Y por qué no puedo yo escribir mi novela de hijo de desaparecidos?’ Que es exactamente lo que hace Julián López en *Una muchacha muy bella* (2013), novela de memoria, pues no está contada por un niño sino por un adulto que rememora su infancia y cuya memoria, lejos de ser incompleta o difusa, de carecer de recuerdos, está sobresaturada de ellos” (Gamerro 2015:394) y agrega: Si la mayoría de las obras de este corpus están regidas por el deseo de fugarse de la condición de “hiji”, Julián López, en su novela, corre afanosamente detrás de ella, tratando de darle alcance a fuerza de lenguaje; su novela bien podría llevar por subtítulo “sobre el deseo de ser hijo de desaparecidos”. Con *Una muchacha muy bella*, el género ‘novela de hijos’ entra en su etapa manierista; este delicado formalismo suele ser preludeo del agotamiento del género. La parodia está a la vuelta de la esquina (Gamerro 2015:395).

quiénes son mi papá y mi mamá, pensé, los tíos creen que los conocen, pero no, ellos conocen a un familiar, y los compañeros no son iguales con los familiares que con los compañeros.” (capítulo 10)

Comenzaremos, entonces, por dos escritores que se autorrepresentan en diálogo con sus padres sobrevivientes a la persecución y el exterminio ejercido sobre los militantes de la década de 1970: Laura Alcoba y Patricio Pron. Ella dice al comienzo de su primera novela⁶⁵, dirigiéndose a Diana Teruggi⁶⁶:

Te preguntarás, Diana, por que dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia, me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento. Había llegado a creer que lo mejor sería esperar a hacerme vieja, y aun muy vieja. La idea me resulta extraña ahora, pero durante largo tiempo estuve convencida. Debía esperar a quedarme sola, o casi. Esperar a que los pocos sobrevivientes ya no fueran de este mundo o esperar más todavía para atreverme a evocar ese breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas, y de cierta incompreensión que creía inevitable. Temía que me dijeran: ‘¿Qué ganás removiendo todo aquello?’. Y me abrumaba la sola perspectiva de tener que explicar. (Alcoba 2008:11).

La autorrepresentación no se da por un proceso de rememoración sino de diálogo con los desaparecidos y con los sobrevivientes (diálogo que se imagina recriminatorio pero que se quiere reparatorio⁶⁷) y las condiciones materiales de existencia de ese texto son su presente, son – explícitamente- los cambios en las políticas de la memoria producidos a partir de 2003 –año determinante para estas escenas como ha indicado Gamerro (2015)-:

Y luego, un día, ya no pude tolerar la idea. De pronto, ya no quise esperar a estar tan sola [...] Ese día, estoy convencida, se corresponde con un viaje que hice a la Argentina, en compañía de mi hija, a fines del año 2003. En los mismos lugares, yo investigue, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. Y el tiempo terminó por hacer su obra más rápidamente que lo que yo había imaginado jamás: a partir de entonces, narrar se volvió imperioso. (Alcoba 2008:11-12).

⁶⁵ Y cierra la segunda con los siguientes agradecimientos: “Agradezco a mis padres por su ayuda, su apoyo y todos los recuerdos que tan generosamente compartieron conmigo. Les agradezco sobre todo haber aceptado que yo escribiera este libro. Gracias muy especialmente a mi padre por todos los recuerdos que tuvo a bien escribir de modo que yo pudiera encontrarme, con la imaginación, en plena selva cubana. Yo me inspiré libremente en todo aquello. Agradezco también a ‘Antonio’ y al ‘Loco’ por su disponibilidad de cada instancia, por los emails a los cuales respondieron robándoles horas al sueño, sus deslumbrantes memorias que podrían ser materia de varias novelas. Este libro está igual y libremente inspirado en aquellos intercambios.” (Alcoba 2012:285).

⁶⁶ Nuera de Chicha Mariani (una de las fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo), asesinada en 1976, madre de Clara Anahí Mariani, apropiada en ese operativo y desaparecida –muy posiblemente viviendo bajo otra identidad- desde entonces.

⁶⁷ Reparatorio de la vida de los otros –los compañeros, la niña apropiada- pero también de la propia: “Aquí estoy. Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tratado de comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto. Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco.” (Alcoba 2008:12).

La casa de los conejos de Laura Alcoba⁶⁸ se publicó en 2008 y cobró una importante visibilidad en el discurso de la crítica literaria, no solo periodística sino también universitaria, que rápida y sostenidamente la leyó en diálogo con la tradición de las escrituras autobiográficas, con el género testimonial y con otros textos que adoptaron la perspectiva de la mirada del niño para producir extrañamiento. Y hay un dato más interesante para la inclusión de Alcoba en la literatura argentina: como indicamos más arriba, la autora escribe desde Francia y en francés por su condición de niña exiliada y esto nos recuerda, inevitablemente, lo que dice José Luis de Diego:

Se ha dicho muchas veces: la literatura argentina fue fundada por exiliados. Así lo creyó Ricardo Rojas cuando proyectó su *Historia de la literatura argentina* y decidió titular “Los proscritos” a los dos tomos que incluían a los escritores que inician nuestra literatura posrevolucionaria. Se ha dicho también muchas veces: Sarmiento y Hernández son los grandes escritores que da nuestro país en el siglo pasado. ¿Se ha advertido que *Facundo* fue escrito en el exilio y que *Martín Fierro* es la historia de un desterrado? Cuando el personaje de *Respiración artificial*, la novela de Ricardo Piglia, pregunta desde el exilio: “Perdidos en esta diáspora, ¿quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”; está lazando precisamente esta *línea de textos que fundan y consolidan nuestra literatura desde fuera del país* (2000:431. El énfasis me pertenece).

¿Habría incidido también, de algún modo, la condición de exiliada de esta escritora en su rol de “fundadora” y “consolidadora” de las escrituras de “hijos de desaparecidos”? Si bien la articulación entre la condición de exiliada política –desde su infancia- y la serie de textos que presentan autorrepresentaciones de escritores hijos e hijas de militantes no ha sido analizada con detenimiento por la crítica, creemos que es posible incluir este rasgo entre otros que fueron consolidando esta zona del discurso literario argentino reciente.

Respecto del uso del punto de vista infantil para la construcción de la autorrepresentación, hay un momento autorreflexivo del texto donde se presenta un diálogo con la madre de la narradora con cierta indeterminación acerca del momento de enunciación, donde el lector puede dudar si es la niña o ya es la adulta con mirada retrospectiva: “Mi madre me dijo [...] Tengo la impresión de que ella no

⁶⁸ Los libros de esta autora son escritos originalmente en francés y publicados en Francia. Inmediatamente fueron traducidos al castellano y publicados en la Argentina. Debido a que excede los objetivos de investigación de la presente Tesis, hemos omitido las reflexiones acerca de los problemas específicos que involucra trabajar con traducciones. Las novelas de Alcoba fueron leídas por la crítica como literatura argentina debido a la nacionalidad de la autora, la referencialidad de los hechos representados (la infancia en La Plata en relación con la militancia y persecución de sus padres montoneros y el exilio en la primera novela y la militancia en La Plata y la formación en Cuba de los padres en la segunda) y la inclusión en los debates locales de forma casi simultánea con sus primeras ediciones francesas. Sin embargo, no queremos dejar de mencionar un mínimo detalle que ilumina el modo en que, como analizamos en el apartado 4.1 del capítulo anterior, los actores del medio literario dialogan entre sí: en 2012 el traductor de Alcoba, Leopoldo Brizuela, publica una novela donde el protagonista, joven en el año 2010, recuerda un episodio de su infancia en que una “patota” entra a una casa lindera a la suya y sus padres colaboran con el grupo de tareas. La trama se desarrolla en La Plata, se alude a la posibilidad de mirar el plano de la ciudad desde el aire e, incluso, se cita *La casa de los conejos* (Brizuela 2012).

ha comprendido bien [...] Me pregunto cómo hemos podido entendernos tan mal; o si en cambio, ella se obliga a creer que... [...] Mi madre se decide finalmente a explicarme...” (Alcoba 2008:14). Pero luego de este momento, lo que sostendrá el relato es claramente la voz de una niña sobreadaptada⁶⁹ (que, incluso, lo explicita: “todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor” (Alcoba 2008:17)), especialmente, cuando aborda los temas más terribles como la clandestinidad, la tortura, la delación. Uno de estos temas son los interrogatorios bajo tortura –física o psicológica- a niños y niñas. Si bien, al respecto, Laura Alcoba es menos explícita que Ángela Urondo Raboy -como veremos más adelante-, se insinúa la posibilidad de que esto pasara y se muestra el terror que inspira en la niña la situación, cuando la madre es conducida “tabicada”⁷⁰ a una cita, con los ojos cerrados, y se lo explica y la nena dice: “Entiendo. Pero yo, yo lo veo todo....Que mi madre cierre los ojos, ¿me protege, también? Yo me guardo todas las preguntas para mí y no abro más la boca.” (Alcoba 2008:45)⁷¹.

El final del libro pareciera funcionar como un revés de esta voz –de una niña que habla como una adulta- cuando la escritora, ya adulta, con una ingenuidad notable dice:

Pero no, no puede ser posible que un cuento de Poe haya servido de arma en la guerra sucia. No es posible que tanta sutileza e inteligencia haya sido utilizada para masacrar gente. Y si alguien lo hizo, en todo caso, no tenía derecho. Hay estrategias sutiles, demasiado sutiles. A veces, incluso, salvajes. Estrategias para dominar a los otros y tener la última palabra. Para reencontrar una carta robada, ¿y para salvar el pellejo aun al precio de posibilitar una masacre? No, no puede ser tan simple. Y Poe no puede ser un cómplice. No. Ni siquiera Dupin. Quiero creer que existe el azar. Existen hombres dispuestos a hacer pasar fronteras a la hija de un amigo, aun a riesgo de quedar en la mirilla de un fusil, solo como una forma de decir gracias. (Alcoba 2012:133).

Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza. Eso, también, es una evidencia excesiva. (Alcoba 2008:134).

La ingenuidad de creer que la literatura no puede ser usada como un recurso más en la represión ilegal, como si en ese contexto de extremísima violencia algo pudiera no ser usado, suscita la pregunta: ¿Por qué la literatura hubiera tenido ese privilegio? La apelación a “no tener derecho” a usarla es casi pueril, cuando la suspensión de todo estado de derecho fue la característica del

⁶⁹ Como también lo es la narradora de *Pequeños combatientes* “Yo no entendía por qué no se esmeraban más por hacernos pasar inadvertidos, pero era como si una vez sucedido Lo Peor, algunas medidas de seguridad se relajaran. A mí me parecía una irresponsabilidad total, pero no quise irritarlos más haciéndoselos notar.” (Alcoba 2013, capítulo 13).

⁷⁰ En la década de 1970, se denominaba “tabicar” a la acción de autodefensa de las organizaciones armadas clandestinas que consistía en trasladarse a citas de encuentro con compañeros sin conocer ni ver ni el destino ni el trayecto para que en caso de detención y tortura no existiera el conocimiento de datos que permitieran nuevas detenciones.

⁷¹ Más adelante vuelve a abordarse el tema de la tortura en relación con los niños: “[bajo tortura le hicieron] cosas que no son para contarle a una nena como vos. Pero no abrió la boca. Aguantó todo sin decir una palabra. Yo no insistí en saber en qué consistían esas ‘cosas’. Yo también sé callarme, sí. Y no hice más que imaginar.” (Alcoba 2008:111).

genocidio. Y luego, desde esa ingenuidad, se arma la serie azar, agradecimiento, sobrevivencia y esperanza que cierra el texto.

Como decíamos, la crítica literaria se ha ocupado detenidamente de los libros de Alcoba. Por ejemplo, Adriana Imperatore conceptualiza tanto a esta primera publicación, como a la segunda, *Los pasajeros del Anna C.* (Alcoba 2012), como “novelas autobiográficas oblicuas” (2013:44) donde “la narradora recupera la incertidumbre, las preguntas, el punto donde aparece lo inesperado de la promesa revolucionaria, por eso se convierten en los momentos más ricos del texto, donde prolifera la pluralidad de sentidos y los personajes se tornan menos previsibles” (2013:45); es decir, donde la autorrepresentación de la escritora se da en diálogo con la historia biográfica de sus padres y con los referentes históricamente reconocibles, pero dando lugar a la proliferación del sentido literario. Y agrega que la autorrepresentación desde la mirada infantil permite: “habilitar la perspectiva más débil, la que no fue tenida en cuenta, en principio, la de los militantes y a través de su experiencia, la mirada de los hijos que recibieron como legado el fracaso de la empresa revolucionaria intentada por sus padres.” (Imperatore 2013:46). Esta afirmación, sumamente polémica porque introduce la idea de “fracaso” que no es tan clara en los textos de Alcoba⁷², nos parece valiosa porque indica la preeminencia de “la mirada de los hijos” que el lugar desde el cual se construyen las autorrepresentaciones de escritores del presente apartado.

En *Los pasajeros del Anna C.* Alcoba que aborda la militancia de sus padres, la autorrepresentación ya no se da desde la posición infantil sino que es una voz adulta que asume activamente la búsqueda de datos o certezas sobre su nacimiento a partir de relatos ajenos⁷³. Como indica la autora en una entrevista:

⁷² Patricio Pron dice: “todos los nacidos por esa época [1975] somos el premio consuelo que nuestros padres se dieron tras haber sido incapaces de hacer la revolución. Su fracaso nos dio la vida, pero también nosotros les dimos algo a ellos: en aquellos años un hijo era una buena pantalla” (2012:199); por el contrario, Alcoba nunca juzga a sus padres, en *La casa de los conejos* nunca abandona la posición de la niña sobreadaptada a sus circunstancias. No pareciera haber una caracterización de los padres como “fracasados” pero sí la de un fracaso del proyecto: en *Los pasajeros del Anna C.* la narradora produce una autorreflexión acerca de si contarse o no dentro del grupo de militantes –movimiento análogo a las autorrepresentaciones de Urondo Raboy y Pérez, como veremos más adelante- pero lo que se concluye es la derrota: “Cinco sobre nueve: la muerte salió ganando, digamos, a menos que se me cuente a mí también entre ellos. En verdad, si consideramos que, aunque con sólo un mes de vida, ellos ya me creían uno de los suyos, las cuentas arrojan un resultado de cinco vivos y cinco muertos. Empate. Como sea, en una u otra cuenta, no es la vida la que gana” (Alcoba 2012:16).

⁷³ También en *La casa de los conejos* hay en el inicio y en el final zonas donde se explicita la reconstrucción de las acciones a través de relatos ajenos: “En cuanto a lo que ocurrió después de nuestra partida, las informaciones me han llegado en retazos, con cuentagotas, a lo largo de los años y de manera bastante confusa. Muchos años después, ya bien avanzado el nuevo periodo democrático, mi padre, en libertad desde poco después de la Guerra de Malvinas, cuando la dictadura había comenzado a derrumbarse y ya no pudo retener a los presos políticos, me tendió un libro diciéndome: ‘Tomá. Acá se habla de la casa donde viviste con tu madre.’. No dijo nada más. En verdad, nos cuesta mucho hablar de todo aquello.” (Alcoba 2008:124)

La pregunta sobre mi identidad al nacer que sigo sin conocer...ahí se gesta lo que se va a vivir posteriormente, que empecé a contar en *La Casa de los conejos*. En estos cambios de identidad múltiples, a veces es como si la memoria de unos y otros se hubiese perdido, y yo trato de encontrar un camino y trazar una historia con muchas dudas. Las dudas tienen un lugar en el libro, para mí son importantes, dicen mucho de esa generación, de esa época... Finalmente no tenía ninguna fotografía, ningún documento impreso, sólo tenía relatos, hay algo también ahí de cuento, de cuentos contradictorios (De Nuñez 2012).

Y esto sustenta la autorrepresentación de la escritora en diálogo con sus padres sobrevivientes a la persecución (él preso legal, ella exiliada):

Durante nuestra travesía del Atlántico a bordo del Anna C., yo debía de tener poco más de un mes de vida. No sé qué nombre llevaba por entonces...mis padres no se ponen de acuerdo sobre el punto, como sobre tantas otras cosas. [...] Mi madre ya no puede recordarlo, y suele suceder que mi padre no recuerde mucho más. Y sin embargo, desde hace algunos meses, intento reconstruir este retazo de historia [...] En estos meses de investigación, mientras recogía testimonios de mis padres y de todos los sobrevivientes de aquella aventura cubana a que me fue posible acceder, yo misma me he perdido muchas veces, lo confieso (Alcoba 2012:11-13).

Las condiciones materiales de existencia de esta autorrepresentación son el diálogo pero también el silencio, es decir, la memoria en este caso funciona como parte del proceso de constitución de subjetividades: la propia pero también la de los padres, la escritora lo explicita: “¿Sobre qué voy a escribir? Sin duda, tanto sobre aquello que sé como sobre aquello que aún se me resiste. Sin duda, tanto sobre aquellos que ellos pudieron formular, como sobre algunos de sus silencios. La afición por el secreto que cultivó toda una generación de revolucionarios: he aquí la primera valla a que me enfrento” (Alcoba 2012:14). A lo largo de la novela se apela a la memoria de la madre como reconstrucción a posteriori (Alcoba 2012:23), se reconstruye con ficción los sentimientos que deberían haber sentido los personajes (sus padres) y que seguramente no recuerdan por deseo de olvidar (Alcoba 2012:78-79) y se especula sobre las razones de la memoria y el olvido (Alcoba 2012:154-155). Incluso, cuando se reflexiona sobre la identidad de la narradora se la incluye en los movimientos vitales de sus padres:

La identidad de la niña era apenas provisoria. Y a propósito, aquel nombre, Laura, ¿fue inscripto en algún lado? Hoy, Manuel y Soledad no lo saben. ¿Pero lo supieron entonces y lo olvidaron después? No, no sabrían decirlo. Y además ¿qué importa? En el fondo ese nombre era como un esbozo. Y tantas cosas que habían sucedido en los últimos tiempos no eran más que esbozos, necesitados de que el tiempo los pasara en limpio. (Alcoba 2012:243).

Por su parte, la autorrepresentación del escritor en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron (2012) hace el recorrido desde el olvido hasta la recuperación de la memoria como una construcción creciente de la subjetividad a través de la escritura: desde el olvido, el ejercicio de autorrepresentación del rol del hijo en relación con el padre militante de Guardia de Hierro (historia de la que el narrador dice que no debe juzgar –aunque claramente juzga-, pero sí

ordenar y que formula el plan de escritura que llevará adelante: contar para darse cuenta, contar para entender) y la incipiente autorrepresentación familiar:

Los hijos son los detectives de los padres, que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles su historia y, de esa manera, puedan comprenderla. No son sus jueces, puesto que no pueden juzgar realmente con imparcialidad a padres a quienes se lo deben todo, incluyendo la vida, pero pueden intentar poner orden en su historia, restituir el sentido [...] y luego proteger esa historia y perpetuarla en la memoria. Los hijos son los policías de sus padres, pero a mí no me gustan los policías. Nunca se han llevado bien con mi familia (Pron 2012:12-3).

Hasta el final del libro donde el narrador comienza a recordar⁷⁴:

Entonces sucedió que aquello que yo había procurado no recordar regresó a mí con una intensidad desusada, y ya no fue de soslayo, [...] sino de frente y con la fuerza avasallante del camión de bomberos que yo veía en ocasiones cuando me había excedido en el consumo de pastillas. Simplemente estaba allí y lo explicaba todo para mí [...] Una vez había querido creer que mi viaje no tenía retorno porque yo no tenía un hogar al que volver debido a las particulares condiciones en que mi familia y yo vivimos durante un largo período, pero en ese momento me di cuenta de que sí tenía un hogar y que ese hogar eran un montón de recuerdos y que esos recuerdos siempre me habían acompañado (Pron 2012:192-3).

Y desde esa nueva posición se produce la deseada explicación retrospectiva de todo el recorrido de ambas vidas (la del padre y la del hijo)⁷⁵:

Entendí también que no había sido la intoxicación producida por las pastillas la que había ocasionado la incapacidad para recordar los eventos de mi infancia, sino que habían sido esos

⁷⁴ El proceso de recuerdo es narrado detenidamente, es el modo bajo el cual este texto jerarquiza la construcción de la subjetividad a través de la memoria, por ejemplo: “Mi memoria, que se había visto interrumpida durante largos años, había comenzado a funcionar otra vez al recordar estos hechos pero no lo hacía de forma lineal: la memoria regurgitaba imágenes y recuerdos que desplazaban con violencia aquello que yo estuviera viendo o haciendo en el momento en que éstos tenían lugar y me impedían vivir por completo en el presente, que por otra parte era incómodo y triste, pero no podían devolverme totalmente al pasado. Naturalmente había un porcentaje indescifrable de interpretación y tal vez de invención en lo que yo recordaba, pero alguien me había dicho alguna vez que no importaba cuán imaginaria fuera la causa, porque las consecuencias de ésta siempre eran reales. Entonces, las consecuencias de todo lo vivido eran el miedo y una serie de recuerdos que yo había recogido a lo largo de los años y que habían permanecido en mi memoria contra todo intento por mi parte de eliminarlas. Ésta era una revelación para mí [...] donde yo comenzaba a saber quién había sido mi padre cuando ya era tarde para todos nosotros, pero especialmente para mí y para él.” (Pron 2012:205-6).

⁷⁵ Las circunstancias específicas (el hecho de que la militancia haya sido en una organización que no sufrió persecución ni exterminio durante la última dictadura cívico militar y todas las acusaciones y debates que hubo alrededor de las condiciones de acuerdo entre estos militantes y la Marina alrededor de la renuncia a la lucha armada) también son comprendidas y explicadas con un didactismo llamativo casi simplificador: “Guardia de Hierro se disolvió tras la muerte de Perón, incapaz de hacerse cargo de una herencia que iba a tener que defender con armas y con sangre en los meses que vendrían. Eso también salvó la vida de mis padres y la mía [...] mis padres continuaron a su manera: mi padre siguió siendo periodista y mi madre también, y tuvieron hijos a los que les dieron un legado que es también un mandato, y ese legado y ese mandato, que son los de la transformación social y la voluntad, resultaron inapropiados en los tiempos en que nos tocó crecer, que fueron tiempos de soberbia y de frivolidad y de derrota.” (Pron 2012:198-9). El narrador de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* allana cualquier posible debate acerca de las especificidades de Guardia de Hierro homologando a todos los hijos de militantes en una categoría generacional: ¿Qué podía hacer yo con ese mandato? ¿Qué iban a poder hacer con él mis hermanos y todos aquellos que yo iba a conocer después, los hijos de los militantes de la organización de mis padres pero también los de los miembros de las otras organizaciones, todos perdidos en un mundo de desposesión y de frivolidad, todos miembros de un ejército derrotado hace tiempo cuyas batallas ni siquiera podemos recordar y que nuestros padres ni siquiera se atreven a mirar de frente todavía? (Pron 2012:211-2).

mismos hechos los que habían provocado mi deseo de intoxicarme y de olvidarlo todo, y entonces decidí recordar y hacerlo por mí y por mi padre y por lo que ambos habíamos salido a buscar y nos había reunido sin que lo quisiéramos. (Pron 2012:195).

A lo largo del relato hay abundantes y extensas –casi repetitivas o redundantes- autorreflexiones sobre cómo contar esa historia que aparece complejizada por la inclusión de voces ajenas (por ejemplo de los libros sobre la organización de sus padres, pero también por el texto que el padre del narrador escribe para rectificar o precisar la historia o la transcripción de recortes periodísticos sobre la resolución judicial de los casos de desapariciones) y que debe dar cuenta de la dimensión colectiva de la trama no solo en términos de itinerario personal⁷⁶:

la pregunta sobre cómo narrar su historia equivalía a la pregunta de cómo recordarla y cómo recordarlos, y acarrea dos interrogantes: cómo narrar lo que les sucedió si ellos mismos no han podido hacerlo, cómo contar una experiencia colectiva de forma individual, cómo dar cuenta de lo que les pasó a ellos sin que se piense que se intenta convertirlos en los protagonistas de una historia que es colectiva, qué lugar ocupar en esa historia (Pron 2012:200-1).

Estas autorreflexiones tienen un registro casi profesional, más propio de un crítico literario que de un periodista, es decir, de un lector y escritor profesionalizado⁷⁷. La autorrepresentación del escritor, entonces, se produce como la construcción de la identidad en relación con la historia de los padres, en diálogo con ellos y mediante la escritura:

Alguien alguna vez había firmado que los hijos sería la retaguardia de los jóvenes que en la década de 1970 habían peleado una guerra y la habían perdido y yo pensé también en ese mandato y en cómo ejecutarlo, y pensé que una buena forma era escribiendo algún día acerca de todo lo que nos había sucedido a mis padres y a mí y esperando que alguien se sintiera

⁷⁶ Punto sumamente tensionante como veremos, por ejemplo en *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy.

⁷⁷ Por ejemplo: “comprendí por primera vez que todos los hijos de los jóvenes de la década de 1970 íbamos a tener que dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives y que lo que averiguaríamos se iba a parecer demasiado a una novela policial que no quisiéramos haber comprado nunca, pero también me di cuenta de que no había forma de contar su historia a la manera del género policial o, mejor aún, que hacerlo de esa forma sería traicionar sus intenciones y sus luchas, puesto que narrar su historia a la manera de un relato policial apenas contribuiría a ratificar la existencia de un sistema de géneros, es decir, de una convención, y que esto sería traicionar sus esfuerzos, que estuvieron dirigidos a poner en cuestión esas convenciones, las sociales y su reflejo pálido en la literatura. Además, y yo había visto suficientes obras así ya e iba a ver muchas más en el futuro, el relato de lo sucedido por entonces desde la perspectiva del género tenía algo de espurio, por cuanto, por una parte, el crimen individual tenía menos importancia que el crimen social, pero éste no podía ser contado mediante los artificios del género policial sino a través de una narrativa que adquiriese la forma de un enorme friso o la apariencia de una historia personal e íntima que evitase la tentación de contarlo todo, una pieza de un puzle inacabado que obligase al lector a buscar piezas contiguas y después continuar buscando piezas hasta desentrañar la imagen; y, por otra, porque la resolución de la mayor parte de las historias policiales es condescendiente con el lector, no importa la dureza que hayan exhibido en sus argumentos, para que el lector, atados los cabos sueltos y castigados finalmente los culpables de los hechos narrados, pueda devolverse a sí mismo al mundo real con la convicción de que los crímenes están resueltos y permanecen encerrados entre las cubiertas de un libro, y que el mundo fuera del libro se orienta por los mismos principios de justicia de la obra narrada y no debe ser cuestionado” (2012:169-171).

interpelado⁷⁸ y comenzase también sus pesquisas acerca de un tiempo que no parecía haber acabado para algunos de nosotros. (Pron 2012:218-9).

yo estaba allí y tenía una historia para escribir y era una historia de las que pueden hacer un buen libro porque tenía misterio y tenía un héroe, un perseguidor y un perseguido, y yo ya había escrito historias así y sabía que podía volver a hacerlo; sin embargo también sabía que esa historia había que contarla de otra forma, con fragmentos, con murmullos y con carcajadas y con llanto y que yo tan sólo iba a poder escribirla cuando ya formase parte de una memoria que había decidido recobrar, para mí y para ellos y para los que siguieran. [...] me dije que iba a escribir esa historia porque lo que mis padres y sus compañeros habían hecho no merecía ser olvidado y porque yo era el producto de lo que ellos habían hecho, y porque lo que habían hecho era digno de ser contado porque su espíritu, no las decisiones acertadas y equivocadas que mis padres y sus compañeros habían tomado, sino su espíritu mismo, iba a seguir subiendo en la lluvia hasta tomar el cielo por asalto. (Pron 2012:220-1).

Así, entonces, la autorrepresentación del escritor en este libro de Patricio Pron responde a la pregunta por las condiciones materiales de la escritura, a la pregunta acerca de cómo es posible escribir, con la experiencia de recuperación de la memoria como reencuentro reparatorio con el padre, desde la comprensión y, nada menos que con la apelación al “espíritu”. Debate más que espinoso que veremos reaparecer en el libro de Ángela Urondo Raboy a continuación donde, justamente, en una discusión acerca de los modos de reivindicación de los padres, los militantes de HIJOS debaten sobre la impropiedad de la recuperación de un “espíritu de lucha” en detrimento de la lucha misma e, incluso, la lucha armada (Urondo Raboy 2012:139); justamente, la vía nunca tomada por los militantes de la organización Guardia de Hierro, a la que pertenecía el padre de Patricio Pron.

¿*Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy fue publicado en 2012 en la misma colección que el libro de Mariana Eva Pérez (*Confesiones de la editorial Capital Intelectual*) y también está compuesto por entradas del blog de la autora⁷⁹, junto con otros materiales. La primera parte

⁷⁸ Más adelante agrega: “A veces pienso también que quizás yo no pueda nunca contar su historia, pero que debo intentarlo de todas formas, y también pienso que, aunque la historia tal como la conozco sea incorrecta o falsa, su derecho a la existencia está garantizada por el hecho de que también es mi historia y por el hecho de que mis padres y algunos de sus compañeros siguen con vida; si esto es verdad, si no sé contar su historia, debo hacerlo de todos modos para que ellos se vean compelidos a corregirme y hacerlo con sus propias palabras, para que ellos digan las palabras que sus hijos nunca hemos escuchado pero que necesitamos desentrañar para que su legado no resulte incompleto.” (Pron 2012:226). El propio padre del narrador y este texto es incluido en el libro: “Aunque los hechos narrados en este libro son principalmente verdaderos, algunos son producto de las necesidades del relato de ficción, cuyas reglas son diferentes de las de género como el testimonio y la autobiografía; en este sentido me gustaría mencionar aquí lo que dijera en cierta ocasión el escritor español Antonio Muñoz Molina, a modo de recordatorio y de advertencia: ‘Una gota de ficción tiñe todo de ficción’. Al leer el manuscrito de este libro, mi padre creyó importante pese a ello hacer algunas observaciones con la finalidad de dar su visión de los eventos narrados y reparar ciertos errores; el texto que reúne esas observaciones, y que resulta el primer testimonio de las clases de reacciones que este libro pretende provocar en primer lugar, se encuentra disponible bajo el vínculo <http://patriciopron.blogspot.com/p/el-espiritu-de-mis-padres-sigue.html> con el título de ‘the Record Straight’.” (Pron 2012:237-8).

⁷⁹ Ambos libros fueron escritos en su primera versión como blogs de escritoras, tal y como desarrollamos en el apartado 4.2., estas plataformas virtuales facilitaron la exploración subjetiva y la experimentación verbal. La propia Pérez dice: “Allí estará la Princesa Montonera, desempeñando su cargo con lealtad y patriotismo. Para no olvidar, lo escribo en el blog, que es como pedirle a un grupo de desconocidos que me hagan acordar.” (2012:31); la representación de la

“Documentos (palabras inapelables)” son imágenes y transcripciones de documentos de sus padres, fotos, extractos de textos ajenos (referidos a sus padres y a ella), Actas de procedimientos, leyes y testimonios judiciales. El último texto del capítulo es la sentencia en el juicio por delitos de lesa humanidad celebrado en Mendoza en 2011. En las siguientes partes del libro (“Crónicas (palabras hacia afuera)”, “Conclusiones (palabras interiores)” y “Correspondencia (palabras nuestras)” la narradora sí asume la voz propia mayoritariamente en primera persona del singular, pero incluyendo fragmentos de correspondencias con testigos o compañeros de los padres y otros materiales textuales. El uso de las voces ajenas para el proceso de constitución de subjetividades, como vimos en el 3.2. en la novela la dialogización y la orientación hacia la palabra ajena, es una forma de análisis del tratamiento literario de la otredad –junto con el tratamiento del propio yo como si fuera una alteridad, como vimos antes a partir de las conceptualizaciones bajtinianas- que explota la autocrítica literaria en el sentido de “no es la estética de la memoria, sino la técnica (o la ficción) de la memoria como acceso a lo nuevo [...] la memoria consiste en duplicarse para contemplarse a sí mismo como si fuera otro ajeno y familiar que manda señales desde el pasado” (Panesi 1993: 28).

“A modo de prólogo” presenta el libro *¿Quién te creés que sos?* como una “Construcción caprichosa y subjetiva. [...] Pedacitos de mí. Inquietudes, contradicciones y certezas. [...] Fundamentales para la restitución de mi identidad. Cosas que tardé mucho tiempo en descubrir y que tardaré aún más para poder comprender [...] En estas palabras encarno mi recuperación y duelo⁸⁰ por la enorme pérdida.” (Urondo Raboy 2012:7) y a lo largo de todo el texto se va dando cuenta del proceso de constitución de la subjetividad desde la posición de ser hija de padres asesinados y desaparecidos:

Cuando empecé a poder decir que era hija de padres desaparecidos, eso para mí era como contarle a la gente que mis padres acababan de morir. No hay condolencias, nadie dice: ‘Lo siento’. Creen que ya fue todo, hace mucho tiempo, veinte, treinta y cinco, cuarenta o cien años atrás y no se dan cuenta de que, para una hija recién enterada, es como si los padres se acabasen de perder. Nunca está completo este duelo tardío, solitario, a destiempo. (228).

memoria en el proceso de constitución de subjetividad aparece, entonces, dinamizada por las condiciones materiales de escritura dadas por la técnica del blog y sus modos de producción, circulación y consumo. En una entrevista Pérez dice: “Cuando intentaba escribir en la compu, en soledad no funcionaba. Había algo como muy solemne que no fluía, no terminaba de encontrar la forma. Vamos a probar con un blog, dije, y que salga lo que sea de cada día que tenga que ver con este temita. [...] Para mí el proceso de escribir el blog fue muy gozoso. Esa voz salió sola. Pero el trabajo de pasarlo a libro me costó un montón. Era como hacerme cargo de eso que había aparecido y no resignarlo, no cambiarlo, serle fiel. No fue un proceso para nada gozoso” (Rosso 2012).

⁸⁰ También la idea de proceso de escritura ligada al duelo está en declaraciones de Mariana Eva Pérez: “Creo que en parte tiene que ver con alguna forma de duelo con mis padres. Entonces, lo que me costaba terminarlo era también lo que me costaba dejarlo ir. Este libro tiene que ver con cómo lidia este personaje, la Princesa Montonera, con la desaparición de sus padres. Hay algo ahí como de duelarlos, de estos duelos raros que uno trata de tramitar sin cuerpos, lo cual es como una locura. Muy difícil, si no imposible.” (Rosso 2012).

Y este proceso no solo es representado por la escritura, sino que es producido en la escritura misma. En su libro *La contraseña de los solitarios* Giordano avanza con conceptualizaciones sumamente prolíferas para el análisis de los textos elegidos como corpus de este apartado. Por ejemplo, para pensar las referencias autocríticas respecto del género en *Diario de una princesa montonera* (Pérez 2012) y en *¿Quién te creés que sos?* (Urondo Raboy 2012): la escritura fragmentaria y periódica del blog con sus procedimientos y principios constructivos que “mejor responderán en casi cualquier contexto a su sensibilidad crítica” en tanto “el fragmento y la escritura rapsódica” (Giordano 2011i:95) tienen la virtud de respetar un proceso abierto a contradicciones (el del uso de la memoria en el proceso de constitución de subjetividades en nuestro caso). Este tipo de escritura reflexiva que registra el proceso de conocimiento y reconocimiento, combina la forma del “ensayo [...] y la voluntad programática [...] de que el ensayo se metamorfosee en diario para mostrar, más acá de las exigencias y las aventuras conceptuales, la vida como acontecimiento sutil” (Giordano 2011i:96).

En el libro de Ángela Urondo Raboy se representa la identidad en relación con la memoria colectiva, pero también con la tragedia personal, y la autorrepresentación va y viene entre estos lugares de enunciación, ya que lo personal tiene un peso muy dramático todavía, porque, si bien cuando se encuentra con testigos dice “otra vez pienso que lo que le hicieron a mamá se lo hicieron un poco a él también, la represión fue contra los dos contra todos” (Urondo Raboy 2012:72), después dice en medio de un acto: “Pienso que quien quiera decir algo hoy en nombre de la Orga tendría, en primer lugar, que hacerse responsable del gran pulgar hacia abajo. Del favor, del regalo al enemigo. De la entrega con papel floreado y moño de las personas a quienes debieron haber protegido. Del desamparo a las familias desmembradas, del abandono y de mi tragedia personal.” (Urondo Raboy 2012:202) y prima el dolor: “No alcanza las fotos que los recuerden. Ni el acto, no la baldosa, ni los libros, ni las placas, ni el avisito recordatorio en el diario, ni la medallita, ni las chupamedias, ni nada, porque hay días en que absolutamente nada llena este vacío, esta derrota, esta muerte miserable que nos tocó conseguir, sin laureles, coronas ni gloria.” (Urondo Raboy 2012:197).

Del lugar del despecho también se vuelve y se producen reflexiones y autocríticas, en relación siempre con la escritura, respecto del vínculo con los organismos de derechos humanos: “no estoy así de enojada y sé que voy a tener tiempo luego para escribir lo que pienso. [...] empiezo a entender la

lógica de por qué soy una tipa tan *des Orga nizada* . [...] y dudo que a la Orga (si aún existe) le importe un pito mi opinión” (Urondo Raboy 2012:204)⁸¹.

El movimiento que produce la autorrepresentación de la escritora es la asunción de la posición de víctima (no de hija de víctimas) para poder abandonar ese lugar hacia la reparación por medio de la justicia:

Con los años, me di cuenta que el rótulo ‘Hijos-de (desaparecidos)’ funcionaba como filtro, como un escudo que protege a los demás de oír claramente que el terrorismo de Estado fue contra nuestra, en primera persona, y no solamente contra de nuestros padres. Aunque es verdadero y legítimo que somos y seremos para siempre *Hijos-de*, es solo una parte de lo que somos y funciona como una distracción que diluye el peso de nuestras propias vivencias, alejando el foco de atención, moviendo el eje. Somos la última generación afectada directamente por la represión de la dictadura, no solamente los huerfanitos, hijos de la generación desaparecida. En muchos casos, somos o fuimos los desaparecidos mismos. Los desaparecidos más jóvenes, los nacidos en cautiverio. Los niños hechos prisioneros, botín de guerra, torturados para que nuestros padres cantaran. Fuimos baleados. Vimos como acribillaban a papá o violaban a mamá. Además, perdimos a nuestros hermanos, perdimos las identidades. Fuimos separados de todo lo que conocíamos, nos lavaron la memoria. Perdimos todo, desde los juguetes hasta el nombre. (Urondo Raboy 2012:261).

Junto con la asunción del daño sufrido y del reconocimiento de los propios hijos como destinatarios de una narración que sea explicación aparece, entonces, la necesidad de autorreflexión sobre el uso del lenguaje:

Me doy cuenta de que mis hijos también son *Hijos*, sobrinos y nietos (de desaparecidos), aunque todavía no existan palabras para contárselo, como no existen palabras para tantas cosas. Palabras que sinteticen, que contengan, que signifiquen algo de todo esto que hay para contar. Que

⁸¹La relación con los organismos de derechos humanos es problematizada de modo menos satírico que en Pérez, más bien con el uso de la autorreflexión sobre el lenguaje (“La clase media vuelve a hablar de ‘querer militar’. Yo no puedo evitar odiar ese término. La palabra ‘militar’ no me termina de gustar, me provoca rechazo. Me suena a...militar, justamente. Aunque obviamente hablen de militancia y no de milicos, mi yo primitivo se resiste *¡Yo-no-querer-militar!*” (Urondo Raboy 2012:247. Énfasis en el original)). La escena que sí explicita los desacuerdos políticos de la narradora con el colectivo, su expulsión y su retorno a la soledad dice que estaba en HIJOS debatiendo una consigna: “Reivindicamos el espíritu de lucha de nuestros padres”, y las voces que más se alzaban pedían que se eliminase la palabra ‘espíritu’ de la frase. Yo estaba ahí básicamente, porque acababa de enterarme que era ‘hija de desaparecido’, como se dice generalmente. [...] Eran los 90 del olvido reconciliatorio, imperio de la impunidad. Nuestra voz parecía valer nada hacia afuera, y de pronto, empecé a sentir que tampoco tenía valor hacia adentro [...] ‘¿Acaso somos todos cagones que no nos animamos a reivindicar de frente la lucha armada?’ Ése fue mi límite. Por primera y única vez pedí la palabra, y cuando llegó mi turno expliqué que: yo acababa de descubrir mi historia y, no por cagona pero sí por ignorante, se me hacía enorme, insostenible la bandera de la lucha armada. [...] ‘No puedo reivindicar lo que no conozco’ [...] y que cuando todos, absolutamente todos,uviésemos claro quiénes somos, de dónde venimos y cuál fue la lucha de nuestros padres, en particular y no solo en general, entonces recién podríamos reivindicar la lucha [...] Por otro lado, insistí en que reivindicar las acciones (buenas o malas) de los padres (vivos o muertos) no era el rol de ningún hijo (cuando, en cambio, es el rol de los padres reivindicar las acciones de sus hijos) y que era lógico que las generaciones jóvenes cuestionaran a las anteriores, en vez de reivindicarlas, para que pudiera existir evolución, desde la construcción crítica. Me tiraron con todo. Como si hubieran cambiado los polos, sentí toda la fuerza del rechazo. Me recriminaban especialmente que, justo yo, *hija de*, pudiese dudar en reivindicar la lucha armada, si mi padre había sido un ‘héroe’ revolucionario, y no haberlo conocido antes, ¡mía culpa!. Ladraron que si yo no iba a acatar lo que se decidiera en la asamblea me fuera. Y me fui, eyectada. A amasar solita todo eso que se me había ocurrido que teníamos que hacer juntos.” (Urondo Raboy 2012:139).

expliquen las remotas y particulares consecuencias que el terrorismo de Estado sigue ofreciendo, aún pasado todo este tiempo. Palabras que habremos de inventar si queremos decir algo nuevo, algo propio sobre lo que nos pasó, sobre lo que no nos ha dejado de pasar. (Urondo Raboy 2012:262).

Todavía no encuentro palabras para explicar sin dañar la inocencia de una criatura que, de todos modos, va entendiendo la ausencia. (Urondo Raboy 2012:189).

Para la autorrepresentación de la escritora, entonces, el paso clave es revisitar especialmente la posición de la niñez y reconstruir la subjetividad desde una voz adulta mediante la escritura:

Quise escribir sobre Alejo y sobre Josefina⁸² porque quedé trabada en sus historias. Tal vez, porque son tan cercanas a la mía, o porque ellos ya murieron y no puedo consultarlos, y todo eso hace que sea tan difícil (y a la vez tan necesario) poder ponerles palabras para articular un texto que cuente algo más profundo que la simple crónica. (Urondo Raboy 2012:91).

La imposibilidad del diálogo por la muerte de los interlocutores “traba” el proceso de constitución de la subjetividad: no estando las palabras de ellos –como sí están otras palabras ajenas en el comienzo del libro- la escritora se ve interpelada a construir un sentido más completo y complejo. Las condiciones materiales de existencia de ese sentido –que se enuncia como indecible pero no cesa de intentarse- son los juicios por memoria, verdad y justicia: “Espero que este juicio permita devolver las cosas a su lugar. Espero poder recuperar algo de lo mío y aliviar un poco el peso de esta carga, que nunca me debió haber tocado. [...] Nada que aprender de esta historia macabra y absurda. A seguir masticando lo indecible” (Urondo Raboy 2012:94).

Siempre la preocupación es por poder decir, poder escribir, poder construir la posición de autorrepresentación con la posición de extrema vulneración de derechos en la infancia: “Los otros, los que no pudimos elegir, los que quedamos en desventaja todavía tenemos derecho de decir nuestra parte y fundamentar el descontento” (Urondo Raboy 2012:102). La niñez se va representando y asumiendo como la experiencia del infante, el que no tiene habla ni voz ni palabra, de la víctima absoluta porque, además de haber sufrido los vejámenes, fue silenciada por la apropiación y sustitución de la identidad. La recuperación de esa voz incluye, en la adultez, revisitar el pasado y

⁸² El apartado se llama “Los chicos” y el epígrafe dice: *A la memoria de los chicos que pasaron por centros clandestinos de detención y tortura, especialmente a los anónimos*. Estos dos niños de los que habla fallecieron trágicamente: el varón de adulto y la niña a los 5 años. La narradora lo pone en relación con su historia y produce una autorreflexión sobre la escritura como proceso de constitución de subjetividad: “Si alguna vez tuve la idea de que pude ser víctima de alguna forma de abuso físico tortura directa, descarté la opción porque no quise, o no pude, creer que alguna persona fuera capaz de hacer cosas así, especialmente con chicos pequeños, de que eso pudo ser (¿y por qué no? Tendría sentido...). Pero elegí pensar que no, que mi entrada en ese lugar habría sido azarosa, una excepción a la regla, pero ahora ya sé que no, y el mal de tantos no me está sirviendo de consuelo, duele multiplicado. Ahora sé lo que les hacían ahí a los chicos y no me puedo sentir excepcional. Se caen todos los telones. El piso del horror es alto, y de ahí para arriba. Lo que te imaginás y más.” (2012:93). También el libro de Raquel Robles dice en los agradecimientos: “A todos los que fueron niños durante la dictadura y sabiéndolo o no me prestaron sus historias para construir este libro” (2013).

reformular la nominación que los mismos juicios, que son condición material de posibilidad de escritura, dan a la escritora –y el resto de los niños y niñas que vivieron sus circunstancias:

Me fui asumiendo como ex detenida desaparecida y me empecé a preguntar si había alguna diferencia entre los demás ex detenidos desaparecidos y yo por haber sido una niña en el momento de mi secuestro [...] los niños no éramos blanco del exterminio (los adultos sospechados de subversivos eran el blanco del genocidio, y a los hijos se nos consideraba solamente apéndices de nuestros padres). Entonces, para los niños secuestrados no hay derecho ni reconocimiento per se [...] perdemos la calidad de prisioneros políticos [...] también hubo menores de edad secuestrados, que sí son considerados por el Estado como ex detenidos desaparecidos, pero sin chicos más grandes, de 14 años en adelante, y que pueden demostrar que se los llevaron prisioneros por sus propias actividades políticas. No importa si mientras estuvimos secuestrados nos (mal) trataron a todos por igual. Según esta lectura, los niños solamente somos los hijos de los secuestrados, y no los compañeros de celda de nuestros padres secuestrados. No se reconoce el hecho sin la figura legal del niño ex detenido desaparecido. Parece que haber sido víctima de los mismos hechos concretos no es suficiente para ser reconocido de igual manera. Hay que demostrar que no se era un niño demasiado perejil para que posteriormente el Estado reconozca y califique como prisioneros políticos válidos también a los niños. Aunque sea, no más, para dar visibilidad, estimar y poder reflexionar sobre lo que pasó con los chicos anónimos, perdidos, de mi generación. Todo esto te hace volver a pensar en la sucesión de hechos concretos de mi propia historia. [...] nos maltrataron a todos, pero para que el Estado reconozca lo que a muchísimos chicos nos tocó vivir, tenemos que poder demostrar que estábamos a la altura de las circunstancias⁸³, que los genocidas querían realizar acciones represivas en contra nuestra, por potencial extremista, nuestra propia calidad subversiva. Una lectura que parece hecha desde la lógica del captor y no desde el derecho del capturado. (Urondo Raboy 2012:97).

Mariana Eva Pérez, al igual que Ángela Urondo Raboy, produce su autorrepresentación de escritora como parte del proceso de primero complejizar la identidad de “hijas de desaparecidos” mediante la asunción de ellas mismas como víctimas directas del terrorismo de Estado para, luego, poder continuar con el proceso de constitución de sus subjetividades. Pérez lo representa transcribiendo un correo electrónico al que le agrega entre paréntesis y en cursiva autorreflexiones sobre este movimiento:

La dirección de la última casa donde viví con mis viejos, y de donde nos secuestraron a mi mamá y a mí (*porque a mí también me llevaron en un Taunus sin chapa, no sé si sabías, hasta hace poco no me hacía cargo, pero sí. No se estila ponerlo en la baldosa, ¿no? Algo como: ‘De aquí también se llevaron a la hija de quince meses, horas más tarde la dejaron con la familia paterna, pero igual la secuestraron y la tuvieron en algún lado todas esas horas’. Esa baldosa habría que ponerla en la vereda del Castillo de Almagro, para que sea la propia Princesa Montonera quien ejercite la memoria como un músculo todos los días, para que se recuerde y reconozca ex detenida y sobreviviente, categorías a las que siempre se creyó ajena, la muy negadora*) (Pérez 2012:32. Énfasis en el original).

El pasaje representado en ambos libros es de salida de la postura de víctima hacia otra cosa: sea una forma militancia o activismo nuevo (ambas dejaron organizaciones e integraron otras u otras formas

⁸³ En todo este fragmento resuenan las niñas sobreadaptadas de Laura Alcoba y Raquel Robles.

de intervención política) sea bajo formas de sanación personal. Pérez dice en una entrevista respecto de su uso del humor en la escritura:

En realidad fue animarme a poner por escrito algo que está y que lo conozco bien. Y que estuvo presente todos los años que milité siendo muy joven y que está presente también ahora con los compañeros del colectivo de HIJOS, que es el grupo del que formo parte. Es el humor que también nos permitió ponerle “Huachos” a la muestra que hicimos en la Legislatura hace dos meses. Ese humor de reírnos de nosotros mismos, de reírnos de la cosa lastimera y de la victimización –y al mismo tiempo de quien te lo puede estar diciendo en serio, esa cosa descalificadora en serio. Si no existe la posibilidad de reírse de eso, es demasiado pesado. Igual fue difícil, me costó mucho volcarlo. Lo bueno del blog fue tener ese feedback inmediato con los lectores que me decían que se reían (Rosso 2012).

En *Diario de una princesa montonera* desde el título y, sabiendo que el texto fue primero un blog, estamos habilitados para hablar de entradas. Desde la primera entrada, sabemos que es más que eso (“y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción” (2012:9)) y que el registro será sostenidamente paródico (“Un poco le admiro las ganas de rosquear, otro tanto me agobia. Pero eso no se lo digo. Me dejo melonear como si me dejara chamuyar en una fiesta. Me gusta. Qué putita.” (2012:10)). El texto refuerza la problematización de la referencialidad ya que los nombres propios de militantes y organizaciones de derechos humanos aparecen intervenidos (o reemplazados por asteriscos o modificados –como “hijis” por HIJOS- o solo aludidos por las iniciales de sus nombres propios⁸⁴); no obstante lo cual, un lector mínimamente conocedor de la cultura política contemporánea al libro (y recordemos que fue un blog, es decir, un texto absolutamente ligado a su contemporaneidad⁸⁵) los reconoce. Muy rápidamente el libro presenta una autorreflexión sobre la escritura del tiempo en que era un blog:

Tengo un nuevo blog: Diario de una princesa montonera. El temita éste de los desaparecidos *et tout ca* viajó de polizón en las crónicas europeas, me boicoteó el plan de escribir sobre la escritura y hasta logró colarse en los dichos de mi abuelo, al que no le gustaba hablar de eso. Me cansé de luchar: hay cosas que quieren ser contadas, como mis escalofriantes entrevistas en el penitenciario Fragote o el almuerzo con Mirtha Legrand. El deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos! (2012:12).

⁸⁴ También esto es autorreflexionado en términos burlescos: “Las princesas guerrilleras nos llamamos todas igual: Victoria, Clarisa, María, Eva, María Eva. Hay nombres montos aunque sin referencia directa a ningún mártir [...] Las niñas perras serán Clarisa aunque también Victoria [...] También está el clásico de ponerle a la niña el nombre de guerra de la madre, o pasar al femenino el nombre del padre: festín y seguro de retiro de nuestros psicoanalistas. Es muy difícil anonimizar un grupo de hijis. Todas se llaman igual.” (Pérez 2012:18.19).

⁸⁵ Como veremos más adelante esto se relaciona con el uso del humor del libro de Pérez, como se indica en el Tomo 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, en la tradición argentina “Las dos primeras exigencias del humor escrito son la cercanía del lector y el carácter instantáneo de su mecanismo. El humor funciona en una primera instancia sólo en la inmediatez de tiempo y de espacio, y por eso diarios y revistas, y no de libros, han sido su soporte previsible y natural. En el corto plazo, el humor le pertenece al periodismo, y sólo en el largo a la literatura. De todos los registros posibles, el humor es el menos afín a la paciencia póstuma y a la soledad” (De Santis 2000:493).

Se va formando, así, desde el inicio de la trama del libro un vocabulario paródico: el temita, la militonta, los *droits de l'homme*, verdat, identitat. Junto con esta crítica, bajo la forma de la parodia, el cinismo y la ironía, la escritora también explicita un programa de acción personal: “Ah, sí, niños desaparecidos en medios rurales, eso también te manejo. Íntimo sentimiento de venganza: tomá, Nene, tomá, vos y todos en ***, que creían que me desterraban de la escena derechohumanística mundial y sólo me expulsaban, para mi bien, de lo que empezaba a ser el vip del ghetto porteño” (Pérez 2012:13). Así se presenta lo que se desarrolla a lo largo del todo el libro y también aparece en el de Ángela Urondo Raboy: la salida traumática de la participación en los organismos de derechos humanos (HIJOS en el caso de Urondo y Abuelas de Plaza de Mayo en el caso de Pérez) hacia otras formas de intervención en el mundo de la vida.

El texto de Mariana Eva Pérez presenta abundantes autorreflexiones sobre la escritura, casi siempre en tono humorístico. Por ejemplo, cuando presenta a su abuela y dice

Preferiría eludir la alegoría fácil, pero lo cierto es que se llamaba Argentina. Pura Argentina. [...] Tuvo un solo hijo, le dio todos los gustos, lo mandó a una escuela privada y a piano. Se lo llevaron y le dejaron una nieta chiquita y un marido viejo y enfermo. [...] Recuperó alguna sensación de dignidad en ***, aunque las dos sabíamos que había mucho pose en eso, mucha viveza de ésa que tuvo para sobrevivir [...] No podía dejar de hablar de mí y yo no puedo dejar de hablar de ella. Le dediqué una obra de teatro y no fue suficiente. Estoy tan llena de Argentina como vacía de mi padre. ¿Ven? Sería mejor bautizarla Juana o Petrona y evitar la tentación de la metáfora. (2012:15).

O cuando dice, respecto de la representación de hechos horrorosos:

Site [la abuela materna judía] me contó la historia de un pogrom que sufrieron sus antepasados, o sea los míos, con especial énfasis en una imagen sanguinaria en la que aparecen una embarazada, un cuchillo y un almohadón de plumas y que por una decisión estética no voy a reproducir, y entonces, de trágica que soy, me asumí judía (2012:16-17).

Como puede verse hay un explícito y autorreflexivo trabajo con la representación que lleva a la escritora a asumir la posición de enunciación con decisiones de orden estético⁸⁶ y ético⁸⁷ dentro del

⁸⁶ El trabajo representacional es consciente de que no debe caer una estetización, pero que, sin embargo, debe producirse es, incluso, reflexionado por la escritora en entrevistas: “En este libro hay un trabajo de autorreflexión. Todo el libro es un intento por construir una historia que sea más linda de habitar. Que no sea todo horror, tedio, aburrimiento y fastidio, sino que tenga algo de belleza.” (Rosso 2009) y en el mismo libro en reiteradas oportunidades, por ejemplo: “Una cosa es querer desafiar el sentido común del ghetto y otra pasarme de rosca y terminar siendo snob” (Pérez 2012:98) o cuando comenta su lectura de un libro de un “sociólogo y familiar de desaparecidos” (Pérez 2012:163) y dice “Vértigo: se puede escribir con un pie en la ciencia y el otro en la biografía, no perder rigor ni compromiso, y escribir lindo y decir Algo, incidir, más, cambiarle la vida al lector” (Pérez 2012:163).

⁸⁷ Alberto Giordano ha trabajado los procesos de constitución de subjetividades en la escritura de Diarios también desde el aspecto “moral” de la escritura, ese momento que pareciera revivir los debates acerca del uso del humor, por ejemplo, en Pérez: “Si en los ‘momentos de verdad’ el lector siente el paso imperceptible de la vida a través de la escritura, este sería un ‘momento de impostura’, porque reconocemos que la autofiguración en clave de serena asunción de las limitaciones existenciales está al servicio de un programa de renovación que, por demasiado declarado, se convirtió en

programa de escritura de “escribir hasta quedarme vacía y limpia y nueva” (2012:17). Con esta afirmación pasa lo que nos produce la lectura de este libro en reiteradas oportunidades: las afirmaciones serias, templadas e, incluso trágicas, por su referencialidad verídica con el mundo de la vida, aparecen enmarcadas por parodizaciones y burlas, de modo tal que el contrapunto entre el registro humorístico y el testimonial impiden al lector sostener defensas y el poder de verdad que produce la variación de tonos es muy poderosa, ya que la parodia produce crítica ideológica por el movimiento de distanciamiento y cercanía: “esa independencia respecto del referente [es], por otra parte, la meta secreta de toda parodia que, por otra parte, no intenta separarse del todo de lo que refiere aunque no oculta el deseo de adulterarlo” (De Santis 2000:500).

La crítica literaria (especialmente la periodística⁸⁸) no leyó muy favorablemente el libro de Pérez y lo entendió más bien en la línea de los textos que producen banalización por medio de la liviandad, como indica Bajtin, con una

risa [que] destruye la distancia jerárquica [...] la familiarización del mundo por medio de la risa y el habla populares [...] El plano de la representación cómica es un plano específico, tanto desde el punto de vista temporal como espacial. El papel de la memoria es en este caso mínimo [...] se ridiculiza para olvidar [...] en el fondo eso significa desmitificar (1989: 468).

Sin embargo, en la presente investigación, poniendo el texto de Pérez en serie con los otros discursos literarios del periodo y con lo que señalaba Sarlo respecto de Bruzzone, creemos que el modo de representación de la escritora funciona como

[una] creación paródica [que] introduce el permanente correctivo de la risa y de la crítica en la seriedad unilateral de la elevada palabra directa; el correctivo de la realidad que siempre es más rica, más sustancial y, lo que es básico, tan contradictoria y plurilingüe que puede abarcar al género elevado y directo. [...] la parodia antigua carece de negación nihilista. Pues los héroes no son los parodiados; *no se parodia la guerra de Troya ni a los participantes en ella, sino su heroización épica*. [...] el género mismo, el estilo y el lenguaje, están puestos entre comillas burlescas-alegres, sobre el trasfondo de la realidad contradictoria, que no cabe en los límites de estos. La palabra seria directa, que se ha convertido en imagen cómica de la palabra, se revela con todas sus limitaciones e imperfecciones; pero *en ningún caso se devalúa*. (Bajtin 1989:424. El énfasis me pertenece).

moral” (Giordano 2011:105). Inmediatamente Giordano agrega que lo central en estas autorrepresentaciones en que: “[e]stá en juego algo más exigente que la figuración de una imagen de escritor, la construcción de sí mismo como sujeto moral” (Giordano 2011i:106. Énfasis en el original).

⁸⁸ Que ha seguido más bien la advertencia de David Viñas respecto de ciertos usos del humor que funcionan como “un ludismo vanguardista [que] ha hecho tomar la sátira por complicidad, condescendencia o conformismo” (2005ii:169). Un caso es la nota aparecida en Página 12 (Bogado 2012). Con el paso del tiempo la crítica universitaria ha revisitado este libro, lo ha inscripto en tradiciones culturales más afianzadas y lo ha releído haciendo justicia a su profundidad semántica. Carlos Gamerro incluye dentro de su lectura un recorrido por las lecturas críticas del libro de Pérez (Gamerro 2015).

En la autorrepresentación de la escritora Pérez se utiliza la escritura como parte del proceso de constitución de subjetividad:

Jony [lector del blog]⁸⁹ me cuestiona la última frase. Sin la última oración, la entrada es tanto o más poderosa, me escribe. A mí tampoco me gusta lo de ocultar la historia. Es del tipo de expresión pre-pensada, nestum del sentido, que ya no me dice nada. ¿De qué otro modo hablar de eso sin sonar como un spot de ***? Con los hijis nos empezamos a hacer este tipo de preguntas, pero no me dejan contar nada, y yo soy muy orgánica. Me encantaría llevar un diario público, digamos un blog, sobre este proceso que se intuye fundacional. Contar que nos juntamos en una casa o en un bar, que analizamos leyes reparatorias, como las llama no sin violencia simbólica su órgano de ejecución, [...] que siempre tiene que haber de por medio una cerveza o un porrito, porque del todo lúcidos con el temita no se puede. Abrimos preguntas que quedan abiertas, quedan flotando como un paraguas mágico que de pronto nos cobija a todos, mientras que las viejas certezas eran como un alero demasiado pequeño bajo el que nos mojábamos los pies. Claro que me gusta más escribir así, escribir del mismo modo que vuelan esos personajes mutantes que pinta Mateo. ¿cómo contar que hubo una mujer que supo durante veintiún años que Gustavo había sido robado a su mamá asesinada y que un día, andá a saber si por remordimiento, venganza o qué, llama a las propias víctimas y hace una denuncia anónima? ¿Con qué nuevas palabras? ¿Cómo extraerme la prosa institucional que se me hizo carne cuando escribía la propaganda que el Nene me pedía y no me dejaba firmar? ¿Podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militonta y devenir Escritora? (Pérez 2012:46).

Parte del poder producir ese devenir es reflexionar sobre el uso del lenguaje: “encara una lista de palabras que los hijis no podemos usar con la misma inocencia que la gente normal: centro, parrilla, traslado, máquina, tabique...Hace un año hice una lista similar. Quería escribir sobre el temita, y empecé por una lista de palabras que me autocensuraba, palabras de ***, del ghetto, de Site. Fue lo único que pude escribir esa vez. No había otras palabras de repuesto. Ahora las estamos inventando.” (Pérez 2012:125)⁹⁰. Otra de las autorreflexiones sobre la escritura se presenta a propósito del testimonio de la experiencia de la tortura de una sobreviviente en los juicios por memoria, verdad y justicia: “Y hasta aquí llegan las Aventuras del Hada Buena Munú [la sobreviviente testimoniante] en el Reino del Testimonio tal como yo puedo escribirlas. Más no puedo porque se me entumece la pluma y desbarranco hacia el paper o la prensa del ghetto” (Pérez 2012:88).

La preocupación por construir el sentido literario, no universitario ni activista, es sostenida a lo largo del libro y las autorreflexiones sobre la representabilidad verbal, instancias de interrogación sobre la

⁸⁹ En la colocación de una baldosa en memoria de sus padres se encuentra con otros bloggers: “Debajo del paraguas de Marie me esperaba una morocha de voz grave que se presentó por su Nick, igual que las dos veinteañeras hippies y tiernas que sonreían tímidamente bajo otro paraguas. Nos leemos hace meses, todos los días. Es una comunidad de escritores, resumió mi analista, cuando traté de explicarle mi mundo bloga.” (Pérez 2012:101).

⁹⁰ Ángela Urondo Raboy en *¿Quién te creés que sos?* tiene un hermoso poema que alude a lo mismo: “Chupar no es chupar. / Cita no es cita. / Dar no es dar. / Caer no es caer./ Pinza no es pinza./ Fierro no es fierro. / Máquina no es máquina. / Capucha no es capucha./ Submarino no es submarino./ Personal no es personal. / Parrilla no es parrilla. / Apretar no es apretar. / Quebrar no es quebrar. / Cantar no es cantar./ Volar no es volar. / Dormir no es dormir. / Limpiar no es limpiar. / Guerra no es guerra. / Cuerpo no es cuerpo. / Desaparecer no es desaparecer. / Morir no es morir. / Ser no es ser. / Yo, nada.” (2012:210).

capacidad de la representación verbal para dar cuenta del pasado, como indica Alberto Giordano “no son muestra de impotencia sino afirmaciones de la capacidad del lenguaje” (2006:185). Entendemos que el discurso literario (la “ficción” como es nombrada por el *Diario de una princesa montonera*) construye sentido complejo, usando el humor, pero también, como dijimos, los contrapuntos de enorme tragicidad, problematizando la referencialidad con intervenciones en los nombres propios, incluyendo sueños e imágenes como incrustaciones de discursividades con estatutos diferenciados y usando voces ajenas intercaladas con mails, cartas, etc. Como dice Nicolás Rosa:

Cuando uno llora, nadie pregunta por el llanto, en tanto representa el dolor, la pena o la lástima, pero cuando uno ríe, todo el mundo se interroga ¿de qué se ríe? Y no es fácil contestar, pues el dolor es enfático y mueve, con-mueve, pero la risa, la burla, el chiste, hacen vacilar tanto al escritor como al lector. ¿De qué se ríe? Pregunta insidiosa por pura melancolía. [...] la sátira, la sorna, incluso el vituperio, quizás la injuria, son más logrados –es decir más certeros- que el llanto y la pena, despersonalizados por la universalidad de sus gestos. [...] la literatura cómica, la literatura payasesca, saltimbanqui, minoría de la brutalidad grotesca, dice lo que el enunciado de la verdad intenta excluir. A destiempo, a contrapelo, ¿la literatura no será el chiste mayor de la cultura burguesa? (Rosa 2003ii:220-221).

De la exploración de los materiales presentados en este apartado, hemos llegado a la idea de que existe una reversibilidad de la representación social de la memoria a través de contra-narrativas que no sólo la reivindican sino que habilitan reclamos de justicia, que incluyen en sus representaciones las escenas de juicios por la verdad, memoria y justicia pero también que reflexionan acerca del pasaje del saber al hacer, del conocimiento a la acción, de la representación a la intervención en el mundo de la vida. Como vimos en el capítulo 2, Alberto Giordano ha indicado el uso de la memoria en el proceso de constitución de subjetividad como un diálogo o revisitación del pasado para la intervención en el presente⁹¹:

Nos parece evidente que la memoria está orientada hacia el pasado, que el interés mayor que alienta un acto de rememoración voluntaria es el retorno a un tiempo pretérito, cuando en verdad todo lo decide una anticipación del porvenir. [...] El recurso al pasado viene a sostener una representación del presente que es respuesta a un llamado del futuro. Me recuerdo no como fui, sino como estoy siendo (lo que he sido) según lo que quizá seré (lo que temo o quiero llegar a ser, lo que creo que se me exige o presiento que no podré evitar ser). La inquietud que el futuro provoca en el presente y le impide cerrarse sobre sí mismo, mantiene el pasado en un estado de indefinición y reinención permanentes. Siempre puedo volver a recordarme como todavía nunca me he recordado porque el futuro es pura inminencia, pura inquietud y fascinación de lo que jamás se realiza (2006:172).

⁹¹ Como se explicita en *¿Quién te creés que sos?*: “Al ir escribiendo voy deduciendo, encontrando la ubicación cronológica de algunos hechos [...] No me doy cuenta del momento en que termina un capítulo hasta que lo estoy viendo desde el capítulo siguiente: es pasado, ya fue. [...] mientras que la verdad, de a poco, decanta y se presenta a modo de conclusión en los momentos menos esperados” (Urondo Raboy 2012:208).

Y para producir una intervención en el presente se discute y formula la constitución de la legitimidad del escritor para hablar sobre el tema⁹², no principalmente desde la experticidad o profesionalización, sino con instancias autorreflexivas y con un uso autocrítico del lenguaje, y con una -en palabras de Horacio González- cierta reticencia de desmovilizarse en tiempos de paz y bajo la pregunta acerca de qué es escribir en medio o después de una guerra, acerca de cuál es la ética o la autorización para opinar sobre asuntos de vida o muerte (2012). Como hemos visto, la pregunta por la autoridad para hablar del tema está explícitamente desarrollada en Pron (2012):

me dije que yo tenía los materiales para escribir un libro y que esos materiales me habían sido dados por mi padre, que había creado para mí una narración de la que yo iba a tener que ser autor y lector, y descubrir a medida que la narrara [...] me pregunté también qué hubiera pensando él, que era un periodista y por lo tanto prestaba mucha más atención a la verdad que yo, que nunca me había sentido cómodo con ella [...] qué hubiera pensado mi padre de que yo contara su historia y la historia de todos nosotros sin conocer en profundidad los hechos, con decenas de cabos sueltos que iba anudando lentamente para construir un relato que avanzaba a tropezones y contra todo lo que yo me había propuesto, pese a ser yo, indefectiblemente su autor. (Pron 2012:171-3)

Esta preocupación por la autoría, la autoridad y la autorización atraviesa el libro de Urondo Raboy desde el título, se aborda desde la distancia paródica en Pérez y se la justifica con la apelación a los testimonios de sobrevivientes en Alcoba. En todos los casos porque la autorrepresentación de los escritores se propone intervenir en sus condiciones materiales de existencia, que incluyen al saber como parte de un hacer vital: “Leímos, investigamos, sabemos más que nadie, porque en esto a nosotros se nos va la vida” (Pérez 2012:110). En el saber⁹³ se juega la vida, las condiciones materiales de existencia de estas escrituras son la posibilidad de saber y de hacer, así como es que se hagan los juicios por memoria, verdad y justicia sobre los crímenes de lesa humanidad:

Hicieron falta estos juicios para sacar verdad. Justicia que faltaba para hacer visible la absurda violencia del sistema represivo, la normalidad con que los chicos fuimos secuestrados, extraídos de nuestros nidos y llevados a centros clandestinos de detención y tortura (como nacidos en ellos). Siento necesidad de hacer una reflexión por toda la gente invisible, sin nombre, dar un recuerdo simbólico por los que perdieron todo, y para los que fueron tragados por la historia, sin

⁹² Pérez asume la autoridad como responsabilidad: “Pero ¡ojo! Que somos muchos los hijis, millares estamos calculando, y somos solo una minoría muy privilegiada, urbana, educada, politizada, psicoanalizada, criada en el ghetto o al menos con una antigüedad considerable dentro de sus murallas, los que podemos revertir el signo de la marca” (Pérez 2012:163-164) mientras que Urondo Raboy lo hace desde la experiencia: “Estábamos junto a mi *co-sobreviviente*, la compañera de mis padres, la única de nosotros cuatro que, herida, logró escapar de la balacera. [...] En su memoria, la calle estaba cortada por un paredón enorme, que no existe ni existió nunca, pero que ella en su huida lo vio ahí, y así lo recuerda... Y quién se lo va a discutir, si lo vio claramente.” (2012:65-66).

⁹³ Este “saber” es lo que viene después del “creer” de Urondo Raboy: *¿Quién te creés que sos?*. La autorrepresentación de la escritora se construye alrededor de la idea de “creencia” e identidad desde encuentro con los testigos del asesinato de su padre y secuestro de su madre: “Ellos no podían creer estar viendo nuevamente a esa bebita que habían tenido en sus brazos. No podían creer que fuera yo, volviendo allí. [...] les sacaron a ‘la beba’ y ellos se la entregaron... qué iban a hacer. Acá se rompía la magia de pretender que ese bebé no era yo.” (Urondo Raboy 2012:67) hasta en sus poesías como “Causalidades” (2012:249) o los recuerdos de peleas familiares donde se gritaban “¿Quién se cree usted que es...?” y “No sabés quién soy yo” (259).

que nadie en el presente pueda siquiera significarlos, todos los desaparecidos anónimos, especialmente los niños, los que no sobrevivieron, los que nunca fueron libres, los reasignados y mentidos, los que todavía no se dieron cuenta de que son ellos mismos, parte de esta misma historia, de esa gran mentira, de no ser quien se cree que es (Urondo Raboy 2012:98-99).

Las sentencias pusieron un marco de legalidad a lo ocurrido, ahora hay un piso y un techo para discrepar o poner en duda los hechos [...] pudimos empezar un proceso de des-victimización y cura (2012:99).

Por su parte, el libro de Raquel Robles *Pequeños combatientes* comienza diciendo:

Yo sabía que estábamos en guerra, que había habido alguna clase de combate y que ellos estarían en alguna prisión helada peleando por sus vidas. Sabía que me tocaba resistir. Después me desconcertó mucho que no hubiera habido ni un solo tiro. [...]. Mi abuela me decía que había sido así porque mis padres habían querido protegernos. Eso siempre me pareció totalmente ridículo: si nosotros éramos combatientes, si estábamos preparados para un momento así, sabíamos qué hacer, cuándo escondernos, cuándo correr, cuándo llorar. Sabíamos que teníamos que ser fuertes, sabíamos las cosas que podían pasar (2013, capítulo 1⁹⁴).

Así, de forma muy potente la idea de “saber” aparece claramente afirmada y en relación con una representación polémica: la de la guerra. En Robles, como Urondo Raboy con la escritura de poesía, como Alcoba cuando lo hace en relación con su desaparición⁹⁵, hay un permanente y elocuente trabajo de autorreflexión del lenguaje. La centralidad de la acción de saber en la trama de *Pequeños combatientes* (Robles 2013) evidencia la potencia y necesidad del conocimiento y reconocimiento para el proceso de constitución de subjetividad por medio del uso de la memoria. En *Pequeños combatientes* más adelante reaparece el episodio de la detención de los padres y se representa la construcción de un sentido complejo en relación con los hechos y con el saber la verdad:

Después de calmarme un poco le pregunté por qué mi papá no había disparado si tenía el arma tan a mano. ‘Supongo que para protegerlos.’ Otra vez esa pavada, yo estaba escandalizada. ‘¿De qué?’, le grité. ‘De la muerte’, dijo ella. ‘Si hubiera disparado, ellos habrían respondido hasta matarlos a todos.’ ‘Esto es peor’, le dije yo. ‘No, la muerte es peor, mi amor, vos vas a tener una vida difícil pero también vas a vivir cosas muy lindas.’ Yo no le dije nada pero no estaba segura. No quería estar muerta, pero tampoco quería estar tan triste. Era feo pensar en todo eso, pero de algún modo era mejor. Era feo pero era bueno. (Robles 2013, capítulo 14).

Del mismo modo que en *La casa de los conejos* (Alcoba 2008) la narradora usa la retórica revolucionaria desde la voz infantil; sin embargo, no hay en Robles un momento de presentación ni cierre desde la voz adulta, ya que la narración completa está llevada adelante desde la infancia, sin mirada retrospectiva, sin distancia: es la narración de la constitución de la subjetividad de la hija de

⁹⁴ Por tratarse de un eBook el texto no está paginado sino solo se indica su capítulo.

⁹⁵ Es más que llamativo que en *La casa de los conejos* se diga de la palabra “embute” (que iba a ser el título del libro): “parece pertenecer a una suerte de jerga propia de los movimientos revolucionarios argentinos de aquellos años, más bien anticuada ya, y visiblemente desaparecida” (Alcoba 2008:50. El énfasis me pertenece) y “Pero la palabra *embute* no aparece, ni siquiera entre comillas. Sí. Creo que ha *desaparecido definitivamente*” (Alcoba 2008:127. El énfasis me pertenece) y nada se agregó al respecto.

padres desaparecidos que se fragua a lo largo del texto y así permanece: “Podíamos parecer niños cualquiera, o incluso niños perturbados, pero nosotros éramos pequeños combatientes [...] Como siempre, mis padres tenían razón: sólo los disciplinados vencerán. Y nosotros vencimos.” (Robles 2013, capítulo 3). Eso que se fue en la infancia es la verdad de lo que se es en la adultez.

La acción de saber es vertebradora del relato de autorrepresentación de la escritora a lo largo de los años que dura la trama (si bien no está fechado, se deduce que es entre 1975 y 1983). Qué se sabe y qué no se sabe es determinante para la constitución de la subjetividad en formación y advenir al saber marca puntos de inflexión en la identidad⁹⁶. Y esto es, incluso, explicitado: “Después de la cena y antes de dormir vendrían los tíos tal vez con un alfajor Guaymallén o tal vez diciendo que no hacía falta traer algo siempre que se volvía a casa. Como si yo no lo supiera, como si nosotros no supiéramos que con volver alcanzaba y sobraba.” (Alcoba 2013, capítulo 10).

El saber se va construyendo -con la asunción de no saber- en diálogo, ya no con los padres desaparecidos, sino con los que están al lado de la narradora en ese mismo momento:

Todos sabíamos que Lo Peor podía implicar la muerte, pero ninguno de nosotros lo había dicho así tan claramente nunca. Me pareció del todo inconveniente que dijera algo así delante de los tíos, de las abuelas y de mi hermano. Tendría que haber esperado a que estuviéramos solas y pudiéramos discutir la mejor manera de presentar el tema. Después del impacto me dio una bronca tremenda esa desprolijidad. Cuando finalmente todos nos movimos y ella nos llevó a tomar un helado a la plaza, mientras mi hermano bajaba como un bólido por el tobogán, se lo reproché. Pensé que se iba a enojar, porque se lo dije casi gritando, se lo dije con muchas palabras. Pero ella no se enojó, me escuchó con mucha atención, mirándome a los ojos, buscándome los ojos con esos ojos color celeste que yo recordaba tan bien. Cuando terminé me dijo que lo importante era decir la verdad. ‘¿Y cuál es la verdad?’, le pregunté. ‘La verdad es que no sabemos nada’, me dijo y me abrazó. Yo pensé que era una verdad de porquería, que si no sabía nada daba igual que lo dijera o que se quedara callada, que mejor no hubiera venido, que mejor no me hubiera traído el recuerdo de todos esos sentimientos, pero no le dije nada. (Robles 2013, capítulo 10).

Y, fundamentalmente, con el hermano, el interlocutor de toda la novela (dedicada a *Mariano, el único compañero en la guerra popular prolongada de mi infancia*): “nos miramos y él me preguntó: ‘¿Por qué nos pasa todo esto?’. Yo no supe qué contestarle, pero le prometí que algún día se iba a

⁹⁶ Y también de los otros personajes que saben y no saben: “Un día apareció en la casa de los tíos una amiga de mi papá y mi mamá. Cuando la vi me di cuenta de que la conocía y de que la quería. Fue como recordar sin imágenes, sentir cosas que había sentido antes y que hacía mucho que no sentía. Tenía tantas cosas que preguntarle que se me apelotonaron todas las palabras en la garganta y me quedé muda. Mi hermano en cambio se le tiró encima y le dijo: “¿Mi mamá está con vos?”. Ella tenía unos ojos muy celestes que se le llenaron de lágrimas enseguida, como si le hubiesen golpeado la nariz con una pelota que no hubiera visto venir. Negó con la cabeza sin cerrar los ojos, y entonces él, que por lo general era bastante bueno con todos, bastante educado, la miró con cara de odio y le pegó una patada. Los tíos se le fueron al humo para retarlo, pero yo llegué primero. Yo también quería decirle unas cuantas cosas, pero no me gustaba que otros se enojaran con él. La amiga de mi papá y mi mamá también lo defendió; de ellos y de mí. Lo abrazó y le dijo: ‘Tenés razón en estar enojado, me gustaría mucho saber algo de ellos, pero no sé nada; sé que se los llevaron, pero no sé a dónde ni si están vivos o cómo están’”. (Robles 2013, capítulo 10).

terminar. No sé si me creyó, aunque él siempre me creía todo. Tal vez me faltó convicción.” (Robles 2013, capítulo 17).

La constitución de la subjetividad de la escritora se organiza alrededor de ir sabiendo: “Sin embargo me ganó el desaliento, porque por alguna razón, supe muy bien que ese problema [el regreso de los padres] no se nos iba a presentar nunca” (capítulo 19); desde ese saber adquirido se llega a un nuevo nivel de reflexión subjetiva que ahora sabe –que los padres no regresarían- y por eso puede hacer algo que los demás no pueden: se adviene a una posición de asunción del dolor para salir de la posición de espera hacia otra acción:

Y pensé por primera vez que tal vez esa vida que estábamos viviendo no fuera un mientras tanto sino un para siempre. Fue horrible, pero después de un rato me sentí un poco menos mal. Así son los sentimientos a veces, son malos pero después te hacen sentir un poco menos pesada. Era como la verdad de la que siempre me hablaba la amiga de mi papá y mi mamá. Siempre sus verdades eran terribles, pero después del frío parálítico que sentía cuando las escuchaba, me sentía mejor. (Robles 2013, capítulo 19).

En la tele el Enemigo publicó una lista con los “subversivos” muertos en combate. Mis padres no estaban en esa lista. Los dos prestamos mucha atención, pero mi hermano se comió el televisor. Cuando terminó la emisión él estaba como loco de contento: si no estaban entre los muertos, estaban vivos. Pero yo sabía que Lo Peor era peor. Los tíos también lo sabían. Lo que no sabían era cómo hacer para decírselo a mi hermano, así que se lo dije yo⁹⁷. (Robles 2013, capítulo 22).

Ese saber, finalmente, es la condición de posibilidad del pasaje al activismo ya que la novela termina con la afirmación soberana de la narradora de que luego de saber, hay que hacer:

¿Si ellos estaban muertos la Revolución también había muerto? Al menos la Revolución era algo que podíamos hacer resucitar. Me propuse hacerle respiración boca a boca, zapatearle el pecho, hacerle cualquier cosa pero hacerla vivir otra vez. No parecía un gran consuelo, y mi hermano no tenía ninguna pinta de querer escuchar algo así, pero me imaginé que con los días iba a poder calmarlo y convencerlo de que hacer la Revolución nos iba a hacer bien. De todos modos, qué otra cosa podíamos hacer. (Robles 2013, capítulo 22).

Así como desde las figuras del experto –lugar hacia el cual el discurso periodístico se desliza⁹⁸- hay un sostenimiento de la intervención política de los escritores como autorrepresentación de quienes detentan un saber o un segmento de un saber que puede producir equilibrio y previsibilidad, cuando el saber es construido autorreflexivamente desde la experiencia y la construcción colectiva de la subjetividad puede sostenerse la interpelación a la acción y transformación del mundo de la vida.

⁹⁷ La narradora desde el comienzo sabía que ese era su rol: “Yo no lloraba casi nunca, primero porque estaba muy orgullosa de saber aguantármela, pero además porque pensaba que si lloraba mi hermano se iba a desbarrancar del todo, y sabía que tenía una responsabilidad: él. Tenía que protegerlo.” (Robles 2013, capítulo 3).

⁹⁸ Como vimos detenidamente en el apartado 5.2, pero como también sucede en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (Pron 2012).

Apartado 5.4. La representación de lo nacional, lo latinoamericano y la migración.

Por último, en el apartado 5.4. “La representación de lo nacional, lo latinoamericano y la migración” a partir de las reflexiones de Jorge Panesi sobre el nacionalismo y lo nacional (2004) hemos abordado el análisis de las autorrepresentaciones de escritores en relación con una identidad nacional. Ésta ha sido, en el escenario argentino posterior a la crisis de la hegemonía neoliberal de 2001, puesta en tensión y reformulada, debatida y complejizada tanto desde la representación de lo latinoamericano como desde la del fenómeno de la migración. De este modo, el discurso de la literatura, en diálogo con el discurso de la crítica, intervino en las reformulaciones del debate acerca de quién y de qué modo se define “lo argentino”.

Jorge Panesi en “Borges nacionalista” (2004) ha explorado las ideas de nacionalismo e identidad en términos paradójicos para poner en relación la escritura (filosófica pero fundamentalmente también literaria⁹⁹) con la constitución de lo nacional de un modo autorreflexivo, en tanto exploración de los límites del pensamiento:

La literatura y la filosofía se alimentan de paradojas, de esos límites y fronteras a que se someten la reflexión y la autorreflexión [...] Borges [...] criticó mejor que nadie en la Argentina las excentricidades irónicas del pensamiento nacional [...] reflexionó sobre sus propias puerilidades nacionalistas que son, inexorablemente, las puerilidades de todo pensamiento nacional (Panesi 2004:131).

La idea de un rasgo “pueril” en la definición del discurso nacionalista organizará nuestras lecturas de los escritores que se autorrepresentan en relación con la identidad colectiva como “antinacionales” (Ludmer 2010): tanto en el narrador de *El interior* (Caparrós 2009) como el de *Pinamar* (Vanoli 2010) desarrollarán una voz sostenida por argumentos frívolos, entre la ingenuidad y la trivialidad, que en el primer caso está justificado por los procedimientos de composición de la crónica, donde, como vimos en el apartado 5.2, el narrador fundamenta explícitamente su voluntad de no analizar con detenimiento los acontecimientos representados. En la novela de Vanoli, en cambio, el discurso pueril ya es directamente un procedimiento sostenido para la autorrepresentación del escritor -quien de hecho es un joven inmaduro- que despliega con desparpajo el discurso del sentido común porteño

⁹⁹ Como indica Panesi: “Borges ensaya una crítica que se interna sin vacilar en las discusiones teóricas. Da un ‘giro lingüístico’ y filosófico a una cuestión empobrecida por la seriedad aniquiladora de la pedagogía o por la inquietud demográfica de la política cultural. Muestra, una vez más, que toda intervención teórica enraizada en un discurso concreto, tiene efectos políticos impredecibles, y por lo tanto, más intensos que los discursos políticos manifiestos. Como Borges habrá de decir en 1938: ‘Es evidente que en la literatura de un país influyen los acontecimientos políticos; lo imprevisible es el efecto particular de ese influjo’. La literatura borra con su accionar las fronteras de los discursos, critica las inercias del pensamiento cómodo porque ha nacido como crítica de sí misma.” (2004:133).

y que, lejos de reflexionar sobre sus propias contradicciones, produce un efecto casi humorístico por repetición y acumulación de necesidades.

Las condiciones materiales de existencia de los primeros textos de Borges analizados son los debates inmediatamente posteriores al Centenario de 1810 e involucran la definición de lo nacional (como lo local, lo regional, lo barrial) y la autorreflexión sobre el uso de la lengua. En este sentido, consideramos que estos mismos debates se reactualizan en el periodo analizado por la presente Tesis alrededor del acontecimiento histórico, político y cultural del Bicentenario en 2010:

En la década del veinte, ensaya una literatura nacionalista que más estrictamente debería llamarse doméstica, localista o regionalista (la literatura del arrabal), y, en secreta alianza con esa invención, de la mano de sus lecturas alemanas, interviene en un debate intelectual típico del Centenario y que se remonta a la herencia de las inquietudes lingüístico-políticas del siglo XIX: el problema pedagógico del ‘idioma nacional’ (Panesi 2004:132).

Es central para nuestra investigación, en tanto ha rastreado los modos en que la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura se formula a través de la autorrepresentación de los escritores, el vínculo que establece la reflexión de Panesi entre nacionalismo y subjetividad¹⁰⁰ del escritor en términos paradójales:

La nación necesita de mitos tanto como de una estética, necesita de los fervores religiosos individuales [...] La respuesta está en la verdad de la biografía. ‘Toda literatura es autobiográfica, finalmente’, ‘toda poesía es una confidencia...’ dictamina en ‘Profesión de fe literaria’. Hay aquí un núcleo de la estética nacionalista que une lo religioso, lo mitológico o la efusión mística de la particularidad histórica con la subjetividad: en la exaltación subjetiva, el único correlato posible del yo es Dios, la divinidad o lo santo (Panesi 2004:138-139).

El vitalismo y el organicismo imprescindibles para las metáforas de lo nacional (esa ideología del individualismo que hace soportable para el sujeto anónimo la impersonal masividad) están presentes en la reivindicación paradójica que hace Borges del autor literario: operando con las travesuras del lenguaje, a fuerza de sintaxis, se convierte en la ‘nadería de la personalidad’ e imprime su anónima certeza vital cuando se confunde con el lenguaje [...] Parecida al imposible Sujeto Colectivo Nacional, la autobiografía se construye como una paradoja. (Panesi 2004:139).

Desde estos aportes críticos hemos leído las representaciones, por ejemplo, de Washington Cucurto, su uso de materiales de la cultura popular y su problematización de la figura autoral por sus

¹⁰⁰ Como sabemos esto es algo ya muchas veces indicado en las teorías sobre el nacionalismo: “La etapa del Borges nacionalista durante la década del veinte (y no podía ser de otro modo en la ideología del nacionalismo) asume todas las fuertes consecuencias que acarrea trajar con una filosofía del sujeto. Esta filosofía está íntimamente entreverada con el desarrollo histórico de las naciones, con la organización política que hace coincidir fronteras lingüístico-culturales y Estado independiente. (Panesi 2004:134) [...] Está claro que Sujeto, Espíritu, desarrollo tecnológico y Pedagogía forman parte de una misma constelación. El espíritu de las letras, el espíritu nacional, debe formarse a la medida de un sujeto, debe personificarse. La Nación misma como fuente de identificaciones subjetivas es un Sujeto, requiere de un carácter y de una individualidad moldeados en la arcilla del Sujeto. Si el nacionalismo (como algunos teóricos subrayan) debe fabricar sustitutos laicos de la religión y formar arquetipos que funcionen como marcos de identidad individual, lo que una Nación exige a su literatura es la invención de nuevas mitologías que tengan la apariencia añeja de la eternidad. Los arquetipos son, en la literatura nacionalista, arquetipos de subjetividad.” (Panesi 2004:135).

abundantes autorrepresentaciones bajo formas de la parodia y la ironía (como vimos tanto en el capítulo 2, como en el 4 y en el apartado 5.1). Creemos que en relación con la crítica y construcción de la idea de lo nacional Cucurto opera como Borges cuando “dignifica o legitima literariamente las zonas más triviales y heterogéneas de la cultura popular [...]: son particularidades vitales que se entrecruzan en un lenguaje. La cultura popular, cuyo funcionamiento elide la imagen del autor, permite a Borges complejizar su teoría del sujeto” (Panesi 2004:139). Todas las autorrepresentaciones del escritor en Cucurto funcionan como “complejizaciones” de cualquier teoría del sujeto, pero también de cualquier teoría de lo nacional.

En “Las aventuras del Señor Maíz”, cuyo subtítulo es ni más ni menos que “El héroe atrapado entre dos mundos” (Cucurto 2005), la autorrepresentación del escritor se presenta como una reconstrucción desde la consagración “10 años después” (Cucurto 2005:26), “Mi nombre es Cucurto [...] Bienvenidos a mi vida, la vida de un genio de la literatura que se inventó a sí mismo y de un repositor buena onda” (Cucurto 2005:35) y es sostenida con múltiples coincidencias de datos del narrador-personaje con el autor presentado en la solapa (fecha y lugar de nacimiento, nombre¹⁰¹, autoría de otros títulos, etc.). El escritor se autorrepresenta en relación con el lector en tono desafiante, desde un saber autorizado por la experiencia –como veremos que es central también en la última autorrepresentación analizada en el presente apartado, la de Oscar Fariña- y el conocimiento del mundo del trabajo precarizado y de la migración, pero también el de la experiencia de escritura:

¡Todo es personal, imbéciles! Lo único que importa es la persona. ¡La 1ra. Persona! Cómo van a apreciar con esos anteojos, con esas vistas chuecas de tanto mandar mails y boludeces y visitar páginas de España. Cómo van a ver algo si no tienen ojos para nada más que las vidrieras de Santa Fe. (Cucurto 200:31-32).

Vuelvo al conventillo llorando. Pongo sobre la mesa la vieja máquina *Simon and Schuster* que me regaló mi padre para aprender dactilografía y escribo. Comienza mi venganza, más lenta que el mayor impuesto que pueda tener nunca el supermercado argentino. Pelo mi libro Zelarayán. ¡Cómo me divierto escribiéndolo! Es una burla a la clase media argentina y a sus modos, gustos y costumbres. Ataco y destruyo la buena literatura sin piedad. Juan L. Ortiz, Lamborghini, Copi, Zelarayán, Zutita, Millán, Elvira Hernández, Cisneros, Hinostroza, Maquieira, Desiderio, Edwards, Vallejo, Gelman, Gonzalo Rojas. Antes todos se reían de mí, ahora es mi risa la que asoma en el mundo, de entre las góndolas de un supermercado para vengarse de todo, mi horrible risa que es lo único que tengo y ahora soy el que se ríe de todos sin

¹⁰¹ El uso del nombre en Cucurto (tematizado en este mismo relato “‘No, no, yo cu, curto el 39’. Y se empezaron a reír, a señalarme y a decirme: ‘¡Cucurto, Cucurto, Cucurto!’” (Cucurto 2005:48)), como ya ha señalado profusamente la crítica literaria, especialmente la universitaria, es todo un tema. En *Las aventuras del Señor Maíz* (Cucurto 2005) se presentan varios momentos autorreflexivos y autocríticos al respecto, por ejemplo, en un momento se presenta un diálogo imaginario entre el narrador y los lectores donde se le dice: “No, señor. Usted se llama Santiago Vega” a lo que el narrador replica: “Yo me llamo cómo quiero [...] yo soy Washington Cucurto” y el lector le dice “No insista con lo mismo [...] dese cuenta de una buena vez ... Cucurto es un personaje literario” (Cucurto 2005:33).

parar. Años después pienso que en esa lista también entraría yo y no veo la hora de destruirme a mí mismo. Quizá ya lo estoy haciendo. Dios quiera. (Cucurto 2005:41).

En el relato “Cosa de negros” (Cucurto 2006i) la autorrepresentación del escritor se da mediante la presentación del personaje principal, un cantante dominicano, “negro” (Cucurto 2006i:67), que es confundido por sus cualidades étnicas con un migrante del interior del país en Buenos Aires:

‘¡Tucumano sembrador de papas!’ lo confundían con un tucu el vocinglerío del peonaje transportista nacional. ‘¡Andá a arrancar limones!’ ‘¡Qué te creés, que estás en las vías de un ingenio!’ ‘¡Negro lamedor de caña!’ ‘¡Correte que te piso, mandarina!’ ‘¿Quién sos? ¿Palito?’ ‘¡Dale, cabeza de higo, hacete a un lado que te hago mermelada!’ ‘¡Dejá de lengüetar el asfalto que ahí no crecen limones!’ repetían tacheros y colectiveros”. (Cucurto 2006i:68).

De este modo, desde el mismo inicio del relato, se trabaja el discurso racista y xenófobo que existe en la ciudad de Buenos Aires hacia los migrantes internos y de países latinoamericanos; por supuesto, este racismo también es ejercido por miembros de esos mismos grupos migratorios y étnicos¹⁰². Se presenta la figura de “Washington Cucurto” con las mismas características física que presenta el personaje con el mismo nombre en el otro relato del libro y en otros libros y que coincide con las imágenes del escritor en las solapas de los libros: “Bajo el sol de la tarde, el negro producía una fabulosa atracción; imagínense, más de dos metros de altura, el pelo y la piel azabaches, brillantes anillos de zafiros en los dedos, botas tejanas al estilo Teniente Collings” (Cucurto 2006i:69), luego se dice que pesa 110 kilos, que usa camisa de seda blanca y chaleco de cuero negro, es llamado “Rey del Caribe” y “Sofocador de la Cumbia” (Cucurto 2006i:74). Por último, se agrega un elemento fundamental de la autorrepresentación de este escritor que es su extracción de clase trabajadora: “El Elvis negro [...] agarraba el micrófono con sus dedos decorados con rubíes, zafiros y anillos de oro. No obstante, sus uñas quemadas y deformadas por la cal caliente delataban su origen humilde de antiguo peón de obra.” (Cucurto 2006i:119-120).

Hemos abordado el análisis de la representación del escritor en relación con la migración, teniendo en cuenta la conceptualización que de este fenómeno hace la teoría queer, como vimos en el primer apartado de este capítulo. Silvia Delfino ha indicado que la relación entre migración, experiencia urbana y marcas de diferencias funcionan como un modo de inclusión estratificante en tanto

la urbanización distribuye las migraciones (fuerza de trabajo tanto en los proyectos de colonialismo como en el reordenamiento de la población mundial después de las guerras) pero posibilita, también, la articulación de las prácticas necesarias para integrar ese mundo heterogéneo [...] la democracia es concebida como una ampliación del mercado de consumos culturales diversificados a través de una trama de diferencias de raza, clase, nacionalidad y sexo en los modos de acceso a la participación. (Delfino 1993:11-12).

¹⁰² El hecho de que los enunciados discriminatorios y xenófobos sean puestos en boca de los mismos inmigrantes hacia sus compatriotas o en las palabras de los narradores rompe cualquier intento de identificación idealizante que sublima la diferencia como estetización. Por ejemplo, en *Las aventuras del Señor Maíz*, el narrador, después de una escena de coprofagia dice: “Qué amor, ni mierdas, aquello era pura suciedad de negros que no se bañan, de animales salvajes comemierdas.”(Cucurto 2005:26).

Las acciones en *Las aventuras del Señor Maíz* se desencadenan por la fuerza de los personajes migrantes¹⁰³ y el lugar central es un conventillo de migrantes de países latinoamericanos y de provincias del interior de Argentina¹⁰⁴. La historia del Señor Maíz está representada con el mismo tratamiento que venimos relevando y analizando en los relatos de Cucurto: la yuxtaposición de representaciones humorísticas y excesivas –grotescas, irónicas, pero también alegres o risibles– seguidas de escenas o reflexiones de una gran tragicidad que dan cuenta de las condiciones materiales de existencia de los personajes y sus itinerarios vitales. Por ejemplo:

El Sr. Maíz es el hombre que elegimos las mujeres del Caribe una vez al año y le rendimos homenaje. Es el único Santo Viviente, Vicioso y Pecador. Es el Santo vividor de las Mujeres. Es aquel que tiene la pija más grande y puede hacer lo que quiera con todas las mujeres y a cambio le concede todos los deseos que le piden. [...] En Dominicana dicen nuestros abuelos que él nos hará felices eternamente. Nos cura de las enfermedades y no deja que nuestros hijos se mueran de hambre (Cucurto 2005:24).

El uso de los contrastes es el modo en que el discurso literario de Cucurto produce la complejidad del sentido, hace que las afirmaciones sean puestas en crisis y que el registro tenga marchas y contramarchas que impiden la estabilización y univocidad del mensaje. Otro de los modos, como decíamos antes, es con un uso del lenguaje que represente la variedad lingüística de los migrantes como riqueza y como reivindicación, que presenta autorreflexiones sobre el uso del lenguaje y que pone en serie estos momentos de repliegue y autocrítica verbal con los procesos de colonización y emancipación:

Entrar en aquel conventillo era ingresar al Caribe en plena Sudamérica. Bachatas, arroz con pollo, dominicanas moviendo el culo. La Raza Inferior Multiforme, futbolera, machista y retrógrada fluyendo por todas partes. Bueno, a rodearme y embadurnarme con la mugre de la turba horrible, que nace de la mezcla del indio con el español [...] Salía del supermercado en donde trabajaba reponiendo, ba, ba, volcando papas, así con blarga, porque volcar bolsas de papas no es para cualquiera, no es para vesmenores, no es para pijaschicas, pero qué carajo sabe la real academia española de papas y cebollas para andar imponiendo leyes gramaticales como si fuesen líneas de cosméticos o fluidos de la atmósfera. Si supieran el olor a ratas que sale cuando bolcás una bolsa de papas, seguro la hubieran puesto con la vquecorresponde. A cada estrella su pico, güey, pos para algo estamos acá, pa poner las cosas en orden, pa poner las cosas en su punto justo como hace 500 años no lo hace nadies; para implementar nuestra justicia, para meterles sus leyes gramaticales en la lanza del desgarrado Quijote de La Mancha, que acá todos somos sanchos ignorantes. ¡Y vuélvanse pa Castilla que ya se los grité en Cosa de Negros: nuestro castellano es más de Castelar que de Castilla! (Cucurto 2005:61).

¹⁰³ Idalina, una mujer dominicana inmigrante en Buenos Aires, prostituida, le propone el negocio: “Chico, pa que tengas el ganso de oro. Tú no sabes lo que eso significa. Singarás de noche y de día con todas las dominicanas del mundo, pues nosotras solo soñamos con un hombre de pija de oro. Serás el ángel de todas las putas de la ciudad, les sacas el dinero y vamos mitad y mitad...” (Cucurto 2005:15).

¹⁰⁴ “Volví al yotibenco lleno de dominicanas y peruanas y toda una lacra de gente del norte argentino. Norteños. La música sonaba con todo, la maldita bachata enamoradora de todos los corazones caribeños sonaba y sonaba haciendo tintinear la llave del sexo y la alegría” (Cucurto 2005:23).

Hemos producido nuestra lectura de la autorrepresentación del escritor en relación con la inmigración dentro de las lecturas de crítica literaria argentina que, en la línea de David Viñas ha leído el sainete y el grotesco como diálogo polémico con sus condiciones materiales de producción (y vemos aquí aparecer nuevamente el dinero como “*núcleo primordial de la literatura de inmigración*” (Viñas 2005ii:153. Énfasis en el original)) ya que allí: “El inmigrante [...] se ha convertido en grotesco a causa de su trabajo, de su avidez de dinero y de su fracaso. O para definirlo: el grotesco es la caricatura del liberalismo” (Viñas 2005ii:139). Y en el caso de “Cosa de negros” (Cucurto 2006i) y de “Las aventuras del Señor Maíz” (Cucurto 2005) el discurso literario producirá representaciones de la migración como crítica del neoliberalismo de fines del siglo XX y pasaje al siglo XXI.

En “Cosa de negros” (Cucurto 2006i) además de la presencia de las tres mujeres inmigrantes (Doriciel, Idalina y Magela, primas de Henry, bailarinas de cumbia, dominicanas, negras, de las que éste dice: “cállense, dominicanas del demonio [...] se vienen de mi país para putear acá, para eso se hubieran quedado en Santo Domingo. Que no hay trabajo, ¡mentira! No quieren fregar pisos, ¡nacen con un plátano en la panza y una pija en la frente!” (Cucurto 2006i:77)), de las que ya hablamos en el apartado 5.1, está muy trabajado el tema de la migración no sólo desde la construcción de los personajes y el uso del lenguaje, sino incluso, por medio de observaciones específicas del narrador de tercera persona del singular:

La engañadora Buenos Aires se vedeteaba de lo lindo; siempre viva y majestuosa, repleta del linaje más extravagante, poblada hasta la testa de un bochería fenomenal. Acá está, dispuesta a encandilarte con sus guirnaldas de colores embaucagiles, acá está con todo su arte, con toda su destreza para envolver pescados. Miralos, ahora que la catramina se detiene en un semáforo, observa a los culones que viven bien, rodeados de lujos y caprichos; y ahí nomás, a la par, el bicho vulgar de la existencia respirando el mismo aire; miles prendidos a la que salga como garrapatas, puchereándola como sea, sacando la lengua a cada respiración. Saltando como lauchas...Ésta es Buenos Aires, la Trola del Plata; respirala, mamala, Mr. Washington Cucurto, pues lo que verás ahora no lo volverás a encontrar en otro lugar del mundo. Sí, Buenos Aires linda y querida, pero también tétrica y mortuoria, la que a un paso tiene la fama y el dinero o un colchón debajo de un puente. Andá con cuidado, a no dejarse impresionar. No le saque pecho, ni le acepte todas sus copas de martinis, mirindas y pepsis envenenadas. ¡Salute, rey dominicano, salute paraguas, bolis, perucas, dominicas, croatas, rusitos, ucranianos y serbios del mundo, salute, éste es el himen donde sus sémenes se mezclan! (Cucurto 2006i:73).

El narrador produce una autorreflexión sobre la complejidad de la realidad de la migración donde la desigualdad es la característica principal de la experiencia urbana y el contraste, la forma de representarla verbalmente: como puede verse en el siguiente fragmento: “ahí estaba la Reina del Plata con sus minas y autos modernos, sus confiterías pernoctantes y sus oficinas céntricas, como

tantas veces la soñaste, Cucurto, mirando los cerros escarpados de San Juan de Managua, tomados de la mano con Silvita (...) entre el humo de la quemazón del último ingenio arrocerero funcionando de toda Dominicana...” (Cucurto 2006i:74) pero inmediatamente, luego de este recuerdo nostálgico del país de origen dejado, dice: “¡Pero a no embromar! ¡Qué lejos están Silvita y la República Dominicana!, y vos estás acá, Washington Cucurto, y la ciudad se te abre de piernas para que la entierres” (Cucurto 2006i:74). Este es un ejemplo paradigmático del tratamiento de las tragedias en Cucurto: hay un momento de seriedad, de tristeza, un momento en registro trágico y yuxtapuesto a éste un segundo momento satírico, burlesco, violento que desencadena nuevamente la acción. Otra opción, análoga, es que al momento de tragicidad le siga uno de erotismo vital que reconcilia la subjetividad del escritor autorrepresentado con la vida. Por ejemplo, en *Las aventuras del señor maíz*:

‘Acaban de morírsele dos hijos en un accidente en Dominicana, cerca del Cibao y no pudo ir a verlos a su entierro. ¡Qué dura es la vida para algunas personas, Cucu, imagínate, no poder llevarle flores ni al entierro a tus hijos’. Tales cosas se daban en aquel yoti invisible para el resto de los habitantes de la ciudad y conocidísimo sólo para algunos maleantes o locos incurables como yo. Para ellos y pa mí era el Paraíso, le decíamos El Palomar. ¡5 pisos de negras preciosas! (Cucurto 2005:63).

El narrador de “Las aventuras del Señor Maíz” (Cucurto 2005), lejos de invisibilizar las condiciones materiales del fenómeno de la migración, señala el neoliberalismo y la convertibilidad fueron condición de la ola inmigratoria americana:

gracias al dólar-dolor¹⁰⁵ dulce del neoliberalismo tuvimos entre nosotros a estas héruas de extraña coloración caoba; a estas subdesarrolladas princesas de chocolatada Nesquik usando enloquecidas sus piernas, sus chuchas y sus hablas de lenguas coloradas¹⁰⁶. Supieron acabar con la vieja tradición del puterío en el Río de La Plata, pues, no eran robots y te lo hacían saber en cada pasada por los hoteles. Se te hacían amigas, compinches de antifaz oscuro de la noche, te llevaba a tu pieza, te mostraban las fotos de bautismos y comuniones de sus hijos, las cartas, los mails impresos, eran la cara oculta y trágica del romanticismo en Latinoamérica. Ningún país del mundo parió una inmigración tan linda y musical. (Cucurto 2005:57).

Eran un puñado negro en mi vida, una capa de hollín de los peores autos de la ciudad, pero ellas me enseñaron a ver la vida de otra manera, me enseñaron que en la tristeza y en la miseria se baila igual y que hagamos lo que hagamos jamás mejoraremos en nada, una vez que uno aprende esas cosas, pequeñas y prácticas, con aire burlón de insignificancia, se saca el peso de la vida de encima que empuja y empuja siempre para abajo. ‘¡La vida no es globo, Cucurtín!’ me decían y

¹⁰⁵ La expresión “dólar-dolor dulce” pertenece al procedimiento de yuxtaposición y contraste que analizamos en Cucurto a lo largo de todo el presente apartado, que ya hemos relevado y analizado en el apartado 5.1 y que trabajamos en el capítulo 2 a propósito de la idea del diálogo entre el discurso literario y el crítico y la formulación de nuevas categorías de análisis, fundamentalmente por parte de Josefina Ludmer.

¹⁰⁶ El uso del lenguaje es uno de los puntos nodales de la representación de la inmigración.

yo notaba en sus sonrisas la tristeza de una madre que no ve a su hijo de dos años hace más de un año (Cucurto 2005:55).

En estos momentos de seriedad se da la lucidez de la crítica sin el acartonamiento de la solemnidad, el efecto es más certero, el lector no tiene tiempo de alejarse para no recibir el golpe, la representación lo toma de improviso en medio de la sucesión delirante de acciones como un golpe inesperado por la gran velocidad de las acciones y los cambios de registro. Es éste el mismo procedimiento de contraste que se produce cuando el discurso literario hace explícitas las condiciones materiales de existencia de la migración ya que, como decíamos en el apartado 5.1., cuando hay visibilización de estas condiciones no se produce estetización, sino una representación que da cuenta de la complejidad de la realidad:

¡Calla sinvergüenza, si la mujer dominicana pudiera vivir mejorcito en su país, no estaríamos acá escuchándote la boca! ¡entiende de una vez demonio de la tierra, aquí la ponen a una a trabajar y dele al friegue día y noche, sin un vasito de agua, ni una ñema, ni nada, coño del diablo! Y pagan una miseria, nunca he visto gente peor que los argentinos. Nunca traté con nadie que se llamara gente en este país del demonio.’ Cucurto, visiblemente conmovido por la situación de toda su gente, no supo qué decir. Para romper el hielo tarareó una vieja canción dominicana. Las chicas lagrimearon, sensibilizadas. Los ocupantes de los autos detenidos al lado no podía creer lo que veían ¿de dónde habrían salido todos esos negros locos? (Cucurto 2006i:78).

Como hemos indicado tanto en el capítulo 2, como en el 4 y en el primer apartado de este capítulo 5, la crítica literaria argentina, periodística y universitaria, ha leído profusamente a Cucurto desde muy diversos ángulos y puntos de vista. Una de las críticas con mayor visibilidad, Beatriz Sarlo, ha signado una línea de lectura que ilustramos con esta cita de *Escritos sobre literatura argentina* (2007):

Lo que él hace es más clásico, la hipérbole de la lengua baja. La exageración rompe la ilusión etnográfica [...] Su literatura celebra aquello que celebra la cumbia, aunque parezca ridículo decirlo, la alegría de vivir. Sin embargo, el carácter sociológico de las novelas de Cucurto lo vincula directamente con una tradición a la que él contradice porque esa tradición, la del realismo, fue bien pensante y pequeñoburguesa. La crítica radical de esa literatura comenzó y terminó con Osvaldo Lamborghini. Después de la trituradora lamborghiniiana ya no hay escándalo sino sana diversión, desfachatez y simpatía. (Sarlo 2007:478).

no da al narrador una lengua distinta en nada a la de sus personajes. La gran invención de Cucurto es la del narrador sumergido, es decir, indistinguible de sus personajes, incluso porque declina el poder de organizar visiblemente la ilación del relato: todo pasa azarosamente, ese orden u otro no cambiaría en nada el efecto estético. (Sarlo 2007:479).

Sin embargo, en la línea en que venimos leyendo al discurso literario de Cucurto, no acordamos con la crítica de Sarlo ya que pensamos los modos de representación de los relatos analizados en la línea de Viñas, cuando señala que no ha leído estetización, sino como exploración de los alcances y límites

del discurso literario para producir una puesta en crisis de sus propias condiciones materiales de existencia:

El pasaje del ‘lunfardo asainetado’ al ‘lunfardo grotesco’ implica, pues, el tránsito del mimetismo divertido de lo jocoso a la expresión de una contradicción social. Ya no hay búsqueda pintoresca ni mostración regocijada del ‘subdesarrollo lingüístico’; no hay tampoco ‘antropoligismo’ teatral; Discépolo no ‘se asoma’ sobre el viejo mito del exótico y buen salvaje encarnado en el ‘atorrante’. No hay reconciliación, sino fractura histórica y desgarramiento personal (Viñas 2005ii:144).

Asimismo, vemos en el uso de la lengua de los migrantes en Cucurto un “trabajo con la hibridación lingüística, pero tendiente más a la desestabilización de las identidades nacionales a favor de una panamericanización minoritaria” (Palmeiro 2011:293). En este sentido, sostenemos que se produce la problematización y enriquecimiento de la idea de lo nacional con la de lo latinoamericano. Por último, como indicamos desde el comienzo del apartado, las formas representacionales de Cucurto (analizadas por la crítica y relevadas por nosotros en los apartados 2.3 y 5.1) hacen uso de lo grotesco, lo hiperbólico y lo monstruoso como herramienta crítica en tanto:

La paradoja será el arma que muestre la monstruosidad y la imposibilidad lógica del nacionalismo [...] Invita a pensar que las identidades nacionales son un misterio porque asumen la forma de un azar histórico o de una paradoja. También porque la paradoja es un límite del pensar, y por lo tanto, anuncia que el pensamiento nacionalista se debate dentro de los límites de lo impensado. Todo nacionalismo es paradójico. [...] Parece indicar que toda la razón occidental está asechada desde adentro por lo paradójico de la identidad. No menos que el nacionalismo, que resalta como la culminación política de esa cultura. (Panesi 2004:140-143).

Como adelantamos al comienzo de este Apartado, otro de los modos en que la representación de lo nacional aparece problematizada en las autorrepresentaciones de escritores en el periodo post crisis de 2001, es cuando se construye un discurso sumamente crítico, irónico o sarcástico sobre la identidad colectiva ligada a la idea de nación, país o patria. El carácter paradójico de lo nacional señalado por Panesi nos permite leer las representaciones de escritores en el periodo de nuestra investigación también en un “tironeo entre la anomia y la individualidad, visible en la etapa nacionalista de Borges (acaso fundado en la misma esencia subjetiva y anónima de las identidades nacionales)” (Panesi 2004:140). Un primer ejemplo de esta forma de autorrepresentación de escritor la tenemos en el narrador de *El interior* de Martín Caparrós (2009) que hemos analizado con detenimiento en el apartado 5.2¹⁰⁷. Esta representación podría pensarse en la línea propuesta por Josefina Ludmer en *Aquí América latina* a propósito de su análisis de novelas latinoamericanas de

¹⁰⁷ Razón por la cual no desarrollaremos nuevamente el análisis de esta autorrepresentación y pasaremos a trabajar con la novela *Pinamar* de Hernán Vanoli (2010).

los años 90 “antinacionales” (2010i:157) donde algunos personajes argumentan con “tonos antinacionales”¹⁰⁸ mediante diatribas “en el borde de la autoparodia y del ridículo” (2010i:162):

En el discurso antinacional todo está citado; la voz actuada, declamada, convoca o recita otra, original [...] la voz de otro nunca asumida por el autor. A esa voz, los textos latinoamericanos les ponen un personaje y le inventan un interlocutor, porque la gramática antinacional (como la nacional) requieren de una situación dialógica o de una interpelación (‘oíd mortales’). Una situación dialógica que es en realidad jerárquica y autoritaria, porque el que habla (lo que llamamos el tono y la voz) es un experto que se pone afuera y arriba de su interlocutor (Ludmer 2010i:162).

El tono antinacional no solo viene de arriba sino de afuera [...] Vienen de afuera con un discurso civilizador, imperial y autoritario. Y en esa posición adentroafuera recitan-repiten (riman, parodian) su discurso de ‘el asco’ contra la nación, en una inflexión nacional-local de la lengua (Ludmer 2010i:163).

Recordemos que la crítica periodística presenta al libro *El interior* en relación con la idea de nación desde su primera edición ya que, como vimos en el apartado 5.2, es una preocupación sostenida del texto la exploración de la idea de “país”:

No hace falta decir que Caparrós comprende que ya no tiene sentido sostener esa prédica (nacionalista) en cuya fragua se forjó la oposición entre Buenos Aires y el interior como causa de todos los males que sufriera la Argentina. Algo que en las páginas de *El Interior* es actualizado en la forma en que el sentido común de lo que nos pasa a los argentinos se hace presente. Eso de que “tenemos todo para ser un gran país, pero los políticos son corruptos”; de que “alta cultura del trabajo, pero también más empleos”; de que “no es posible que en un país tan rico no haya comida para todos”, y de que “si se mama de algún lado en la Argentina es de la teta del Estado” son lugares comunes que, junto con otros tantos, Caparrós le endilga a una voz anónima (suerte de encarnación patrioterica de la doxa) que reaparecerá fragmentariamente a lo largo del libro. En *El Interior* –un libro que dista bastante de querer ser un tratado sobre la patria–, Caparrós siempre está en busca de “razones para pensar que somos algo todos juntos”. Pero el hallazgo de eso se demora invariablemente, porque es claro que la pesquisa no consiste en revolver el arcón de esencias de la patria ni en tratar de definir lo que se sabe en una entelequia. “Yo quise ver si hay cosas que nos hacen argentinos, y creo que la conclusión más defendible a la que he llegado es que lo que más argentinos nos hace es esto (hace el gesto típico de quien pide un café en un bar). Un gesto con el que uno se puede hacer entender en cualquier rincón de la Argentina, pero no en Bogotá, París o Kishinau. Supongo que ese tipo de cosas, eventualmente, constituyen lo que somos los argentinos. Cosas en las que no dejo de ver una cierta pobreza.” (Lennard 2006).

Ludmer respecto de los personajes “antinacionales” indica que esta es una variante que funciona como contracara del nacionalismo y el patriotismo en tanto provocaciones verbales a la identidad nacional en el contexto de la globalización y el neoliberalismo con sus “desnacionalizaciones y privatizaciones de lo público” (2010i:160): “no me fui como exiliado, ni buscando mejores condiciones económicas, me fui porque nunca acepté la broma macabra del destino que me hizo nacer en estas tierras” (cita de la novela *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* de Edgardo Vega citado en Ludmer 2010i:158). Esta cuestión aparecerá también en la novela *Pinamar* cuando el

¹⁰⁸ Como ya vimos en el apartado 2.2 el concepto de “tono” es central en la teoría de Josefina Ludmer.

escritor narrador se autorrepresente en estos mismos “tonos antinacionales” en el momento absolutamente contemporáneo a la crisis de la hegemonía neoliberal de 2001-2002 y diga que no quiere ver los “noticieros que repiten esas escenas que me llenan de autocompasión por haber nacido en este agujero, en esta inmundicia que para colmo se cree que tiene algo que ver con Europa, cuando no tiene absolutamente nada que ver” (Vanoli 2010:45).

La novela *Pinamar* de Hernán Vanoli (2010) ofrece una representación de la crisis de 2001 desde un uso complejo del lenguaje ya que, como vimos en el capítulo 3 con Bajtin, la novela permite la inclusión de la polifonía: tiene dos narradores que escriben dos textos con 10 años de diferencia: el diario-carta que Lucio escribe a su hermano residente en el exterior acerca de sus experiencias en diciembre de 2001 y enero de 2002 (como “desahogo” (Vanoli 2010:14) y diálogo con el hermano a quien se extraña)¹⁰⁹ y el registro de la experiencia de ese hermano mayor diez años después leyendo el texto primero. Lucio es el narrador que mejor explora los límites y alcances de la comunicabilidad de la experiencia, la crítica sarcástica pero también casi ingenua de tan poco reflexiva del sentido común de las clases acomodadas porteñas y la representación del cronotopo de la crisis social y personal. Como también vimos en el capítulo 3, para pensar la representación literaria de este tipo de acontecimientos sociales como la crisis de 2001-2002 consideramos especialmente productivo el análisis que hace Bajtin de la representación de rupturas y umbrales sin conclusividad ya que el cronotopo del umbral junto con el cronotopo de crisis y ruptura vital (Bajtin 1989) son adecuados para la descripción del modo en que estas particulares condiciones sociohistóricas de existencia ingresan en la representación literaria.

La diatriba anti-nacional funciona en la autorrepresentación de este escritor como análisis y explicación unicausal de la crisis 2001 que, en realidad –y allí radica su carácter paradójal- no explica nada:

¹⁰⁹ De hecho decide empezarlo y concluirlo por motivos estrictamente emocionales: “La cuestión es que apenas tengo tiempo para volcar mis experiencias en este diario, para vomitarlas, porque lo que hago es vomitarlas, hermanito, y me hace muy bien, me reconforta pensar que vas a leer esto en poco tiempo, [...] y a pesar de que también estuve pensando en conseguir un nuevo taller literario y convertir este diario en una deliciosa obra de arte sensacionalista, el único arte que vale la pena. (Vanoli 2010:98) y “Sentía una felicidad plena [...] No me importaba morir porque sabía que ya estaba muerto, que ya estábamos todos muertos, y eso me producía una inconmensurable felicidad, una felicidad que me hizo decidir abandonar este diario de puto, esto es lo último que voy a escribir en el diario, tiraba patadas al aire y pensaba eso, esto es lo último, Stany querido, quizás te lo entregue o quizás no, quizás lo quemé, o quizás lo lleve al taller literario, o quizás lo deje abandonado en cualquier lugar, o se lo regale al Oso, porque ya no me importa, estaba tirado en la arena con los ojos cerrados y una indescriptible sensación de felicidad, la sensación de que no importa nada, la música del mar me confirmaba que voy a abandonar este diario esta misma tarde, apenas termine de escribir estas líneas, apenas termine de contarte cómo la presencia del cannabis y del mar se arremolinaba en mis circuitos neuronales...” (Vanoli 2010:136-137).

En este país corrupto los títulos no sirven para ninguna otra cosa que para que nuestros padres estén contentos, los únicos títulos que tiene este país son títulos de deuda, y no sirven para nada, es una trampa mortal, un corralote lleno de bonos basura y de basuras que sueñan con ser presidentes, y lo pueden conseguir, porque tenemos muchos presidentes y cualquier basura puede ser presidente, o intendente, hasta un cómico revisteril pretende ser presidente, un cabaretero barato para colmo afiliado al partido más estúpido, traidor y medio pelo de la historia política mundial, la UCR, qué asco, me parece muy bien que los punteros peronistas le hayan robado sus ahorros, me parece magistral que los ladrones del conurbano hayan confiscado los ahorros de ese cabaretero amoral, que se hunda, me encanta que los ahorros no sirvan para nada, que la especulación cabaretera no sirva me parece sensacional, vos sos Licenciado en Letras y eso no te sirvió para nada (2010:43-44)¹¹⁰.

Como indica Josefina Ludmer, para la autorrepresentación de un escritor desde el tono anti nacional es necesaria la mirada paradójica de interioridad y exterioridad:

Mira el país desde el primer mundo y lo dice en una voz interior latinoamericana. La posición afuera-adentro (en este caso de la nación) es una posición central en el presente y en las políticas territoriales [...] La profanación acompaña la transformación estructural de la relación nación-estado y su reformulación a lo largo de los años 2000. Los antipatriotas de los 90 son el reverso exacto de ciertos sujetos nacionales como el héroe y el fundador, y su discurso es el revés de los discursos del exilio que forman parte de los textos fundadores de las naciones latinoamericanas (2010i:164).

En *Pinamar* (Vanoli 2010) es interpelada la figura del hermano que vive en el exterior, pero la autorrepresentación del escritor Lucio también es exterior a la idea de nación, patria o país en el sentido de que él mismo que no se siente incluido en *ningún* colectivo identitario, ni de clase ni de grupo o sector, su única pertenencia –y es problematizada a lo largo de toda la novela– es absolutamente privada: su grupo de amigos. El narrador desprecia también a la clase social de sus amigos y su familia y los homologa a otros grupos y sectores en una misma ajenidad inexplicable excepto por el mero propósito de construir un discurso pueril, desaforado, ingenuo en su incapacidad de producir un verdadero análisis de las condiciones materiales de existencia que estallan en su vida:

¹¹⁰ Las burlas e ironías caen igualmente hirientes sobre el medio literario: “Nunca voy a dejar de agradecerle los hermosos libros que me pasabas, libros de Borges por ejemplo, [...] mi favorito de Bioy es *El sueño de los Héroes*, [...] es un libro sobre el peronismo, un libro extraordinario y cien mil veces mejor que las oscuras fotocopias de teoría literaria que también me pasabas creyendo que me hacías un bien con esos textos imprecisos que gracias a Dios ya no recuerdo, escritos por homosexuales franceses, con hermosa retórica francesa. Durante mi adolescencia indigesté mi espíritu con textos que no quiero recordar, que me niego a recordar y a usar de fundamento para un espantoso libro de ensayos que nunca voy a escribir porque prefiero estar tirado en la cama escribiendo esta carta en lugar de copiarle de los intelectuales de este país, que se vayan todos, esta país nunca va a convertirse en una federación de asambleas anarquistas a menos que se vayan todos los intelectuales que se vayan los intelectuales argentinos son unos parásitos que lo único que produjeron en su vida es la hiperinflación de 1989 y la guerrilla asesina, y a pesar de eso son ricos, a pesar de eso son subsidiados por el Estado o por los periódicos, su nula producción no solo empírica sino también intelectual y vital, el nulo beneficio social de sus intervenciones es subsidiado por el Estado y por la prensa, que se los merecen, este país se merece los intelectuales que tiene.” (Vanoli 2010:25) y “Por eso prefiero contarte mis padecimientos en estas vacaciones antes que escribir un ensayo, ni qué hablar de la poesía estúpida de los onanistas abandonados estudiantes de Filosofía y Letras, eso es ilegible, basura elitista, en una época estabas obsesionado con la poesía, brother querido, pero yo no pienso escribir como ellos, esta carta me hace mucho mejor.” (Vanoli 2010:25).

Todo el mundo sabe que acá los policías y los delincuentes pertenecen a la misma familia, que todos los policías y los indios y los políticos delincuentes y los delincuentes comunes pertenecen a la misma familia peronista, y que van a comerse ese pollo con las manos, a tragarse hasta el cartílago, porque en este país cualquier cosa blanda y ligeramente carnosa es considerada un manjar divino, no importa si se trata del intestino o de la lengua de un animal, eso no importa. Los policías [...] se van a quedar acá, toda su vida presos en este infierno africano, custodiando los grandes supermercados del mismo modo en que sus jefes peronistas custodian las grandes fortunas en sociedad con los punteros, socios del mismo club de narcotraficantes de provincia. (Vanoli 2010:12).

En este sentido es que el carácter más problemático de esta representación de lo nacional es que no hay ninguna identidad reivindicada, todas las clases sociales, grupos y sectores son igualmente despreciados, homologados en la representación degradante:

Este país horrendo que se pudre desde abajo del asfalto, con una elite oscura e ignorante enamorada de los militares, del mismo modo que los negroides que pueblan el resto del país están enamorados del peronismo (Vanoli 2010:26).

En la carrera de administración de empresas de una nefasta universidad de elite construida para doctrinar hijos de estafadores Felipe conoció a este arribista, un provinciano que vive de campos robados a los indios haraganes por inmigrantes todavía más haraganes y arribistas, y que para colmo intenta transformarse en un cuadro empresario, quiere administrar alguna empresa, si hay algo más patético que las pseudo elites de ignorantes porteños son las pseudo elites de ignorantes de provincia, y se trata de un sujeto tan típicamente argentino [...] una revancha del federalismo aborigen (2010:30-31).

No es culpa de Mechi [Alvear] pertenecer a una elite que no solo no existe sino que nunca existió, porque cualquiera que haya leído dos o tres fotocopias amarillentas de cualquier universidad pública como las que me pasabas mientras cursabas tus estudios de Letras puede comprender que la alta burguesía argentina es la categoría social más patética e ignorante, más traicionera y peronista que uno pueda imaginar, un rejunte de brutos que viven de sus apellidos, y que son esos ineptos los que nos llevaron a este caos insostenible. (2010:32-33).

Para concluir el presente apartado sobre la autorrepresentación del escritor en relación con la representación de lo nacional, la latinoamericano y la migración, presentaremos especial atención a un caso que contiene varias de las problemáticas que venimos trabajando: en 2011 Oscar Fariña, un joven escritor nacido en Paraguay, migrante junto a su familia al Conurbano Bonaerense¹¹¹, publica *El gaicho Martín Fierro* (Fariña 2011): una reescritura de *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, haciendo un prodigioso uso del lenguaje popular urbano contemporáneo y proponiéndose explícitamente desde el libro mismo intervenir en el medio literario local¹¹². Hemos elegido este caso

¹¹¹ La solapa del libro proporciona esta información: “Oscar Fariña nació en Asunción en 1980. Reside en Buenos Aires. Estudió Ciencias de la Comunicación y Letras en la UBA”.

¹¹² La editorial independiente que lo distribuyó tenía en ese momento seis libros editados y este título se conseguía en una sola librería de la ciudad de Buenos Aires.

ya que entendemos que es una muestra de un polémico diálogo entre el discurso de la literatura y el de la crítica, pero también el del sistema educativo (dado que su antecedente es el clásico literario nacional, el ámbito de la educación formal está necesariamente implicado), donde se busca dirimir y tensionar el sentido de lo nacional, en palabras de Bajtin: “los procesos de cambio e innovación de la lengua nacional reflejados por la novela, no tienen en ella un carácter lingüístico abstracto: son inseparables de la lucha social e ideológica, de los procesos de formación e innovación de la sociedad y del pueblo.” (1989:435).

Las acciones que se representan y los modos de composición textual de *El gaucha Martín Fierro* (Fariña 2011) hacen que la representación de los sujetos marginales sea estructuralmente análoga a su antecedente (se narran las desgracias de un joven marginal, la violenta opresión del orden social y se despliega generosamente el uso del lenguaje del grupo social representado), pero debido a que el rol del discurso literario en las primeras décadas del siglo XXI es claramente distinto al del siglo XIX¹¹³, el texto va a discutir concepciones de lo nacional por medio de la explotación de recursos de escritura (el uso de voces ajenas¹¹⁴, la reescritura, la intertextualidad, la intervención de un género canónico, en suma: la parodia) como un modo de inscripción e intervención en el medio literario, en el canon y en la tradición.

El punto en el cual se apoya la articulación entre el texto de 2011 con el texto de 1872 es la construcción de la voz que habla como autorrepresentación del escritor como poeta cantor. Éste es construido en ambos textos con especificaciones, justificaciones y explicaciones. Como es sabido, la autorrepresentación del escritor fue un tópico del romanticismo europeo del siglo XIX tomado y retomado por la tradición literaria argentina y que hoy en día, tanto tiempo después, como hemos sostenido a lo largo de toda esta Tesis, continúa siendo central en la literatura argentina reciente. En el texto de Fariña podemos ver cómo la figura del poeta cantor se autolegitima en relación con el poder de decir, con un uso específico del lenguaje -que es el inspirado- y, de esta manera, tiene la capacidad de constituir una verdad que puede ser comunicada con autoridad ética y estética.

¹¹³ Sabemos que *El gaucha Martín Fierro* (Hernández 2009) funcionó en el momento de su circulación y consumo como una protesta, una representación de la situación a la que un amplio grupo social era sometido y una forma de intervención desde el campo cultural en la escena política a favor de intereses económicos específicos.

¹¹⁴ La utilización de las voces ajenas en el caso del texto de Fariña es doble: por un lado, se representan los usos verbales de los sectores populares (del mismo modo que sucedía con *El gaucha Martín Fierro*), pero, por el otro lado, se utiliza la trama y la disposición formal del texto de 1872. De esta manera, el texto de 2011 realiza una doble violencia verbal: hacia la tradición y hacia los sujetos representados y actualiza el gesto de José Hernández pero haciéndolo gesto literario.

La crítica literaria –tanto universitaria como periodística- consagrada leyó muy poco el libro de Fariña¹¹⁵. El autor, acorde a la decisión editorial, ha dado una entrevista a una revista digital de cultura -también independiente- donde reflexiona sobre su vínculo vital con lo representado:

No sé si tiene algo estrictamente autobiográfico. Lo que sí me parece es que tengo un manejo del discurso y del código callejero suburbano. Mis tíos viven en el barrio 9 de abril todavía y es un barrio de calle de tierra, en dónde hay rock and roll. Hay agite, hay unos códigos que se manejan de estar ahí y hay como un espíritu de barrio que lo manejo por haber participado, sobre todo en esos años acaso fundamentales, formadores de la adolescencia. Ahora hace mucho que no voy. Las vivencias y las cosas que te marcan te dan ganas de contarlas después. La literatura es eso, contar lo que te marca absolutamente tergiversado. Yo no hago crónica, tampoco denuncia social, entiendo que son lecturas que se desprenden, sobre todo de “El Martín Fierro”. En un primer momento estoy haciendo un trabajo verbal, una intervención de discurso¹¹⁶.

La experiencia vital a la que alude Fariña es la de los barrios populares del cordón urbano alrededor de la ciudad de Buenos Aires. Entendemos que estas autorreflexiones del escritor participan del debate acerca de la definición de lo nacional porque la familia del autor es inmigrante paraguaya, grupo social que sufre generalmente discriminación y marginalidad y que tiene la peculiaridad (sobre otros grupos de migrantes de países limítrofes) de hablar una lengua propia (el guaraní). Inmediatamente después de haber dejado manifestada su participación personal y directa en esta experiencia, indica el proceso de transformación de la vivencia en el proceso de escritura, es decir, la autorrepresentación del escritor. El autor en la entrevista explícitamente señala que aquella es un proceso de construcción verbal, ético pero fundamentalmente estético: “contar lo que te marca absolutamente tergiversado, una trabajo verbal, una intervención de discurso”. Y refuerza este argumento diferenciando su trabajo de escritura ficcional del de otros géneros como los de la crónica o la denuncia social.

La autorrepresentación del escritor articula la experiencia y el uso específico del lenguaje literario e interviene en los debates acerca de qué es lo nacional. Tanto *El gaucho Martín Fierro* (Hernández 2009) como *El guacho Martín Fierro* (Fariña 2011) tienen la fuerza dramática de un panfleto, un marcado uso de la violencia en el lenguaje popular y la construcción de la figura del escritor (que es poeta cantor) como autoridad que dice porque sabe y que sabe porque, aunque no pertenece

¹¹⁵ Con excepción de una nota escrita por Gabriela Cabezón Cámara que casi no hace una lectura crítica sino más bien una reseña o acompañamiento del lanzamiento (2011).

¹¹⁶ Entrevista en la Revista *La voz joven* disponible en <http://www.lavozjoven.com.ar/?q=contenido/entrevista-oscar-fari%C3%B1a> 1/3/2012. Es ésta una publicación digital que comenzó a aparecer en noviembre de 2011 y que se presenta como “un espacio de publicación y reflexión para jóvenes escritores, artistas, críticos y periodistas” (<http://www.lavozjoven.com.ar/?q=pagina/revista-la-voz-joven>). Es, como trabajamos en el capítulo 4, un claro exponente del circuito de producción, circulación y consumo de la literatura nueva, escrita por jóvenes, editada y publicada por fuera de las editoriales consagradas y/o comerciales y distribuida, publicitada y abordada críticamente en distintas plataformas en línea (revistas digitales, blogs de escritores y críticos, redes sociales, páginas webs).

plenamente al grupo social representado, ha tenido contacto sostenido con su cultura (en el caso de Hernández su material es el folklore, mientras que en el caso de Fariña es su uso de la lengua).

El texto de Oscar Fariña tiene, como decíamos, en su contratapa un texto que funciona como protocolo de lectura: “Reducido a instrumento de tortura para bachilleres, souvenir de gringo, o estampita religiosa de sojero exportador, el Martín Fierro se ajusta perfectamente a la definición de clásico que tiraba Borges: aquel libro del que todos hablan y nadie lee” (2011). Ya en esta primera oración Fariña define el estado del texto de Hernández de forma despectiva y apela a Borges como autorización, quien ha producido fuertes críticas al proceso de canonización del Martín Fierro y ha escrito célebres continuaciones, intervenciones y parodias literarias del mismo. Traer a Borges en esta oportunidad no es un gesto ingenuo, es una clara forma de autorización de la autorrepresentación de Fariña como escritor. A continuación reseña brevísimamente aquel proceso de canonización y posterior degradación del texto de Hernández: masividad de su recepción, construcción del ser nacional por Leopoldo Lugones, institucionalización académica y utilización de su nombre en la cultura radiotelevisiva (incluyendo así, provocativamente, en la serie de lecturas literarias el hecho de que en Argentina los premios anuales a la programación de radio y televisión se llamen “Premios Martín Fierro”). Así, se trama el protocolo de lectura del libro de Fariña: “¿Cómo hacer para que un libro valioso vuelva a ser leído? La apuesta del presente volumen es simple: bardearlo¹¹⁷” (2011). Anunciado esto, inmediatamente se alude a otra gran figura de autorización del discurso literario nacional: la poética paródica de Leónidas Lamborghini para enunciar por última vez el modo en que debe leerse *El guacho Martín Fierro*: “esta reescritura posmovillera del clásico gauchesco intenta devolverle al libro su fuerza original. Dislocarlo apenas para que vuelva a ser el mismo” (Fariña 2011).

Este breve texto en el exterior del libro postula la intención del mismo como una intervención en el medio literario nacional y exhibe rápida pero claramente el conocimiento del derrotero institucional del Martín Fierro y la línea crítica de relectura y reescritura en la cual quiere inscribirse, junto con el específico uso del lenguaje que elige practicar Fariña. El objetivo enunciado aquí, entonces, es una intervención en el canon local, una inscripción en este medio como gesto de diálogo polémico con un texto anterior. Como ya mencionamos, el procedimiento verbal por el cual se realiza esta acción es también explícito: la parodia que “funciona como denuncia de su Modelo: en este caso, esa denuncia no guarda ninguna intención reprobativa. Por el contrario, estamos en presencia de una acusación

¹¹⁷ “Bardear” entre los jóvenes (originalmente entre los jóvenes de sectores populares) significa o bien criticar, agredir o atacar o bien producir algún disturbio o conflicto.

elogiosa, que se pretende homenaje, y va contra toda la lectura coagulada y utilitaria del pasado, de toda clausura del sentido.” (Fariña 2011). Y la utilización del lenguaje popular en un texto que funciona como presentación y protocolo de lectura del libro señala que en la autorrepresentación del escritor la relación con este registro es marcadamente diferente a la de Hernández¹¹⁸: no se trata aquí de una representación de un grupo ajeno al letrado, sino que es la misma voz del narrador la que elige utilizar este registro¹¹⁹.

Para pensar los modos de autorrepresentación del poeta cantor, el análisis de Noé Jitrik del Martín Fierro (1980), que analiza la escena de la payada y la constitución recíproca del canto y el cantor, nos puede dar una pauta de la estructura que propone Hernández y es reutilizada por Fariña. Según la lectura de Jitrik el texto se inicia con una acción (cantar), con una motivación (dar cuenta de una experiencia de vida) y un núcleo afectivo (que determina el proceso). Este proceso tiene etapas como la producción con naturalidad, primero; la invocación, después; la acentuación de lo personal, la revisitación de la experiencia del pasado y la conciencia estética del presente del canto. El canto se presenta como una verdad universal aprehensible por todos los hombres, pero también con voluntarismo en el trabajo que se hace al cantar y como un destino personal del cantor elegido. Este destino se asume con orgullo como adquisición de una conciencia y una trascendencia y hace que el cantor, si bien pertenece al mundo sobre el cual canta, se destaque en él gracias a su función y a la afirmación que produce sobre ese mundo; es en este sentido que el canto y el cantor se implican y delinear mutuamente en el momento de ponerse a cantar. Tanto en Hernández (2009) como en Fariña (2011) todos estos elementos dados desde el comienzo del texto posibilitarán llegar a la conclusión de que la capacidad del canto distingue al cantor del resto del mundo representado¹²⁰. El canto es espontáneo e inspirado (no procede del virtuosismo técnico ni del ejercicio intelectual),

¹¹⁸ En *El gaucho Martín Fierro* (Hernández 2009) un letrado representa la voz de un gaucho y en este juego de utilización y entrega construye un texto que por sus acciones y sus procedimientos de composición es radicalmente antimilitarista, anarquista y disruptivo del orden social en el cual es gestado (Ludmer 2000). El texto representa el modo en que los cuerpos de los gauchos son usados y abusados por las relaciones de poder en las cuales entran; sin embargo, el texto mismo contiene la paradoja de repetir el gesto: hacia el final, la voz construida del gaucho es acallada violentamente e irrumpe la voz de un narrador en tercera persona del singular representativo del letrado autor del texto.

¹¹⁹ Por eso, seguramente, también lo hace el narrador en tercera persona del singular que cierra el texto cuando Martín Fierro rompe el instrumento musical y termina su payada: “Y le doy fin a mi cumbia / Más que cumbia un re cumbión; / [...] y ya con estos detalles / la secuencia terminó; / por ser posta las canté, / todas las desgracias dichas: / es un tren de altas desdichas / todos los guachos que ven. / Pero pongan su esperanza / en el D10s que los parió; / y acá me despido yo, / que corte batí a mi modo / BARDOS QUE CONOCEN TODOS / PERO QUE NADIE CANTÓ.” (Fariña 2011: 190-192, énfasis en el original). Esta diferencia, entonces, -el narrador del prólogo y del final de Hernández utiliza un registro que no es el del gaucho, mientras que el narrador de Fariña utiliza el mismo registro que sus personajes- es una de las marcas diferenciales de ambos textos.

¹²⁰ Véase: “y aunque [Dios] a las aves les dio / con otras cosas que inoro / esos piquitos como oro / y un plumaje como tabla, / le dio al hombre más tesoro / al darle una lengua que habla” (Hernández 2009: 94); mientras que en Fariña se dirá: “y aunque [el Barba] a las aves les dio / entre otras cosas que inoro, / corte esos picos de loro / y esos plumajes de chanta, / le dio al negro más tesoro / con esa lengua que canta (2011:183).

afrontarlo supone un riesgo vital (aquí es donde vemos las especificidades de estas autorrepresentaciones de escritores que exhiben las experiencias de puesta en peligro de la vida misma), implica una verdad que se presenta personal pero universal (aquí es donde vemos que el sujeto representado es colectivo, ya que el canto no es la expresión de una subjetividad, como en un paradigma romántico, sino la manifestación de la voz de un grupo que sostiene, justifica y valida al poeta cantor con su experiencia) y que se asume orgullosamente (aquí es donde vemos el núcleo del proceso de autovalidación, autojustificación y autorización del poeta cantor, que sí es un tópico romántico reelaborado). Tanto en *El gaucho Martín Fierro* (Hernández 2009) como en *El guacho Martín Fierro* (2011), canto y cantor representan al mundo del que hablan y al cual pertenecen y la acción de cantar las experiencias pasadas conlleva un peligro ya que ambos cantores van a dar cuenta de la verdad de sujetos en marcado conflicto con la ley¹²¹.

La alusión al uso de drogas es permanente durante todo el texto y el alto grado de procacidad en el uso del lenguaje refuerza la violencia descripta por la violencia verbal con la cual se la describe, todo lo cual construye el dramatismo del texto e interpela potentemente al lector contemporáneo. El glosario adjunto al final del libro es necesario incluso para un lector con cierto entrenamiento, ya que Fariña no se restringe en su construcción verbal al uso de algunas piezas léxicas específicas reconocibles por la comunidad lingüística en general y adjudicables al grupo social representado.

La autorrepresentación del escritor incluye autorreflexiones sobre el proceso de composición donde se especifica el lugar en el cual sucede la acción de cantar (con lugares y sujetos típicamente pertenecientes a la cultura popular) y se señala la naturalidad con la cual se hace esto debido a que es una actividad espontánea y no fruto de la educación, entrenamiento artístico o instrucción: “Me siento en un bar del Bajo / Y mi pedo va en aumento; / como si erudara el viento / Hago tiritar los vasos. / Con pelpas, trolas y fasos / Queda aquí mi pensamiento. / Yo no soy cheto estudiado, / Ma si

¹²¹ La relación conflictiva con la ley también aparece en los textos de Cucurto anteriormente analizados en este Aparatado: “una cuadra para adentro comienza el otro mundo, la República del Once del Perú, del otro lado dos callecitas por Boulogne comienza el Imperio Inca del Río de la Plata, la Sudamérica sudaca del pollo frito. Y ella se metió por esas calles empedradas, con olor a corvinas y frituras de nuestro maravilloso reino del amor, se huele olor a Perú, olor a tierra, olor a viento andino. Éste es nuestro mundo, de acá no queremos salir más. Y siempre que andamos por estas calles, somos felices, bebemos, nos besamos, cogemos en los telos de once. Jamás usamos forro, todo en nuestras vidas en pelo, que raspe, que los bichitos se ponen como locos cuando hay sangre. La sangre los emborracha. El barrio nos transforma, nos vuelve criaturas prodigiosas en el prodigio del callejeo de un barrio que se sabe inmigrante pero creó su territorio, marcó su línea. De acá para allá, nadie es inmigrante ni está fuera de la ley.” (Cucurto 2006ii:47).

me pongo a rimar / No tengo cuándo acabar / Y me hago viejo cantando / Las cumbias me van brotando / Como el meo al escabiar.” (Fariña 2011:11)¹²².

Como decíamos más arriba, la autorrepresentación del escritor incluye una autovalidación como poeta cantor que se sustenta en la inspiración y se retroalimenta con la representación de las acciones violentas o propias de una ilegalidad y allí es donde se pone en cuestión un rasgo central de la definición de lo nacional: la ley. Tanto en *El gaucho Martín Fierro* (Hernández 2009) como en *El guacho Martín Fierro* (Fariña 2011), la capacidad de cantar las acciones vividas y justificarlas entra estrechamente en relación con el conjunto de las acciones vitales de los poetas cantores que son enfrentamientos con la ley y/o establecimientos de leyes paralelas, es en este sentido que sostenemos que el texto de Fariña reactualiza el debate acerca de la identidad nacional. Así al cantar las experiencias del pasado se formulan las preguntas por quién es delincuente y por cuál es la ley, pero estas preguntas se dan en relación con la acción de cantar. Esto en Fariña se presenta del mismo modo: se comienza aludiendo a la valentía que inspira el canto para luego contar los enfrentamientos con la ley:

Con el pianito en la mano / Ni la yuta se me arrima; / nadie me pone el pie encima, / y cuando el visio me entona, / Hago gemir a mi prima / Que se copa de putona. / Yo soy chorro en mi barrio / Y chorrizo en barrio ajeno; / Siempre me tuve por güeno / Y si me quieren probar / Salgan otros a afanar / Y veremos quién es meno. / Nunca escondo la cabeza / Aunque vengan patrullando; / A los blandos me los mando / Y soy duro con los duros, / Y ninguno en un apuro / Me ha visto andar arrugando. / En el peligro ¡qué mierda! / La poronga se me ensancha / Soy local en toda cancha, / Y de esto nadie se asombre: / El que se tiene por hombre / A cualquiera se lo garcha. (2011:12-13).

A su vez, el enfrentamiento con la ley penal tiene su correlato en el canto con el enfrentamiento con la legalidad verbal, con el canon lingüístico y literario mediante el cual el cantor se autorrepresenta y autovalida más fuertemente: “Soy guacho, y entendalón / Como mi lengua lo esplica: / Para mí tu verga es chica / Y tu hermana es ya mayor; / Chamuyan los que se pican / Que así se viaja mejor. / Nací como nace el pedo / En el fondo de algún bar / Nadie me puede afanar / Eso que Barba me dio: / Lo que al barrio traje yo / Del barrio voy a llevar.” (Fariña 2011:13-14).

Nuevamente el movimiento es de retroalimentación entre la acción de cantar (que es como aparece especificada la autorrepresentación del escritor) y las experiencias vitales, el uso de la lengua está justificado por las acciones realizadas y haber experimentado el peligro constituye el poder de verdad del canto construido.

¹²² Donde en Hernández fue: “Me siento en el plan de un bajo / a cantar un argumento; / como si soplara el viento / hago tiritar los pastos. / Con oros, copas y bastos / juega allí mi pensamiento. / Yo no soy cantor letrao / mas si me pongo a cantar / no tengo cuándo acabar / y me envejezco cantando: / las coplas me van brotando / como agua de manantial.” (2009:16-17).

Fariña recoge en su texto las problemáticas analizadas en el presente apartado (principalmente la formación de una identidad local –la barrial y la carcelaria- pero simultáneamente transnacional -en relación con la migración-) a partir de relocalizar el registro, los temas y las posiciones del texto de Hernández en 2011: el uso del lenguaje de un grupo social determinado (los “villeros”, “chabones”, las “pibas” Fariña 2011: 9-ss), las costumbres y acciones de estos sujetos (el “bardo”, el “arruinarse”, el “rescate” Fariña 2011:20-ss) y las relaciones en las que entran entre ellos y con otros sujetos (la “yuta”, los “cobanis”, los “ratis”, los “pitufos”, el “Servicio”, los “cachivaches” Fariña 2011:12-ss). Es en este sentido que la reescritura del Martín Fierro toma de su antecedente lo mejor del sentido literario (la posibilidad de la ambivalencia, la complejidad de los personajes, el uso violento del lenguaje para dar cuenta de la violencia de las acciones) y realiza el gesto de la actualización de su forma y de su contenido con habilidad ya que no reduce ni las acciones ni los personajes a representaciones estereotipadas.

Si el desafío y el lamento son los tonos de la patria (Ludmer 2000), podemos pensar que también lamento y desafío guían al texto de Fariña; lamento ante el estado del canon y acerca del camino seguido por el Martín Fierro: “perdió el entusiasmo popular con que fue recibido en sus primeros años, y su radio de influencia se confinó al sadismo de ciertas profesoras y la exégesis crítica. Hoy en día sólo se invoca su nombre una vez al año para premiar a los popes de la radiotelevisión local” (Fariña 2011) y desafío al campo literario: hacer que el Martín Fierro vuelva a ser leído (Fariña 2011) con una potencia renovada siendo parte del debate que tensiona y busca definir concepciones de lo nacional.

De este modo en este apartado a partir de las reflexiones de Jorge Panesi sobre el nacionalismo y lo nacional (2004) y el carácter complejo, pueril, paradójico de toda identidad colectiva que defina qué es un país, una nación o una patria, hemos abordado el análisis de las autorrepresentaciones de escritores en relación con el debate acerca de quién y de qué modo define “lo argentino” ya que esta preocupación ha sido, en el escenario argentino posterior a la crisis de la hegemonía neoliberal de 2001, puesta en tensión y reformulada, debatida y complejizada tanto desde la representación de lo latinoamericano como desde la del fenómeno de la migración. Lo hemos visto en el caso de Washington Cucurto (2005, 2006i) explorando representaciones de migrantes latinoamericanos que visibilizan no solo marcas de diferencias sino también las condiciones materiales de existencia del escritor. Hemos presentado autorrepresentaciones “antinacionales” (Ludmer 2010) como modo de representación de la demolición de toda identidad colectiva conciliatoria o explicativa de la crisis (Caparrós 2009, Vanoli 2010) y, por último, recorrimos el modo en que el discurso literario de

finales de nuestro periodo (Fariña 2011) desde el más específico uso literario del lenguaje y de los movimientos hacia el interior del medio (hacia el canon, pero también en diálogo con la crítica, los editores, los circuitos de circulación) ensaya su respuesta a la pregunta por qué o quién define “lo nacional”.

Conclusiones.

En las presentes Conclusiones recapitulamos los resultados alcanzados a lo largo de toda la Tesis a partir del trabajo realizado: un mapa del canon literario nacional, armado por medio del diálogo entre la literatura y la crítica literaria, alrededor del problema de la representación como categoría literaria polémica y de la autorrepresentación del escritor en la narrativa como pregunta por las condiciones materiales de la existencia de la literatura, en el período 2001-2010.

Hemos partido y sostenido una concepción de la literatura como una institución con un especial uso del lenguaje cuya particularidad es la autorreflexión y autocrítica, que habilita leer en el discurso literario la pregunta por sus propias condiciones de existencia en la cultura de la que forma parte. Asimismo, entendemos que en tanto la literatura produce su propia crítica, el diálogo que entabla con la crítica literaria es necesariamente polémico ya que implican distintas formas de autovalidar el saber que produce: mientras que la literatura postula un sentido intrínsecamente inestable, la crítica se autoriza exhibiendo procedimientos de análisis concretos que producen sentidos que se presentan como estables.

Los interrogantes que guiaron esta investigación fueron: en primer lugar, ¿cómo se articulan los problemas de la representación como categoría literaria cuando se discuten inflexiones en la formulación de valoraciones éticas y estéticas en el medio literario argentino en el período 2001-2010? Al respecto, hallamos que la representación funciona como categoría literaria persistente en las polémicas de la teoría y la crítica literarias que produce exploraciones del estatuto de la literatura. La representación y sus problemas teóricos y críticos son apelados, problematizados, conceptualizados, discutidos y esgrimidos sostenidamente en la teoría y la crítica literarias para producir inflexiones en los procesos de formulación de valoraciones éticas y estéticas. Estas inflexiones del canon literario funcionan como regulaciones y son producidas por medio del diálogo polémico entre la literatura, la teoría y la crítica a través de las intervenciones culturales de los múltiples actores del medio literario (en nuestra investigación hemos prestado especial atención a la narrativa, la crítica literaria universitaria y periodística, los editores y los antólogos) en cada coyuntura histórica, es decir, en relación con sus condiciones materiales de existencia.

El segundo interrogante de investigación fue: ¿cómo se constituyen las operaciones de autorrepresentación del escritor y los modos de escritura como la pregunta por las condiciones

materiales de existencia y funcionamiento de la literatura? Al respecto, hallamos que la autorrepresentación de los escritores funciona como lugar de formulación, exploración y posible resolución de la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura. Hemos presentado el modo en que esa pregunta acerca de cómo es materialmente posible que exista y funcione la literatura en este momento histórico determinado es respondida por distintos caminos en el medio literario argentino del periodo: en relación con las marcas de desigualdad y diferencia como estetización; en relación con los itinerarios urbanos y con la distancia y jerarquías sociales; en relación con los usos de la memoria en el proceso de constitución de subjetividades en el caso de los hijos e hijas de militantes políticos de la última dictadura cívico militar y en relación con lo nacional, lo latinoamericano y la migración.

Para ello hemos relevado, descripto y analizados los modos de la representación en la literatura argentina en el período 2001-2010 en relación con las inflexiones en la formulación de valoraciones éticas y estéticas del canon literario argentino, para lo cual conceptualizamos estas categorías literarias (representación, valor, canon, discurso literario, crítico y teórico, entre otros) en los capítulos 1 y 3 en la Primera Parte. A su vez, hemos relevado, descripto y analizado la producción literaria argentina entre 2001 y 2010 a partir del problema de la representación como categoría literaria polémica, para lo cual hemos recorrido los modos en que la representación aparece formulada y rediscutida en la crítica literaria argentina (en los capítulos 2 y 5); hemos relevado, descripto y analizado el corpus textual compuesto por materiales críticos y teóricos del mismo período que dialoga polémicamente con los materiales del corpus literario (a lo largo de ambos capítulos de la Segunda Parte) y, por último, hemos estudiado las operaciones de autorrepresentación del escritor y los modos de escritura en relación con las condiciones materiales de existencia de la literatura, a lo largo del capítulo 5.

La categoría de autorrepresentación fue elegida, construida y especificada en la presente investigación en tanto entendemos que las formas de representación de la subjetividad de los escritores son autorreflexivas y autocríticas, y no meramente temáticas. Es decir que, a diferencia de un enfoque que privilegia la representación de temas o motivos, entendemos las autorrepresentaciones como configuraciones históricas de la identidad sin solidificarse, en tensión, contradicción o paradoja y de forma colectiva, concreta e histórica.

A lo largo de toda la investigación, hemos procurado indagar acerca de la pregunta por el cambio histórico para entender cómo se experimentan las condiciones materiales de existencia de la

literatura y de qué modo esta experiencia produce valoraciones éticas y estéticas y específicas formas de escritura en un momento histórico determinado. En este sentido, el problema de la representación nos permitió abordar, problematizar y dar cuenta de la relación de la literatura con la palabra; es decir, de este específico modo de uso del lenguaje que no tiene un objeto dado, sino que lo construye por medio de su exploración, autorreflexión y autocrítica. Así, el problema que analizamos no fue solamente un canon crítico o literario contemporáneo, sino que recorrimos el modo en que en la literatura argentina reciente se lee y se escribe y, de esta manera, indagamos acerca del vínculo que la literatura establece con sus propias condiciones materiales de existencia. Para esto, hemos prestado especial atención a las tradiciones, narrativas y cánones ético-estéticos que las diferentes instituciones literarias del medio ponen en juego a la hora de producir valoraciones (como vimos especialmente en el capítulo 2 y en el 4).

Como dijimos, hemos producido una lectura tanto del discurso literario como del discurso crítico ya que, por un lado, las autorrepresentaciones de escritores nos remiten a la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura y al lugar de ésta en el mapa social posterior a la crisis de la hegemonía neoliberal de 2001-2002; y, por otro lado, las operaciones de la crítica, cuando analizan las condiciones materiales de la literatura, proponen marcos de inteligibilidad que interrogan los roles del escritor respecto de la condiciones de producción y la historicidad de las formas literarias. A esto es a lo que nos referimos cuando indicamos que existe un diálogo entre la teoría, la crítica y la literatura que produce inflexiones y regulaciones en el canon literario. En tanto la crítica literaria es una parte significativa de la cultura, porque producen relaciones culturales entre materiales, la hemos leído con la misma intensidad y distancia crítica –es decir, como un material del corpus de investigación- que al discurso literario.

Investigar sobre las inflexiones de la valoración ética y estética en la literatura y la crítica literaria argentina implicó pensar los modos de constitución de un concepto de cultura nacional para registrar mecanismos integradores desde el plano estético, pero en relación tensa con otros conceptos de gran implicancia ética (como la autoridad, la tradición o la comunidad) que construyen necesariamente una jerarquía de prácticas, lenguajes y saberes. Sabemos que las operaciones de la crítica de selección y reconocimiento funcionan legitimadas por una perspectiva cultural que institucionaliza reglas y convenciones y produce pautas de acción y formas de simbolización. Es en este sentido que hemos explorado la representación como categoría literaria polémica que funciona como exploración del estatuto de la literatura.

Estudiar el periodo de la crisis de la hegemonía neoliberal en 2001-2002 y su posterior rearticulación hasta el Bicentenario de la Revolución de Mayo en 2010 nos permitió analizar los modos de elaboración de una cultura percibida como parte de una historia común, incluido el conflicto que redistribuye las posiciones sociales, ya que la lucha por el sentido se da a través de prácticas y modos de asociación (en tanto los materiales simbólicos articulan prácticas, posiciones y relaciones concretas). Desde este lugar es que entendimos la organización de nuestros corpus analizado en el capítulo 5: las marcas de desigualdad y diferencia, los itinerarios urbanos y la distancia y jerarquías sociales, los usos de la memoria en el proceso de constitución de subjetividad en el caso de los hijos e hijas de militantes políticos de la última dictadura cívico militar y lo nacional, lo latinoamericano y la migración fueron ejes centrales de la cultura nacional puesta en crisis y rearticulada en Argentina entre 2001 y 2010.

En tanto entendemos que las regulaciones culturales no son un conjunto estable de operaciones que controlan el vínculo entre exclusión y represión, sino que implican un trabajo ideológico de producción de consenso y de reclamos de orden y forman parte de los conflictos políticos que articulan distintos sectores, concebimos que ser escritor, como ser intelectual, es una posición concreta en relación con las condiciones de producción de la cultura y que la relación de los sujetos con las condiciones de producción configura el funcionamiento de las instituciones del medio literario.

Para concluir, recapitularemos los hallazgos de la investigación presentados en esta Tesis.

La Primera Parte “Inflexiones de la valoración ética y estética en la literatura y la crítica literaria argentina a partir del problema de la representación” funciona como estado de la cuestión y marco teórico de nuestra investigación. Hemos producido esta Tesis doctoral a la luz de la tradición de la crítica literaria argentina del siglo XX en diálogo con nuevos materiales literarios producidos muy recientemente, es decir, leímos materiales literarios y críticos contemporáneos al proceso de investigación y escritura desde la tradición crítica recorrida en el capítulo 2. El proceso de construcción del objeto de investigación incluyó múltiples reflexiones acerca del uso y el rol de la teoría y la crítica literaria y para esto fueron necesarias las conceptualizaciones desarrolladas en el capítulo 1. A lo largo de todo el proceso de exploración y escritura, se resituaron, alrededor de nuestro problema de investigación, los debates teóricos y críticos del estado de la cuestión y marco conceptual, ya que por tratarse de un proyecto de problemas teóricos, la metodología constituyó parte de las instancias reflexivas de la investigación. En todo momento hemos problematizado los alcances

y límites de las técnicas de investigación sobre la literatura y las consecuencias de su uso para abordar prácticas y materiales literarios.

En el capítulo 1 “Las inflexiones de canon” partimos de la afirmación de que la literatura por medio de su uso autorreflexivo y autocrítico del lenguaje inscribe en sus producciones la pregunta por sus propias condiciones materiales de existencia y hace de sí misma un espacio de inscripción de lo social poderoso, en tanto productor de un sentido complejo y profundo. Por eso mismo, por medio del análisis de la representación de la relación del escritor con el mundo de la vida, con sus condiciones materiales de existencia, hemos leído el modo en que la literatura piensa su vínculo material con la producción y el consumo literarios.

Para esto nos preguntamos qué tipo de intervenciones proponen los saberes que produce cada discurso del canon literario (el de la crítica, el de la literatura y el de la teoría) ya que las especificidades de cada uno de ellos explican no solo las regulaciones del canon, sino también el diálogo polémico mediante el cual el medio literario explora la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura. Desde estas conceptualizaciones entendemos y explicamos luego, tanto en el capítulo 2 como en el 4 y en el 5, las operaciones de la crítica –explicativas o normativas-, su diálogo con la literatura y las especificidades del sentido literario en las autorrepresentaciones de escritores.

A lo largo de toda la investigación sostuvimos que la representación cuando es discutida una y otra vez en los debates de la teoría y la crítica funciona como reformulación y regulación del canon literario ya que trabaja sobre los modos de constitución del valor literario, de las formas de lo legible, lo decible y lo inteligible. Asimismo, consideramos que las operaciones de la teoría y la crítica son modos de instauración de protocolos de lectura para la literatura, entendida como un discurso y un modo de significar inherentemente inestable y polisémico, y que en ello reside su especificidad. Es en este sentido que pensamos al proceso de constitución y regulación del canon literario como resultado dinámico y tenso de la interacción histórica entre distintos actores del medio: fundamentalmente de la literatura, la crítica y la teoría literarias y sus instituciones. Sostuvimos y comprobamos que la formación y el sostenimiento de un canon literario es un proceso complejo e histórico que incluye momentos de inflexión (por medio de rupturas y continuidades) y de permanente regulación, ya que es parte de la producción de hegemonía cultural.

En el capítulo 1 también se relevaron y describieron las operaciones de canonización, por ejemplo, con la categorización de “clásicos” o de “rupturas” o con el uso material de antecedentes literarios a

través de la estilización, la cita, la parodia o el epigonismo, para luego en la Segunda Parte de la Tesis explicar el funcionamiento, constitución y dinámica del medio literario. Los conceptos de norma y valor de Mukarovsky nos resultaron especialmente útiles para abordar las inflexiones en el canon literario ya que la función, la norma y el valor son los tres modos bajo los cuales el signo que es la obra de arte se relaciona con el contexto social y cultural, en los términos de esta Tesis, con sus condiciones materiales de existencia. Hallamos y sostuvimos que la norma organiza el canon cuando produce regulaciones sobre el medio literario. Respecto del concepto de valor, seguimos su conceptualización histórica, en tanto siempre está sujeto a los cambios a través del tiempo, el espacio o el entorno social, es decir, a sus condiciones materiales de existencia. La idea de regulación, entonces, es la que nos permitió pensar las inflexiones en el canon literario ya que atraviesa la conceptualización de la norma (en relación con los cambios sociales) y del valor (no sólo como variabilidad sino también como estabilización). Hemos hallado y sostenido, entonces, que los diálogos entre la literatura, la teoría y la crítica constituyen y regulan el canon literario.

Desde este primer capítulo hemos sostenido la conceptualización del sentido literario como dinámico, ambiguo, inestable -contradictorio, incluso- y polisémico y siempre con carácter inmanentemente social, histórico y colectivo. A lo largo de nuestro recorrido por la crítica literaria argentina –de los capítulos 1 y 2- muchas veces se ha recurrido a la imagen del misterio, la elusividad, la oscilación y el espesor del sentido literario. Esta es la concepción del discurso literario en su más íntima especificidad que sostiene nuestra lectura, nuestra apuesta teórica y crítica: la potencia semántica de la literatura que produce una complejización de la representación e interpela a explorar, siempre, otras formas de dar cuenta, hacer inteligible y, por lo tanto construir y transformar, el mundo de la vida.

Respecto de los discursos de la teoría y la crítica literarias, también hemos conceptualizamos sus especificidades y diálogos. Incluimos en nuestra lectura el carácter también polémico y político de los debates en que la que la teoría suele desarrollarse, a pesar de su pretensión de elusión del carácter ideológico de sus afirmaciones. La teoría ha sido postulada como productora de enunciados generales, sin embargo, entendemos que, al menos desde las concepciones de la filosofía alemana del pasaje del siglo XVIII al XIX, no hay modo de producción de pensamiento que no implique una práctica respecto de sus materiales e intervenciones en un campo de acción concreto. Consideramos que las conceptualizaciones literarias y filosóficas del Romanticismo Alemán constituyen los antecedentes y cimientos de nuestra concepción de literatura, teoría y crítica y aun en la actualidad gozan de una casi completa aceptación y pertinencia para explicar el funcionamiento del medio

literario. Para esto, recorrimos e incorporamos la propuesta de Lacoue-Labarthe y Nancy cuando desarrollan la idea de que en el Romanticismo temprano se inaugura la institución teórica del género literario y, de este modo, la literatura misma. Lo que estos autores indican como singularidad de la teoría, y nosotros recuperamos y confirmamos para pensar la especificidad de nuestro objeto de estudio, es el carácter autorreflexivo y autocrítico del uso del lenguaje de la literatura. De este modo, al diagramar y armar el estado de la cuestión de esta Tesis, hemos relevado a lo largo de toda la tradición intelectual argentina, desde *Contorno* hasta la contemporaneidad, de uno u otro modo, la propuesta de un uso crítico de la teoría.

La exploración de Marcelo Topuzian nos ofreció la definición del discurso de la teoría en estrecha relación con un concepto central para nuestra investigación: el de representación, lo que constituyó un aporte muy valioso para conceptualizar una categoría central del estado de la cuestión pero también del marco conceptual. La idea de que la teoría funciona como el discurso de la crisis del concepto de representación la constituye en un espacio reflexivo donde es posible poner en crisis las autodefiniciones sustanciales, como el estatuto de la literatura.

Por su parte, hallamos y sostenemos que la crítica, en diálogo con los discursos de la teoría, ha producido formas específicas de producción de discursos que reivindica la acción, por sobre la especulación, y las formas del sarcasmo y el cinismo, por sobre la demostración lógica. Por otro lado, a pesar de que la crítica delimita lo literario y produce valoraciones y juicios, el valor literario continúa interpelando a la fluctuación y la complejidad semántica, de modo que el vínculo entre crítica y valor es siempre inestable e histórico. Relevamos y confirmamos que la crítica se autodefine, fundamentalmente, mediante la oposición polémica con el discurso literario y con el teórico.

En este capítulo también abordamos una de las persistentes polémicas que hemos hallado en el estado de la cuestión: la de la especificación de la crítica como “académica”, “universitaria”, “periodística”, “no especializada”, etc. Estas disputas en cada contexto histórico se reactualizan de acuerdo a las correlaciones de fuerzas contemporáneas, las políticas institucionales, los roles ejercidos por los distintos actores del medio literario y las luchas por la hegemonía cultural en general (estas especificaciones las hemos señalado en el capítulo 4 y 5 de la Segunda Parte).

En el análisis del discurso de la crítica, además de los continuos reenvíos entre críticos literarios, hemos hallado una particularidad de la crítica argentina reciente que puede entenderse como uno de los rasgos distintivos de las inflexiones del canon: es la adopción de retóricas, estilos, campos

semánticos, operaciones o formas de composición verbal similares, tanto en el discurso crítico como en el literario. Para conceptualizar esta particularidad utilizamos el concepto de Susana Cella de “epigonismo de la crítica” (2009, 2010i). Así explicamos la intensa y fructífera relación entre la crítica literaria y la producción literaria en el período estudiado, cuando se produce en la crítica una redefinición de las categorías, de las fronteras y de las esferas a la luz de los procedimientos literarios. Otra particularidad relevada en los materiales críticos, conceptualizada por Jorge Panesi como un “pasaje a la narración” (2016), fueron las autorrepresentaciones de escritores críticos como relatos de sus biografías intelectuales. Como contrapartida, en el diálogo entre discursos literarios, hallamos que la literatura en el periodo estudiado ha producido profusamente textos que exploran y despliegan zonas críticas, analíticas, filosóficas, en fin: teóricas.

Desde el comienzo de la investigación, con el relevamiento y análisis de nuestros materiales críticos, hallamos que el ya clásico problema de la cultura alta o baja es reformulado o redirigido hacia los debates que sucinta la formación del valor con la complejización del concepto de representación. Para analizar sus usos como categoría literaria polémica en la crítica literaria argentina, a lo largo del capítulo 2 hemos recorrido sus apariciones, reformulaciones y especificaciones en la línea del discurso crítico en la cual nuestro trabajo se inspiró. Hemos estudiado las posturas que van desde la más confiada representación verbal de la experiencia hasta la irrepresentabilidad y los debates acerca de cómo es posible la representación de las condiciones de producción de los textos. Asimismo hallamos, durante la construcción de esta zona del estado de la cuestión, que en el pasaje del siglo XX al XXI, la crítica universitaria se ocupó intensamente de especificar la categoría literaria “realismo” desde las historias de la literatura escritas, editadas y publicadas en estrecha relación con la actividad de investigación universitaria y desde los encuentros científicos del área de la teoría, la crítica y la literatura. Otro hallazgo de las lecturas de nuestros materiales fue la profusa cantidad de textos literarios y de crítica que abordan, bajo distintas denominaciones y conceptualizaciones las escrituras del yo, las autofiguraciones y el giro autobiográfico. Por tratarse de aportes muy pertinentes para pensar las autorrepresentaciones del escritor, los recorrimos con atención en miras a precisar nuestras lecturas en los capítulos 4 y 5. Por último, hacia el final del capítulo 2 sistematizamos los modos en que la crítica literaria absolutamente contemporánea a nuestro periodo de investigación, leyendo la literatura argentina post 2001, utilizó, una vez más, la representación como categoría literaria polémica para explorar sus propios límites y alcances.

En el apartado 2.1 “Representación e irrepresentabilidad” recorrimos debates acerca del grado de representabilidad posible mediante el lenguaje. Elegimos trabajar con los aportes de Jorge Panesi y

Nicolás Rosa debido al valor que han tenido, para formular los inicios de esta investigación, sus análisis de autorrepresentaciones de escritores (tanto de narrativa como de crítica) especialmente en relación con la dificultad de representar la experiencia de la pobreza, la carencia y la marginalidad. De ellas hemos partido para pensar el modo bajo el cual la literatura formula la pregunta por sus propias condiciones materiales de existencia. Entendimos, desde el comienzo, también, que los debates acerca de la irrepresentabilidad de la experiencia permiten evidenciar el carácter autorreflexivo y autocrítico del lenguaje en tanto problematización de la representación.

Rosa ha analizado con detenimiento la conflictividad del vínculo entre representación y pobreza. En este sentido, señala que la pobreza resiste la narración en tanto rechaza la retórica que funda toda escritura, resiste la distribución figurativa y, por lo tanto, la representación funciona problematizada bajo diversas formas. De este modo, Rosa señala cómo la representación que produce el discurso literario de las condiciones materiales de existencia no es temática o tópica sino que, en tanto es autorreflexiva, es autocrítica e indica los límites pero también los alcances del sentido literario. Así, la representación de la pobreza, sea bajo la forma de la idealización, la argumentación, la descripción o el uso de distintos géneros, evidencia el complejo vínculo de la literatura con el dinero y se convierte en el espacio para cuestionar sus propias condiciones materiales de existencia.

Por su parte, Jorge Panesi ha trabajado la complejidad del sentido literario, en términos de una posible irrepresentabilidad de la experiencia del hambre, a partir del escritor Felisberto Hernández. Mediante el señalamiento de la tensión abierta de lo ilegible, la operación crítica para leer lo irrepresentable es explicar el funcionamiento del discurso literario en su profundidad y complejidad analizando el uso autocrítico y autorreflexivo del lenguaje, que formula y exhibe la pregunta por sus condiciones materiales de existencia. De este modo, la lectura crítica señala de qué forma el texto, por medio de sus específicos modos de representación, establece las relaciones entre la autorrepresentación del escritor y la representación de las condiciones de producción y consumo. La operación de análisis de Panesi sobre el caso de Felisberto Hernández, ha inspirado nuestro trabajo, para el capítulo 5 de la presente Tesis, cuando señala la forma compleja de representación de lo material en el discurso literario.

Asimismo, la irrepresentabilidad de la experiencia de la carencia funciona en el discurso literario no como una obturación, sino, por el contrario, como la puesta en movimiento de diversos procedimientos de representación compleja. Panesi también ha trabajado la irrepresentabilidad cuando produce una lectura crítica de la recopilación de relatos de y sobre el circuito nocturno de la

prostitución masculina. El punto que hemos recuperado especialmente es la conceptualización del excedente -no asimilable para los modos representacionales de la investigación antropológica- en forma de relatos y de ficciones, ya que, como vimos en el apartado 5.2, los límites de las escrituras disciplinares (como la etnografía, pero también la crónica periodística) son explorados y problematizados por la escritura literaria, cuando aquello que se presenta como irrepresentable para el discurso de la crítica y de las ciencias sociales o humanas es representado por el discurso literario, con sus formas de representación ambivalentes, elusivas, complejas. De este modo, el discurso literario se instituye como el lugar de una verdad más poderosa, en tanto más profunda, más inasible por el discurso crítico y, nuevamente, la dificultad para la representabilidad es motor de la representación literaria.

Por último, recuperamos el aporte de Alberto Giordano cuando aborda la cuestión teórica de la irrepresentabilidad más allá de la oposición simple posibilidad/imposibilidad ya que, aquí también, la dificultad de comunicar la verdad a través de la escritura es el motor de la misma.

En tanto a lo largo de toda esta Tesis hemos problematizado las formas de representación dentro de una crítica política, para reconstruir y analizar las inscripciones textuales de sus modos de producción y circulación y complejizar la relación entre lenguaje, representación e instituciones, en el apartado 2.2 “Representación y condiciones de producción” recogimos los trabajos que ponen el foco en la compleja relación entre las condiciones materiales de producción del discurso literario y sus formas de representación y autorrepresentación del escritor. Para esto, seguimos la línea de la crítica literaria que desde *Literatura argentina y política* de David Viñas (2005i, 2005ii) problematiza la representación como parte de un argumento de crítica política dentro de los debates en que se inscriben los textos. Consideramos el trabajo crítico de David Viñas como un antecedente ineludible para nuestra investigación porque la operación de lectura argumenta a través del conjunto de elementos del texto (tanto los temas, el contenido o los tópicos, como también los procedimientos de composición verbal) pero también de lo que él llama “contexto”, es decir, de las condiciones de producción.

En Viñas la representación de la pobreza, del vínculo con el dinero o la carencia, es analizada como un “mecanismo”, es decir, la crítica lee las formas de representación como resoluciones específicas del discurso literario que elabora, en su interior de forma autocrítica y autorreflexiva, la pregunta por las condiciones materiales de existencia. Hemos recuperado el recorrido de ese célebre trabajo crítico ya que allí Viñas analiza formas de representación literaria en relación con las inflexiones del canon

literario y de la cultura nacional y siempre el análisis de procedimientos de representación desemboca en un argumento de crítica política. Además, por último, hallamos y recuperamos las autorrepresentaciones del escritor crítico con exploraciones autorreflexivas sobre sus operaciones de lectura.

Incluimos en este apartado los aportes de Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* (1985) ya que su método de trabajo es buscar en el relato las marcas del horizonte de expectativa de los lectores (mediante la reconstrucción de la circulación, las formas y prácticas discursivas y las tramas institucionales), pero también las marcas de las condiciones de producción del discurso literario. La operación crítica -que recuperamos en nuestro abordaje de los materiales literarios- es, primero, realizar una lectura minuciosamente sustentada en el análisis de los modos de representación del discurso literario; en segundo lugar, apelar a ideas de Raymond Williams para conceptualizar la ideología narrativa del discurso literario y, por último, poner el foco en las condiciones ideológicas y políticas de producción y circulación de estos textos. De este modo, se apela a la teoría para resituirla respecto de los materiales y analizar el discurso literario, no solo teniendo en cuenta sus condiciones de producción, sino también en miras a explicar de qué modo éste interviene políticamente en el mundo de la vida.

A su vez, Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (2000i) complejiza la relación entre lenguaje y representación al trabajar la recursividad en el uso de la voz ajena como parte de una intervención política y cultural. Ludmer propone un análisis de las formas de representación de la gauchesca y conceptualiza al género como un uso letrado de la cultura popular, lo que le permite pensar el tratamiento de la otredad y la autorrepresentación del escritor, cuestiones que nos han resultado especialmente esclarecedoras para pensar los apartados 5.1., 5.2. y 5.4. El género gauchesco, para Ludmer, es la alianza entre una voz oída y una palabra escrita y, en este sentido, sus enunciados no son frases ni proposiciones sino la relación entre tonos y sentidos. De este modo, las condiciones de producción de los discursos son centrales para el análisis de los mismos.

En el apartado 2.3. “Los debates sobre representación y realismos en el pasaje del siglo XX al XXI en la crítica universitaria” hemos estudiado cómo las historias de la literatura han tomado el problema del realismo para revisar las regulaciones del canon desde las polémicas con las vanguardias. Inmediatamente antes y durante nuestro periodo de investigación, de forma persistente, la crítica universitaria ha discutido las formas de representación por medio de la puesta en cuestión de la categoría de realismo, la exploración de sus límites y alcances en tanto categoría explicativa

adecuada o eficaz para entender la literatura contemporánea, los debates críticos y sus distintas formas de especificación o complejización. La *Historia crítica de la literatura* coordinada por Noé Jitrik –de gran visibilización en el medio literario estudiado- ha producido una interrogación sobre la representación a través del mencionado debate realismo-vanguardia.

Entendimos, desde el inicio de nuestro estudio, que la cuestión más polémica y fructífera del realismo es que introduce, explícita e ineludiblemente, el vínculo de la literatura con el mundo de la vida como un problema de representación. En tanto esto se formula como una cuestión de modos representacionales, es posible pensar las formas específicas que tiene el discurso literario para relacionarse e intervenir en el mundo, la historia, las condiciones materiales de existencia de las personas representadas y el rol social de los escritores. A lo largo de este apartado, y convocados por las intervenciones de la crítica literaria, hemos revisitado las conceptualizaciones de Lukacs pero también de Mukarovsky.

Encontramos que el debate sobre el realismo se reactualizó, cuando hacia la mitad de la primera década del 2000, se produjeron numerosos trabajos de crítica universitaria abocados a especificar el alcance y los límites del realismo como categoría descriptiva válida, adecuada o eficaz para la producción literaria contemporánea. Una operación de lectura significativa en este sentido ha sido la de Graciela Speranza cuando ha señalado, por un lado, una ampliación y generalización de la categoría de realismo a un uso nuevo del costumbrismo y a experimentaciones vanguardistas de la narrativa argentina post 2001.

La crítica produce marcos de inteligibilidad desde la narrativa reciente (que es caracterizada en relación con su capacidad de referencialidad y sus procedimientos vanguardistas) y simultáneamente produce reflexiones sobre sus propias categorías y operaciones de lectura en trabajos (como los de Cella, Contreras, Dalmaroni, Kohan, Sarlo y Speranza) específicamente abocados a precisar y delimitar el alcance del realismo como categoría descriptiva adecuada para la producción literaria estudiado en nuestro capítulo 5. Con este recorrido buscamos señalar que el realismo funciona como una de las especificaciones de la representación en tanto categoría literaria polémica y modo de exploración del estatuto de la literatura, pero también de la crítica contemporánea.

En el apartado 2.4. “La representación en las escrituras del yo, autofiguras y giro autobiográfico” produjimos un mapa de las lecturas críticas de un fenómeno abundante en el discurso literario y crítico del periodo: la preocupación de la escritura acerca de la intimidad y la subjetividad en primera persona. Hemos relevado los análisis de escrituras de autorrepresentaciones de escritores

en textos que recogen la tradición del ensayo, el Diario o la autobiografía. Nicolás Rosa (como ya habíamos señalado en el capítulo 1, junto con otros críticos importantes de nuestra tradición nacional) ha trabajado con el vínculo entre ensayo y subjetividad en la Modernidad siguiendo el modo en que a partir de Montaigne, y la combinación de la experiencia de vida con la experiencia de lectura, se abre el terreno de la exploración de la subjetividad de forma compleja. También Alberto Giordano, quien ha trabajado detenidamente las escrituras autobiográficas e íntimas de escritores y ha indicado los usos de las autofiguraciones en tanto formas performativas y autorreflexivas de la representación, ha indicado la estrecha relación entre narración, ensayo y autobiografía. En su libro *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (2006) analiza en distintos textos la “imagen de escritor” que van construyendo las autobiografías, diarios y Memorias. Hemos recuperamos en la Segunda Parte de la Tesis estas especificaciones y conceptualizaciones, por ejemplo, cuando en el apartado 5.3. la crítica pone su atención en la escritura de la intimidad no como biografismo sino como narración de un proceso, no como registro sino como el medio en el que se realiza la experiencia y, por lo tanto, como intervención en el mundo de la vida presente del escritor. Por último, nos ha sido especialmente fructífero pensar la definición de “escrituras íntimas” no como representaciones de la privacidad sino de lo íntimamente desconocido que aparece en el lenguaje, para especificar la mutua implicación entre narración, novela, autobiografía y ensayo como escritura de la experiencia de la intimidad desde la alteridad o ajenidad, es decir, desde el establecimiento de una relación de otredad con uno mismo, resituando las conceptualizaciones del capítulo 3 en nuestros materiales literarios de los capítulos 4 y 5.

Por último, en el apartado 2.5. “La representación en la crítica literaria reciente y su lectura de la literatura argentina post 2001” hemos recorrido otro de los hallazgos de la Tesis: en el periodo analizado hubo una importante redefinición de las categorías críticas e, incluso, del rol mismo de la crítica literaria, puesta en cuestión a partir de una profunda problematización de la representación. Hemos escogido a Alberto Giordano, Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo como exponentes de los distintos modos en que la crítica leyó autocríticamente la producción narrativa argentina reciente.

Giordano comienza su libro *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico* (2011ii) explicitando el debate en el cual participa acerca de la definición de la crítica literaria contemporánea, en el cual las posiciones de Josefina Ludmer y Daniel Link serán las opuestas a las del autor y las de Beatriz Sarlo. Se recupera aquí uno de las polémicas centrales del medio literario de nuestro periodo: la que se produjo durante 2010 alrededor del concepto de “postautonomía” propuesto por Ludmer en su página web personal, replicado en el blog de Daniel Link y luego recogido en diversos escritos. En

tanto estas discusiones de la crítica se sirven de materiales literarios muy similares a los trabajados en los capítulos 4 y 5 de esta Tesis y, simultáneamente, producen una reflexión sobre los alcances y los límites de las categorías de la crítica literaria en relación con las formas de composición de la narrativa después del año 2000, entendemos que caracterizan el vínculo entre materiales y condiciones institucionales y exhiben los protocolos de la críticas y las inflexiones del canon literario en el periodo estudiado.

La crítica en los últimos aportes de Ludmer, se enraíza y se justifica en operaciones de análisis de materiales no literarios, propone la lectura de la literatura junto con la del mundo de la vida y formula, para esto, nuevas categorías de análisis. Alberto Giordano, entonces, responde polémicamente que su libro *Vida y obra* parte de discutir los nuevos conceptos de Ludmer y, además de precisar otras lecturas de los textos literarios, hace, entonces, crítica de la crítica. Recorriendo esta polémica encontramos todas las operaciones del medio literario, como vimos en el capítulo 1, funcionando para producir el debate: la apelación al estatuto diferenciado del discurso de la literatura en relación con las formas de representación, el modo de autorización que tiene la crítica cuando exhibe sus lecturas y la cualidad del discurso de la teoría que elude el carácter ideológico de sus afirmaciones.

Los últimos dos libros que incluimos en nuestro estado de la cuestión, son de Beatriz Sarlo quien, en 2007, editó y publicó sus escritos sobre literatura producidos entre 1981 y 2006 y en 2012 publicó *Ficciones argentinas. 33 ensayos* donde recopiló publicaciones periodísticas del suplemento cultural del Diario *Perfil*. En el primer libro parte del uso de la idea de “etnografía” como categoría de análisis literario, realiza observaciones de composición verbal y uso del lenguaje y propone una interpretación de la figura y la literatura de Washington Cucurto en relación con Manuel Puig y Roberto Arlt. Sarlo propone una especificación para los materiales contemporáneos, pero siempre como un corrimiento y no como una innovación conceptual radical. En el segundo libro, desde la propuesta de encontrar la singularidad de los materiales absolutamente contemporáneos –recuérdese su origen periodístico- también se realizan afirmaciones teóricas sobre el corpus. La operación crítica para leer la literatura de los 2000 es la misma que la señalada en el libro anterior: analizar procedimientos (narrador, personajes, acción), proponer continuidades entre la literatura reciente y momentos canónicos del siglo XX y señalar singularidades apelando, si es necesario, no directamente a la formación técnica de la crítica sino al impacto (gusto, interés) de la lectura.

En tanto el marco conceptual de nuestra investigación no ha preexistido a los materiales sino que ha surgido del estado de la cuestión de la investigación en tanto preocupación, alusión o uso, el recorrido por los trabajos de la crítica literaria argentina del capítulo 2 nos ha llevado a revisar los debates teóricos del marco conceptual en relación con los materiales de nuestra investigación para producir nuestras indagaciones. De este modo, el último capítulo de la Primera Parte, el 3, titulado “La representación como categoría literaria polémica y modo de exploración del estatuto de la literatura” presenta los conceptos centrales utilizados en la investigación en distintos autores (como Barthes, Derrida, Foucault) pero con un enfoque de estos debates a partir de las perspectivas de Walter Benjamin y Mijail Bajtin cuando abordan la cuestión de la representación y la experiencia, especialmente en lo que refiere a la representación verbal en relación con la praxis social.

Para construir el marco conceptual del capítulo 3, hemos trabajado con el concepto de representación relevando posturas que delimitan el problema de la mimesis en el lenguaje y la literatura; para ello, hemos situado los debates respecto de los modos de representación en tanto articulación de la trama, motivos y procedimientos literarios que despliegan un trabajo de experimentación verbal. Recuperamos estos aportes sobre la relación del lenguaje con el mundo de la vida, porque allí se discute la representación en tanto laboratorio de trabajo verbal sobre lo real y de posibilidad de interrogar su estatuto desde la configuración de experiencias, incluso, como vimos en el capítulo 2, cuando se la entiende en el marco de su inefabilidad o irrepresentabilidad. Asimismo, el uso teórico y crítico de las nociones de fragmentariedad y reflexividad halladas en estas conceptualizaciones nos permitió establecer los núcleos relevados en nuestro corpus literario que, en vez de definir la relación del texto con el referente en términos estables, señalan y exhiben tensiones respecto de lo real y la configuración de experiencias desde lo narrado.

En el apartado 3.1. “Las categorías de literatura y escritor para pensar la autorreflexividad y autocrítica” presentamos un recorrido conceptual acerca del discurso literario que nos permitió entenderlo como un lugar privilegiado para la autorrepresentación del escritor y para la exploración de la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura. En primer lugar, recorrimos parcialmente los aportes de Derrida cuando en “Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad” recupera la propuesta de Benjamin acerca de pensar el reconocimiento por medio del procedimiento, ya que en este diálogo vemos funcionar teórica, crítica y polémicamente la categoría de representación. En segundo lugar, en tanto en la presente investigación analizamos específicamente las autorrepresentaciones de escritores, hemos vuelto a los textos de Michel Foucault para especificar el alcance de la categoría de “autor”, teniendo en cuenta que estas

conceptualizaciones fueron formuladas en debate con Derrida y Barthes. Es por esto que recuperamos también los aportes barthesianos cuando señala las transformaciones históricas de la teoría y la crítica alrededor de la idea de la muerte del autor y las operaciones de lectura como alegoría o reflejo del sujeto.

Por último, hemos recuperado los aportes de Foucault cuando indica que la literatura es una forma de uso y de relación con el lenguaje, es más, cuando dice que es la pregunta por el ser de la literatura, pero una pregunta que no deja de preguntarse desde la literatura misma. Con esto se indica la productividad verbal y crítica de la autorreflexión de la literatura, que se produce al preguntarse por sí misma. Es en este sentido que Foucault, en *Lenguaje y literatura*, ha propuesto ver como fenómeno específico del lenguaje en la literatura su capacidad de autoimplicación como puesta en abismo o autocrítica.

En el apartado 3.2. “La representación como instancia autocrítica en la novela y el tratamiento de la otredad” hemos recurrido al Círculo de Bajtin por su especificación de los modos de producción literaria y cultural en relación con las categorías de análisis social y las condiciones de producción cultural. En la concepción de lenguaje de Bajtin y Voloshinov, pero fundamentalmente de obra literaria de Bajtin, la organización de los materiales produce una evaluación no como juicio de valor explícito, sino a partir de su organización, es decir, el lenguaje produce una autocrítica hacia el interior de sus producciones por medio de su uso; allí se produce la exploración de los alcances y límites del lenguaje mismo. Es por esto que sus aportes resultaron esclarecedores para pensar la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura a través de la autorrepresentación de los escritores. Recogiendo de algún modo lo planteado en el apartado 2.3., en relación con los debates del realismo, recuperamos la idea bajtiniana de que la literatura, en tanto material verbal, se orienta con respecto a sus condiciones materiales de producción y refracta oblicuamente la escena ideológica en que se constituye. Así es como la literatura dialoga con el mundo en cuanto se relacionan con él desde sus condiciones de producción, circulación y consumo. La “doble orientación de la literatura en la existencia” (Bajtin 2002ii:58) nos posibilita leer en la producción literaria distintas formas de representación de la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura misma, es decir, leer el carácter autorreflexivo y autocrítico de la literatura que venimos conceptualizando desde el comienzo de esta Tesis y en el que sostenemos nuestra lectura de la Segunda Parte.

En el segundo apartado del capítulo 3 recuperamos especialmente las conceptualizaciones bajtinianas de la novela y de tratamiento de la otredad. En tanto que para nuestra investigación hemos producido el relevamiento, descripción y análisis de narrativa argentina en el periodo 2001-2010, especialmente de novelas, consideramos que este género se prestó a los fines de nuestra investigación, entendiendo la novela como escritura polifónica, en tanto pone a discutir distintas voces en el texto, produce representaciones complejas de los distintos usos sociales del lenguaje y, por esto, es especialmente prolífera para el análisis de la capacidad autocrítica del lenguaje.

Respecto del tratamiento de la otredad para la autorrepresentación del escritor recuperamos otra forma de introducción y de organización de la heteroglosia en la novela: el uso de voces ajenas mediante la inclusión de los géneros intercalados, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.) como extra literarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.) que refractan de distintos modos las intenciones del autor y producen una crítica de otros géneros y de su actitud ante la realidad.

Sin embargo, esto no es todo respecto del tratamiento de la otredad, ya que, asimismo, Bajtin propone la autorrepresentación en términos de representación de otro respecto de sí mismo, es decir, la representación del mismo escritor debe ser una autoobjetivación hasta llegar a ser un personaje sin un regreso hacia el yo. El tratamiento de la mismidad como una ajenidad es la operación contraria a ver al otro como a mí mismo, es decir, a proyectar en el otro la propia interioridad violentando la otredad. Nos hemos inspirado especialmente en estas reflexiones para describir y analizar las operaciones de exotismo en el apartado 5.1., pero también los usos de la memoria en el proceso de constitución de subjetividad en el apartado 5.3.

En las conceptualizaciones bajtinianas la vida se incorpora a la literatura como argumento, asunto, tema, motivo, como dijimos antes, sólo a través de esa escena ideológica en la cual se formula y con la cual discute y el lenguaje como material literario está formado por esa escena inmanentemente social e histórica. Este es un aporte fundamental que los pensadores del círculo Bajtin hicieron, ya que por medio de la crítica del lenguaje, se produce la crítica de la cultura y de la representación. Y, como dijimos, lo hemos revisitado ya que Mijail Bajtin es convocado por la crítica literaria argentina en reiteradas oportunidades para pensar el vínculo entre representación y narración a partir de la conceptualización de la novela y para producir reflexiones acerca del uso de la palabra ajena, de la constitución de posturas enunciativas, del tratamiento de la otredad y de la comunicabilidad verbal de la experiencia.

En el apartado 3.3. “Cronotopo y representación de la crisis en Bajtin” exploramos y precisamos la idea de que la literatura dialoga con el mundo en cuanto se relacionan desde sus condiciones de producción, circulación y consumo por medio de los cronotopos de forma dinámica e histórica. Por lo tanto, prestamos especial atención al concepto de “cronotopo” a los fines de analizar en la presente Tesis la representación de un acontecimiento histórico como la crisis de 2001.

La definición de cronotopo como “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtin 1989:237) funciona en relación con la idea de que desde su especificidad la representación literaria puede orientarse (hacia sus condiciones materiales de existencia y hacia la esfera ideológica en que se constituye) y producir valoraciones sociales (mediante la selección de su forma y sus materiales) y los escritores pueden producir representaciones de ellos mismo en relación con sus condiciones materiales de existencia. A partir de estos aportes del Círculo de Bajtin, consideramos que la representación de la crisis de 2001 formula un específico cronotopo en la novela argentina reciente.

Por último, en el apartado 3.4. “Representación de la experiencia y estetización en Benjamin” hemos recuperado parcialmente la producción de Walter Benjamin quien ha visitado y revisitado productivamente los problemas de la experiencia, la representación, la historia y la producción de un conocimiento crítico en relación con las condiciones materiales e históricas de existencia, de modo tal que sus reflexiones, convocadas reiteradamente por el estado de la cuestión de nuestra investigación, nos brindaron un marco de inteligibilidad y un aparato teórico potentes para pensar el modo en que las autorrepresentaciones de los escritores constituyen tramas narrativas, en las que se puede relevar tanto la reasignación de lugares como la inteligibilidad de las crisis históricas. Asimismo, entendimos que esas tramas narrativas habilitan la transformación de la experiencia.

Hicimos un recorrido por la concepción benjaminiana de lenguaje, ya que la lengua y la literatura concebidas como materialidades históricamente condicionadas posibilitan el trabajo crítico sobre la capacidad de éstas para intervenir en el mundo de la vida, en tanto permiten desnaturalizar los vínculos entre arte, cultura y sociedad y analizar sus condiciones sociales y materiales de producción y existencia. Por otro lado, existe otra característica fundamental en la concepción de lenguaje de Benjamin, aludido especialmente en el apartado 2.1., para pensar a la literatura, la crítica y la teoría literarias, que es su carácter paradójal respecto de la comunicabilidad. Esto nos permite pensar al lenguaje como el lugar donde es posible la comunicación y simultáneamente donde se señala, se marca críticamente, que la comunicación nunca es completa, nunca el sentido es obturado por una

transparencia comunicativa, sino que, por el contrario, el lenguaje es un espacio paradójico, ambivalente, entre lo dicho, lo no dicho y lo decible.

A partir de esta concepción de lenguaje en Benjamin, pudimos analizar la interrelación compleja y productiva entre la noción de experiencia y la de representación, en la obra de este pensador, para comprender una posible oposición entre un uso de la mimesis (entendida como el procedimiento literario que intenta reproducir la realidad) y la artificialidad y la experimentación (entendidas como los mecanismos que pueden dar cuenta de las condiciones materiales de existencia y su problematización). Encontramos sumamente productivo para la exploración y la inteligibilidad crítica de nuestros materiales trabajar la complejización del concepto de mimesis con los conceptos de semejanza extra sensorial, inmaterial o no sensible y correspondencia inmaterial, no sensible o no representacional en Walter Benjamin y Susan Buck Morss, ya que estos conceptos dan cuenta de la posibilidad de la lengua de decir más que lo escrito, la posibilidad de comunicar lo incommunicable desde la concepción mística y materialista de la representación en Benjamin quien la define como la constitución de una “trama”.

El concepto de experiencia –relevante no como ontologización de la misma, sino como una instancia crítica potente- en Benjamin es una forma de poner en relación a los textos con sus condiciones de producción. Pero, del mismo modo que señalamos respecto de la lengua, en la narración no hay totalización de la experiencia, no hay representación total y esto es lo que permite a Benjamin realizar una operación crítica sobre los textos que, lejos de asignar un sentido externo, suscita la emergencia de las marcas históricas de la construcción del sentido en la literatura, es decir, lee las condiciones materiales de existencia en los textos.

Para producir nuestra lectura de los materiales del corpus de la investigación recuperamos uno de los aportes fundamentales de Benjamin como es la indicación del carácter políticamente reaccionario de la estetización cuando la belleza funciona como reconciliación y disolución de los conflictos y articula reclamos de orden o formas de exterminio. En nuestros hallazgos hemos detectado un movimiento respecto de la autorrepresentación de los escritores en el periodo 2001-2010: cuando la literatura por medio de sus procedimientos de composición, más que formular la pregunta por sus propias condiciones materiales, realiza un doble juego de visibilidad de los sujetos e invisibilización de las condiciones de existencia de los mismos, produce una naturalización estetizante de las marcas de desigualdad y diferencia y de las jerarquías y distancias sociales. Es en este sentido que en esta Tesis hemos articulado las nociones benjaminianas de experiencia y estetización para construir

herramientas teóricas y críticas que puedan dar cuenta de algunos procedimientos literarios orientados a la estetización de la experiencia en la escritura literaria y analizar, de este modo, no sólo los temas o motivos sino, fundamentalmente, los procedimientos de construcción de sentido estetizantes y sus implicancias éticas y políticas en relación con las formas de la belleza como reconciliación.

Sabemos que por medio de la estetización, la reconciliación es producida como un efecto, por un lado, de los procedimientos de composición textual y, por el otro, de las formas de circulación y consumo de los productos culturales. Se abre aquí un problema complejo: es el doble carácter de las intervenciones del arte en las relaciones con el mundo de la vida. Por un lado, el arte puede posibilitar, fomentar e interpelar a la pregunta por las condiciones de posibilidad y por nuevos marcos de inteligibilidad; pero, por el otro, el arte y la expresión artística puede funcionar como un canal de vehiculización de las demandas en orden a su disolución por medio del embellecimiento: el impulso de las demandas materiales, históricas y políticas es reconvertido en el impulso estético, invirtiendo el signo ideológico de su fuerza.

Este riesgo mayor es el que hallamos en las construcciones artísticas que nos presentan la estetización y sensualización de la violencia, de la pobreza, del exterminio: es que el arte no sólo dé una satisfacción artística a una demanda, sino que sea parte de un reclamo de orden –ya que después de la crisis de hegemonía neoliberal de 2001, como en toda crisis orgánica, los reclamos de orden se han encabalgado en representaciones sobre la desigualdad social y la violencia- y, de este modo, sea posible vivenciar la propia aniquilación con goce estético.

Por último, hemos recuperado las definiciones benjaminianas del rol del escritor, del intelectual, de la literatura en relación con la pregunta por las condiciones materiales de producción y la historicidad de las formas literarias cuando en el ensayo “El autor como productor” se propone resituar los debates acerca de la tendencia y la calidad literarias alrededor del concepto de “productor”, es decir, alrededor de la relación de los escritores con su posición en el proceso de producción material y alrededor de la técnica, entendida como el lugar de la obra literaria dentro de las condiciones literarias de producción de su tiempo. En este sentido hemos rastreado y analizado a lo largo del capítulo 5 los modos en que la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura se formula a través de la autorrepresentación de los escritores cuando se explora la representación de las marcas de desigualdad social y diferencia o de la jerarquía y la distancia

sociales, pero también de la constitución de la subjetividad en relación con las políticas de la memoria o en relación con lo nacional.

Como es central para los objetivos y hallazgos de esta Tesis, poner el foco en la relación del escritor con sus condiciones de producción es justamente lo contrario a la operación anteriormente criticada: en vez de convertir a la pobreza ajena en un divertimento propio, la autorrepresentación del escritor debe conocer la pobreza ajena y propia para poder hacer una crítica de la misma, para poder establecer una función organizadora de la crítica en relación con las condiciones materiales de existencias opresivas y a transformar.

La Segunda Parte de esta Tesis “La pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura a través de la autorrepresentación de los escritores” presenta el mapa del medio literario argentino en el periodo 2001-2010, donde hemos especificado nuestras observaciones de la Primera Parte, a partir del análisis del diálogo entre el discurso de la literatura y el discurso de la crítica alrededor de las autorrepresentaciones de escritores.

Los principales movimientos observados en el medio literario en la década analizada fueron: la proliferación de revistas literarias (algunas en papel, pero mayoritariamente en versiones digitales), la emergencia de editoriales independientes y autónomas respecto de los grandes conglomerados transnacionales (tanto aquellas editoriales que realizan edición artesanal, como tradicional), la organización de variados ciclos de lecturas (de poesía, pero también de narrativa) y la exploración de internet como un nuevo espacio para la producción, circulación y consumo literarios por medio de mails, blogs y redes sociales. En el capítulo 4 “El mapa del medio literario argentino 2001-2010: revistas, suplementos periodísticos especializados, internet, mundo editorial” relevamos, describimos y analizamos la constitución y dinámica del medio, con sus tensiones y sus roles.

Como vimos en el capítulo 5, hemos relevado que en el período posterior a la crisis de 2001, las autorrepresentaciones del escritor se constituyen reiteradamente en relación con la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura. Encontramos que, por un lado hacia el interior del discurso literario, los narradores y personajes escritores son representados en relación con los problemas de la reproducción de la vida, en el escenario socioeconómico y cultural contemporáneo (ya sea articulando las marcas de desigualdad y diferencia, desde la dificultad de la subsistencia o la exploración de las distancias y jerarquías sociales; ya sea teniendo como condición material de existencia escenas de juicio por memoria, verdad y justicia o la reformulación de la identidad nacional). Además de estas autorrepresentaciones, hallamos que, por otro lado, la crítica literaria se

ha ocupado de visibilizar y analizar detenidamente aquellos casos en que las condiciones materiales de existencia de los escritores y los distintos modos de circulación y consumo literarios marcan sustantivamente a la literatura.

Un ejemplo de esto último es la emergencia y éxito de editoriales independientes y artesanales que ensayan una nueva relación con la lógica de mercado: la de convertir lo experimental en mercancía y, en el caso de Eloísa Cartonera, a partir de la coyuntura material específica (del nuevo valor del papel producto de la devaluación del peso argentino), trabajan junto con un nuevo actor social post-crisis 2001: los llamados “cartoneros”. El otro caso hallado y analizado en esta línea de edición es Belleza y Felicidad, editorial que fue también galería de arte. Ambos casos son significativos para explicar el funcionamiento del medio literario en el periodo analizado. Belleza y Felicidad reivindica la tradición de la literatura de cordel brasileña para que el consumo literario deje de ser costoso y, en este sentido, proponen explotar nuevas formas de sociabilización e intervención política. El proyecto Eloísa Cartonera es un sello editorial que buscó ser una alternativa a las grandes editoriales y recuperó prácticas en primer lugar, de los llamados “poetas de los 90”, en segundo lugar, de Belleza y Felicidad, y por último, de formas incipientes de organización y activismo, propias de la situación de crisis, como la articulación con los cartoneros y la venta comunitaria de alimentos.

Sin embargo, hemos señalado que el vínculo de los escritores y editores con los cartoneros no es plenamente horizontal, ya que el rol social asignado implícitamente a la literatura, en relación con los sujetos empobrecidos, supone la idea de “integrar” al “trabajo genuino” por “medio” de la creación artística. Esto implica un mapa de relaciones y valoraciones culturales muy arraigado, que pareciera no ceder más allá de los cambios estéticos. Encontramos que, si bien se apela a las formas de sociabilidad y socialización propias de la comunidad literaria (punto central de estos grupos de escritores, pero, como vimos, rasgo propio del medio literario moderno desde el pasaje del siglo XVIII al XIX), se lo hace de un modo que enfatiza -más que problematizar- las jerarquías sociales.

También, estudiamos el funcionamiento de otras editoriales autogestionadas y artesanales que se diferenciaron de los “libros cartoneros” produciendo por encargo pequeñas tiradas encuadernadas de costo relativamente alto. Creemos que, a pesar de las diferencias estéticas, las editoriales artesanales comparten la valoración del rol de la literatura como emancipación cultural. Propusimos, entonces, entender la formación de valor del libro con la ya clásica afirmación de Adorno que señala el valor del arte autónomo, cuya función es no tener función inmediata en el mundo mediado de la mercancía.

Hallamos que muchos de los escritores que comenzaron publicando en las editoriales artesanales, luego pasaron a formar parte de los catálogos de editoriales profesionalizadas, pero especialmente atentas a esta zona del medio literario. Entendemos, de este modo, que el mundo editorial incide en el medio literario (y éste último en el primero) ya que dialogan a través de la postulación de catálogos que producen visibilidad e invisibilización de distintas zonas de la producción literaria.

La preocupación por adquirir y ejercer un lugar en el medio literario se vehiculiza muchas veces a través de la búsqueda de lectores y con relaciones ambivalentes respecto de los circuitos editoriales. El mundo editorial (en tanto interrelación entre mercado, industria y editores) es una pieza fundamental para entender los modos de leer que los mismos textos instalan. Hemos prestado especial atención en nuestro análisis al rol del editor –en tanto es quien formula y propone el catálogo como operación de visibilización- junto con el del antólogo o compilador. Hemos hallado que la antología funcionó en el periodo de forma muy potente para la constitución del canon. Asimismo, encontramos que las antologías han sido mayoritariamente resultado de la dinámica de los talleres literarios.

La tradición de participación en talleres de escritura colectivos recoge la prolífera experiencia de los grupos de estudio clandestinos de resistencia a la última dictadura cívico-militar. Como particularidad del periodo analizado, encontramos que la visibilización de los talleres literarios desde el discurso de la crítica –especialmente periodística- incluye movimientos de afiliación y desafiliación conflictivos con sus consecuentes injurias, sospechas y sarcasmos (especialmente respecto de la posibilidad de publicación en antologías, la presentación a premios, el acceso a ediciones profesionalizadas y la incorporación en suplementos periodísticos especializados como columnistas). Muchos de los escritores incluidos en nuestra investigación participan o dictan talleres literarios, ésta es una de las experiencias centrales de las autorrepresentaciones o uno de los argumentos esgrimidos reiteradamente en entrevistas, contratapas o presentaciones como reenvíos o autorizaciones. Suele presentarse como una experiencia fronteriza entre las prácticas minoritarias, casi elitistas, entre pares y las prácticas laborales precarizadas; los docentes que dictan talleres cobran dinero por hacerlo, con lo cual se posicionan como trabajadores, pero priorizan en las representaciones y autorrepresentaciones la actividad subjetiva y el enriquecimiento subjetivo y no material.

Asimismo, hallamos que los premios literarios son otro de los modos privilegiados de adquisición de visibilidad e, incluso en el periodo estudiado, tendieron a pautar la escritura (y los argumentos,

tramas o formas de representación) en tanto se comenzó a premiar obras inéditas. En la década estudiada hubo algunas polémicas ruidosas alrededor de la crítica periodística, pero también de la universitaria, por ejemplo alrededor del concurso Sudamericana–La Nación en 2006. Esta querrela tiene al menos dos posibles relaciones: por un lado, es contemporánea a la polémica Sarlo / Soriano (en ambas se discute la relación de la literatura con la crítica universitaria, con la crítica periodística, con los talleres literarios y con los premios) y, por otro lado, tiene relación con el debate alrededor del concepto de Josefina Ludmer de “literaturas postautónomas” (analizado en apartado 2.5.).

También en el capítulo 4, a partir del diagnóstico y la propuesta del último libro de Josefina Ludmer, acerca de la disolución de los límites entre el discurso literario y el de la crítica, vimos que tal panorama y pronóstico del estado del medio literario fue, al menos, apresurado, ya que el ejercicio de los roles en el medio permaneció funcionando, preferentemente, de la misma forma que la preponderante desde el siglo XIX.

Para esto, hemos recordado los aportes de Lacoue-Labarthe y Nancy sobre el Romanticismo de Jena como antecedente fundamental que continúa explicando la dinámica del medio literario. Releímos sus contribuciones respecto del funcionamiento del grupo literario y la revista *Athenaeum* y recuperamos su indicación de que ésta se articula con una socialización entre escritores de fraternización -que habilita la escritura colectiva- con dinámicas de anexiones, rupturas, exclusiones, y excomuniones, dentro de una sostenida lógica de autorización o aval, pero también de desaprobación e injuria. Asimismo, Lacoue-Labarthe y Nancy señalan lo característico del uso de la arrogancia -propio de las vanguardias- como tono literario.

En nuestro periodo surgen una serie de publicaciones digitales donde jóvenes críticos hacen crítica literaria, cultural y artística y establecen este tipo de redes de funcionamiento. Las revistas con mayor visibilidad fueron: *El interpretador*, *Éxito/Haceme llegar*, *Luthor* y *Planta*. Éstas intervienen en el medio produciendo debates teóricos y críticos, especialmente en relación con la universidad y con la crítica periodística.

Como operaciones de canonización, hallamos fundamentalmente dos: por un lado, la operación de la crítica universitaria consagrada leyendo y comentando literatura absolutamente contemporánea y proponiendo series para leerla; por otro lado, los reenvíos y autorizaciones desde las dedicatorias, prólogos y contratapas pero también desde dentro de los mismos textos literarios. En muchos casos, la crítica ha leído esto último como una novedad, por ejemplo, cuando indica que hay una red de citas implícitas entre Eloísa Cartonera, Belleza y Felicidad, Mansalva y los textos de Dalia

Rosetti/Fernanda Laguna, Washington Cucurto y César Aira, donde la ironía y el chiste aparecen como forma privilegiada de aludir a pares y autoridades y el escándalo como modo de visibilización. Sin embargo, destacamos que esta idea de comunidad de amigos escritores que se leen entre ellos es constitutiva de la concepción romántica temprana. Es más, en el capítulo 4 argumentamos y sostenemos que ni siquiera con el uso de las nuevas tecnologías propias de internet las formas de sociabilización entre escritores sufren una ruptura drástica respecto de la modernidad temprana ya que el medio literario on line reproduce mayoritariamente la misma lógica.

Teniendo en cuenta que es fundamental para realizar un mapa del medio literario reciente el estudio del espacio de internet, en el apartado 4.2. “Innovaciones técnicas y continuidades prácticas en el medio” propusimos una lectura crítica de las operaciones de escritura en el marco de las nuevas tecnologías, específicamente en el caso del blog de escritor. Los hallazgos del relevamiento y análisis de la blogósfera literaria argentina nos han llevado a resituar este fenómeno técnico en los debates ya clásicos acerca de las vanguardias y el modernismo y sus formas de institucionalización de las prácticas artísticas. Encontramos que dos de los puntos programáticos de las vanguardias históricas se han reactualizado con la proliferación de la escritura en soportes digitales disponibles on line: por un lado, la valorización del presente y, por el otro, la promesa de generar formas de comunicación directas y horizontales por medio de la interactividad, la colaboración, la anonimia, el cuestionamiento de la autoría y la ajerarquización de la circulación. Hallamos, sin embargo, que la posibilidad de explorar las potencialidades de los nuevos soportes y la capacidad de generar espacios de producción, circulación y consumo alternativos al mercado y la universidad, se pone en tensión con el hecho de que estos nuevos espacios dialogan permanentemente con el resto del medio literario en la medida en que escritores (críticos y literarios) intervienen desde la blogósfera literaria escribiendo y publicando sus textos e, incluso, produciendo reflexiones teórico-críticas sistemáticamente en relación con el canon literario: con las operaciones de la crítica periodística en revistas y suplementos especializados, con el uso de textos de blogs en trabajos universitarios o con la publicación de libros a partir de blogs de escritores. Es en este sentido que analizamos el diálogo polémico entre aquello producido exclusivamente en el ámbito de la web con aquello producido desde otras instituciones (como el periodismo o la universidad) a los fines de producir reflexiones críticas sobre los cambios y permanencias en el canon. Lo productivo, de este modo, fue ver los impactos de la técnica y los recursos digitales en la producción literaria viendo inflexiones, cambios y permanencias en los procedimientos de composición verbal.

Como dijimos, desde el Romanticismo de Jena puede relevarse una actitud de ambivalencia o tensión respecto de la técnica: por un lado, un cuestionamiento de la tecnología moderna ligado al desasosiego crítico y, por el otro, una exaltación o fascinación estética. Entendemos que esta relación ambivalente entre arte y tecnología permanece hasta nuestros días en el medio literario también respecto de las llamadas “nuevas tecnologías” ligadas a los soportes digitales. En el caso de la escritura en blogs con comentarios e hipervínculos, las técnicas y la tecnología cuando no son sólo abordadas en términos de tematización, como contenido o motivo, sino que, por el contrario, participan activamente del proceso de escritura con la introducción de procedimientos específicos, producen inflexiones en la construcción de sentidos. Para esto analizamos la escritura de textos autorreflexivos en los blogs de escritores en la misma línea que desde los romanticismos europeos del siglo XIX los escritores escriben acerca de escribir.

Continuando con el mapa propuesto en el apartado 4.1., hallamos que la blogósfera literaria como todo campo de interacción produce y reproduce estratificaciones y modos de formación de valor muy específicos, por ejemplo, por medio de las listas de reenvíos a blogs recomendados (donde los links se constituyen siempre en un canon de lecturas y relaciones, formas de asociación o sociabilización de los escritores, un modo de relacionarse a partir de la práctica de la lectura por medio del hipervínculo y del comentario como marca de presencia, legitimación o injuria). Asimismo, respecto de la posibilidad de discutir la autoría, encontramos relativamente pocos blogs colectivos (casi ninguno que realice escritura colectiva) y respecto de la problematización de los roles de escritor y lector, hubo pocos que tuvieran habilitada la función de comentarios que posibilitara un diálogo entre el autor del blog y sus visitantes. Concluimos, entonces, que la blogósfera literaria más bien ha tendido a reproducir las estratificaciones y los procesos de institucionalización del medio literario tradicional que tiene relaciones de horizontalidad entre pares, pero, también, fuertes relaciones de verticalidad, autorizaciones y legitimaciones asociativas e interpersonales.

Por otro lado, hemos hallado que un punto en el cual el blog funciona cómodamente, en especial por su formato, es en tanto espacio para el despliegue de la subjetividad como material de la experimentación. Son muchos los blogs de escritores que presentaron una combinación de textos originales y breves, con reflexiones puntuales, alusiones a sus actividades artísticas o profesionales, autorreferencias y referencias a pares; en este sentido, entendemos que la escritura cotidiana, fragmentaria, inmediata, propia del tipo de plataforma que es el blog, puede presentarse como especialmente apta para la indagación de la experiencia. Asimismo, encontramos un rasgo específico del blog de escritor: el trabajo de producción de un sujeto que escribe. El blog permite la

construcción de la figura del escritor como representación de una subjetividad en relación con una forma de escritura y lectura: la hipertextual.

En el periodo estudiado, internet se ha consolidado como un espacio y un medio por el cual las relaciones institucionales pueden correr paralelamente a las tradicionales o pueden ser cuestionadas. A partir de nuestro estudio, postulamos que la relación del medio literario con la blogósfera literaria argentina es de mutua potenciación, pero no de ruptura.

En el último capítulo de la Tesis, presentamos las autorrepresentaciones de los escritores en la literatura y su crítica literaria en la primera década del siglo XXI a partir del análisis del diálogo entre los textos literarios y las críticas (universitarias y periodísticas especializadas) con mayor circulación y visibilidad en el medio literario local. Propusimos algunos contrapuntos en textos literarios no leídos por la crítica para considerar lo visibilizado y lo invisibilizado o invisible, las zonas residuales del canon y las formas de construcción del valor.

Hemos organizado los materiales analizados en cuatro ejes que articulan las autorrepresentaciones del escritor y los modos de escritura en relación con las condiciones materiales de existencia de la literatura: en primer lugar, encontramos una considerable cantidad de textos literarios que representan las marcas de desigualdad y diferencia y una sostenida lectura crítica de los mismos. A partir del relevamiento de nuestros materiales literarios hemos detectado este movimiento respecto de la representación de la desigualdad social y la diferencia: cuando la literatura por medio de sus procedimientos de composición, más que formular la pregunta por sus propias condiciones materiales, realiza un doble juego de visibilidad de los sujetos e invisibilización de las condiciones de existencia de los mismos, produce una naturalización estetizante de las jerarquías y desigualdades sociales. Para conceptualizar esto hemos recuperado los aportes acerca del tratamiento de la otredad en Mijail Bajtin y el concepto de estetización en Walter Benjamin para leer *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez (2005), *Cosa de negros* (2006i) y *El curandero del amor* (2006ii) de Washington Cucurto y *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara (2009). Hemos pensado este apartado desde la teoría queer cuando busca denunciar críticamente el vínculo entre prejuicio, discriminación, represión y violación de derechos humanos focalizando en la desigualdad de clase y las diferencias por edad, etnia, identidad de género y orientación sexual.

Entendemos que los procedimientos de construcción de sentido estetizantes que postulan formas de la belleza como reconciliación en la escritura se encuentran en *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez ya que allí funciona una fuerte estetización del desposeimiento extremo, un tratamiento

machista de la diferencia sexogenérica y una reconciliación sublimante del narrador con el mundo de la otredad (los mendigos) de la que primero había hecho un uso cosificante en las escenas sexuales, luego había sentido miedo y finalmente elige como comunidad de “nosotros”. De este modo, la autorrepresentación del escritor contiene un movimiento de elección, estetización y sublimación de la mendicidad que permite que sea posible vivenciar la propia aniquilación con goce estético. El narrador no se autorrepresenta en relación con sus condiciones materiales de existencia como parte de su ser escritor y sostiene un tratamiento de la otredad y la distancia y jerarquía sociales, especificada por la diferencia de orientación sexual, estetizante.

Por otro lado, señalamos la autorrepresentación del escritor en relación con las marcas de desigualdad y diferencia en Washington Cucurto. Hemos hallado que la idea de ambivalencia, ambigüedad o duda aparece una y otra vez en la crítica sobre este autor e, incluso, la idea de la dificultad de su lectura crítica. Entendemos que la literatura de Cucurto ha sido tan controversial para la crítica literaria porque su construcción del sentido es, justamente, ambivalente ya que la representación de la diferencia de género es contradictoria y compleja y esto la hace difícilmente reducible al estereotipo o la estetización. Asimismo, además de la complejidad del sentido que produce la ambivalencia, corroboramos en los textos de Cucurto recurrentemente la complejización de la representación de la diferencia mediante la visibilización de las condiciones materiales de existencia de los personajes que, lejos de producir estetización de la diferencia, explicita las condiciones políticas de la privación en el acceso a derechos.

En el caso de *La virgen cabeza* (de Gabriela Cabezón Cámara) también la representación de las marcas de las diferencias se ve fuertemente problematizada con la visibilización de las condiciones ideológicas de lo representado y la complejidad del sentido literario: la novela incluye en múltiples oportunidades la voz ajena, por ejemplo con la inclusión de capítulos narrados por la protagonista trans Cleo, quien se encarga de explicitar las condiciones materiales e históricas de privación en el acceso a los derechos. Asimismo, el foco representacional está puesto en el empoderamiento de los sectores populares más que en la diferencia género o de orientación sexual. En *La virgen cabeza* encontramos dos autorrepresentaciones de escritoras: una es la de Qüity (una joven periodista de policiales) y la otra es Cleo, quien sostiene las principales marcas de diferencia (por ser trans), pero también de desigualdad (por ser de extracción popular) y produce un notable uso de la voz ajena y de las marcas de la oralidad. Para producir nuestra lectura hemos seguido la teoría queer, que no busca reivindicar una libertad de opción individual, sino producir una disputa sobre la constitución de formas de autoridad y, en este sentido, creemos que la voz de Cleo –a diferencia de la del narrador de

El mendigo chupapijas- no despliega el itinerario de una trayectoria individual sino que, al visibilizar las condiciones materiales de existencia del personaje y sostener el foco de atención en los procesos colectivos de organización en la villa, produce una crítica a la privación en el acceso a derechos y una articulación entre la desigualdad social y la diferencia de orientación sexual.

Para finalizar el apartado recorrimos los modos en que la crítica literaria ha leído a Cucurto produciendo intensas polémicas. Creemos que su forma de representación, sus autorrepresentaciones en tanto escritor y sus intervenciones culturales en el medio literario se presentan inasibles para el sentido unívoco y que la multiplicidad de lecturas críticas de sus textos está motivada por la especificidad del sentido literario ambivalente e inasible para las operaciones de la crítica de forma unívoca y estable.

En el segundo apartado damos cuenta del hallazgo de una enorme cantidad de textos literarios que trabajan lo que hemos llamado “La representación de itinerarios urbanos y de la distancia y jerarquía sociales”, es decir, las autorrepresentaciones de escritores que exploran la experiencia urbana, el contacto con diversos grupos y sectores sociales o presentan la oportunidad al discurso literario de pensarse en relación con sus condiciones materiales de existencia. Sin embargo, hemos comprobado que la representación de la distancia y las jerarquías sociales se da a través de otras mediaciones que complejizan una representación simplemente de sujetos pertenecientes a distintas clases sociales: una de ellas es el uso de formas genéricas del periodismo donde diferencias culturales y experienciales de los distintos grupos y sectores sociales en relación con su extracción de clase o se manifiestan de forma naturalizada o se deben poner en crisis durante la escritura.

Para explorar esto trabajamos con tres textos que se relacionan con la crónica periodística para dar cuenta de los debates acerca del estatuto de lo específicamente literario que hemos presentado a lo largo de todo el capítulo 2. En estas crónicas, leyéndolas de forma comparada, vimos distintos tratamientos de la otredad en las autorrepresentaciones de escritores de extracción de clase media, profesionalizados, que se ocupan de explorar la distancia y las jerarquías sociales en la escritura. Primero analizamos *El interior* de Martín Caparrós (2009) donde la autorrepresentación del escritor periodista, cronista y escritor profesionalizado muy rápidamente, y a lo largo de todo el libro, se refuerza con extensas autocitas de libros anteriores del autor, asimismo, sistemáticamente se representan escenas donde la representación de los pobres es sumamente elocuente en cuanto a su grado de otredad, que desborda incluso en una caricatura o burla despectiva. La mirada del escritor es claramente jerarquizante, construye a los sujetos representados como otredad y ajenidad y, cuando

autorreflexiona sobre esta distancia social y cultural con quienes observa y representa, construye formas del exotismo. Por último, hallamos un particular uso del sentido común a lo largo de todo el libro -por medio de fragmentos intercalados de afirmaciones acríicas propias de la ideología dominante- que el narrador no desarma, analiza o complejiza y, así, produce una serie casi afirmativa o confirmatoria del prejuicio y la injuria, especialmente, por la repetición sostenida. Entendemos que la estigmatización produce no solo construcción del orden social sino también reclamos de orden, persecución y exterminio y, en este sentido, este discurso intercalado y las escenas observadas por el escritor operan construyendo y utilizando estereotipos y no personajes complejos, profundos o críticos. Creemos que la yuxtaposición de representaciones simplificadoras, que invisibilizan las condiciones de posibilidad de las misma y sin ninguna elaboración crítica por parte del narrador, refuerza la sensación de ininteligibilidad de la experiencia ajena donde el entendimiento es anulado y la búsqueda de nuevos modos de comprender las relaciones entre los sujetos y entre los sujetos y sus condiciones materiales de existencia es impensable.

Como contrapunto de lo anterior, presentamos las formas de autorrepresentación del escritor en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Alarcón 2007) y *Si me querés quereme transa* (Alarcón 2010) como una exploración a la otredad compleja, donde el itinerario es de ida hacia lo otro, pero con una estadía detenida y autorreflexiva que produce profundas transformaciones en la autorrepresentación del escritor. En ambos textos de Alarcón, la autorrepresentación del escritor da cuenta de las transformaciones que el sujeto experimenta a lo largo del tiempo que dura lo vivido y se realiza una problematización de la representación binaria de la otredad y mismidad, que no es una negación o disolución de la distancia y jerarquías sociales, sino la puesta en palabras de la tensión de esta distinción, sin falsa reconciliación, sublimación ni disolución de los conflictos. La autorrepresentación del escritor y la representación de la otredad están autorizadas desde la experiencia de conocimiento y el aprendizaje de esas voces ajenas que dialogan con la propia. La complejidad de la ambivalencia moral presentada, lejos de producir un discurso que juzga desde la distancia, posibilita la autorreflexión y la autocrítica. Entendemos que si, como vimos antes, la visibilización de sujetos vulnerables y vulnerados en su acceso a derechos se produce junto con la invisibilización de las condiciones de posibilidad de esa situación, nos encontramos con una representación de la otredad desde la distancia y las jerarquías sociales estigmatizantes; por el contrario, creemos que cuando se incluyen en la representación reflexiones complejas sobre un foco más amplio de la realidad, se hace justicia a los sujetos representados y sus condiciones de existencia.

Por último, también dentro de este apartado 5.2. hemos analizado la autorrepresentación de un joven escritor que construyó su figura y fue profusamente leído por la crítica en relación con su extracción de clase trabajadora y su explícito trabajo con las condiciones materiales de la literatura en *Objetos maravillosos* (Incardona 2007). La pregunta por las condiciones materiales de existencia de la escritura inmediatamente remite a la posición social del escritor: en Alarcón y en Caparrós esta pregunta es respondida por medio de la profesionalización del escritor periodista; sin embargo, en el caso de los textos que pertenecen plenamente al discurso literario, esta autorreflexión sobre el vínculo con el dinero –que es condición de posibilidad de la escritura- se complejiza, es una cuestión no saldada, problemática, incómoda.

El vínculo de Incardona con las condiciones materiales de existencia fue desde el comienzo de su visibilización en la crítica muy atendido –tanto por él como por los críticos- y hallamos que el escritor construye su poética incluyendo el vínculo con el dinero explícitamente. Asimismo, encontramos que la crítica –especialmente periodística- leyó a Juan Diego Incardona en relación con el peronismo, sin reparar demasiado ni en las especificaciones que el escritor hace sobre su vínculo con este movimiento político, ni en la escritura como reelaboración de la experiencia. La autorrepresentación en *Objetos maravillosos* se ríe de los lugares comunes del escritor que fue estudiante o licenciado en Letras, construye su figura de un modo totalmente mordaz, desacralizado, con distancia irónica respecto de la propia figura; sin embargo, sí recoge los tópicos de ennoblecimiento del discurso literario en detrimento del crítico, es decir, que en este caso el discurso literario y el discurso crítico sostienen un diálogo polémico bastante ríspido. Hallamos como especialmente productivo el hecho de que esta autorrepresentación cuestiona la distancia entre el trabajo creativo, el trabajo manual, el trabajo intelectual y el trabajo de vendedor. La autorrepresentación es compleja ya que la experiencia de la escritura no eleva, ni purifica y la construcción de la identidad tampoco es unívoca, recogiendo la concepción del discurso literario con sentido inestable, con resistencia a la remisión masiva a interpretaciones.

En nuestro tercer apartado del capítulo 5, hemos incluido un hallazgo novedoso del periodo: hacia el final de la primera década del siglo XXI aparecieron en un breve lapso de tiempo alrededor de diez libros escritos por hijos e hijas de militantes políticos de la década de 1970. La mayoría de ellos perseguidos, asesinados o detenidos desaparecidos. Los textos fueron escritos y publicados en absoluta contemporaneidad con la reapertura de los juicios por crímenes de lesa humanidad. Algunos fueron muy visibilizados por la crítica literaria y otros no, algunos fueron leídos en serie con las escrituras del yo, las autofiguras y el giro autobiográfico y otros puestos en serie con el género

testimonial (al mismo tiempo, algunos fueron producidos y consumidos originalmente desde blogs). El apartado 5.3. “La representación de usos de la memoria en el proceso de constitución de subjetividad para el caso de hijos e hijas de militantes políticos en la última dictadura cívico militar” organizó estas autorrepresentaciones de escritores.

Hemos encontrado en estos textos narrativos profundas complejizaciones de la representación de la memoria y de la identidad -siempre como configuraciones históricas sin solidificarse, en tensión, contradicción o paradoja y de forma colectiva, concreta e histórica- que producen potentes autorreflexiones y autocríticas de la literatura. Entendemos que la narrativa de Félix Bruzzone, el primer escritor que fue visibilizado por la crítica como “hijo de desaparecidos”, ha sido posible y también ha posibilitado una inflexión en el canon literario respecto de los debates sobre representación de la memoria, ya que dio a esta temática una forma representacional novedosa y, a su vez, posibilitó nuevas formas de inteligibilidad de la experiencia de constitución de subjetividades. Entendemos que la pregunta por las condiciones materiales de existencia de la literatura se da, en el caso de las autorrepresentaciones de escritores hijos e hijas de militantes durante la última dictadura cívico militar, en el marco de los debates políticos acerca de los usos de la memoria en el proceso de constitución de subjetividades con la reapertura de los juicios por memoria, verdad y justicia.

Para organizar los materiales del apartado 5.3. hemos puesto el foco en dos escritores que dialogan con sus padres sobrevivientes (Alcoba 2008, 2012 y Pron 2012), dos escritoras que construyen su identidad a través de la asunción y luego superación de la posición de víctima (Pérez 2012 y Urondo Raboy 2013) y, por último, en una novela que muestra cómo y cuánto el discurso de la literatura puede funcionar como una interpelación a la acción (Robles 2013).

Los dos escritores que se autorrepresentan en diálogo con sus padres sobrevivientes a la persecución son Laura Alcoba y Patricio Pron. En la primera, la autorrepresentación no se da solo por un proceso de rememoración, sino fundamentalmente de diálogo con los sobrevivientes y las condiciones materiales de existencia de ese texto son explícitamente los cambios en las políticas de la memoria producidos a partir de 2003. La autorrepresentación de la escritora se da a partir de la historia biográfica de sus padres y utiliza referentes históricamente reconocibles, pero dando lugar a la explotación del sentido literario, sea desde la construcción de la mirada de la niña en *La casa de los conejos*, sea desde la reconstrucción ficcionalizada de la experiencia de los padres en *Los pasajeros del Anna C*. Esta autorrepresentación es posible a partir del diálogo pero también del silencio, es decir, la memoria en este caso funciona como parte del proceso de constitución de subjetividades: la

propia pero también la de los padres. Por su parte, la autorrepresentación del escritor en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron (2012) hace el recorrido desde el olvido hasta la recuperación de la memoria como una construcción creciente de la subjetividad a través de la escritura. A lo largo del relato hay abundantes autorreflexiones sobre cómo contar esa historia que aparece complejizada por la inclusión de voces ajenas (la más llamativo es un texto que el padre del narrador escribe para rectificar o precisar la historia) y que busca dar cuenta de la dimensión colectiva de la trama no solo en términos de itinerario personal. Así, entonces, la autorrepresentación del escritor en este libro de Patricio Pron responde a la pregunta acerca de cómo es posible escribir a partir de la recuperación de la memoria en tanto reencuentro reparatorio con el padre.

Por otro lado, en el libro de Ángela Urondo Raboy se representa la identidad en relación con la memoria colectiva, pero también con la tragedia personal, y mediante la autorrepresentación se va dando cuenta del proceso de constitución de la subjetividad desde la posición de ser hija de padres asesinados y desaparecidos. Hallamos que este proceso no es representado como un proceso concluido, sino que es producido durante la escritura misma. El núcleo de esta autorrepresentación de escritora es la asunción de la posición de víctima (no de *hija de víctimas*) para poder abandonar ese lugar hacia la reparación por medio de la justicia. Junto con el reconocimiento del daño sufrido y de los propios hijos como destinatarios de una narración que sea explicación aparece, entonces, la necesidad de autorreflexión sobre el uso del lenguaje. Para Urondo Raboy, entonces, el paso clave es visitar especialmente la posición de la niñez y reconstruir la subjetividad desde una voz adulta mediante la escritura de un sentido más completo y complejo. Las condiciones materiales de existencia de ese sentido –que se enuncia como indecible pero no cesa de intentarse– son los juicios por memoria, verdad y justicia. La niñez se va representando y asumiendo como la experiencia del infante, el que no tiene habla, ni voz ni palabra, de la víctima absoluta porque, además de haber sufrido los vejámenes, fue silenciada por la apropiación y sustitución de la identidad.

Mariana Eva Pérez, al igual que Ángela Urondo Raboy, produce su autorrepresentación de escritora como parte del proceso de primero complejizar la identidad de “hijas de desaparecidos” mediante la asunción de ella misma como víctima directa del terrorismo de Estado para, luego, poder continuar con el proceso de constitución de su subjetividad. El pasaje representado en ambos libros es de salida de la postura de víctima hacia otra cosa: sea una forma militancia o activismo nuevo (ambas dejaron organizaciones e integraron otras u otras formas de intervención política) sea bajo formas de sanación personal. El texto de Mariana Eva Pérez presenta abundantes autorreflexiones sobre la escritura y la capacidad representacional del lenguaje, casi siempre en tono humorístico o paródico,

asimismo presenta la preocupación por construir el sentido literario. Entendemos que el discurso literario (la “ficción” como es nombrada por el *Diario de una princesa montonera*) construye sentido complejo, usando el humor, pero también contrapuntos de enorme tragicidad, problematizando la referencialidad con intervenciones en los nombres propios, incluyendo sueños e imágenes como incrustaciones de discursividades con estatutos diferenciados y usando voces ajenas intercaladas con correos electrónicos, cartas, etc.

De la exploración de los materiales presentados en este apartado, hemos llegado a la idea de que existe una reversibilidad de la representación social de la memoria a través de contra-narrativas que no sólo la reivindican sino que habilitan reclamos de justicia, que incluyen en sus representaciones las escenas de juicios por la verdad, memoria y justicia pero también que reflexionan acerca del pasaje del saber al hacer, del conocimiento a la acción y contienen y exploran la preocupación por la autoría, la autoridad y la autorización.

Por último, trabajamos el libro de Raquel Robles *Pequeños combatientes*. En esta trama la centralidad del hecho de saber (las circunstancias de la desaparición de sus padres) evidencia la potencia y necesidad del conocimiento y reconocimiento para el proceso de constitución de subjetividad por medio del uso de la memoria. Del mismo modo que en *La casa de los conejos* (Alcoba 2008), la narradora usa la retórica revolucionaria desde la voz infantil; sin embargo, no hay en Robles un momento de presentación ni cierre desde la voz adulta, ya que la narración completa está llevada adelante desde la infancia, sin mirada retrospectiva, sin distancia: es la narración de la constitución de la subjetividad de la hija de padres desaparecidos que se fragua a lo largo del texto y así permanece. La acción de saber es vertebradora del relato de autorrepresentación de la escritora: qué se sabe y qué no se sabe es determinante para la constitución de la subjetividad en formación, advenir al saber marca puntos de inflexión en la identidad y desde allí se llega a una posición de asunción del dolor para salir de la espera hacia otra acción. El saber, finalmente, es la condición de posibilidad del pasaje al activismo, ya que la novela termina con la afirmación soberana de la narradora de que luego de saber, hay que hacer.

Por último, en el apartado 5.4. “La representación de lo nacional, lo latinoamericano y la migración” recogimos que en el periodo de nuestra investigación se reelaboró, tensionó y discutió la representación de lo nacional ya que tras la crisis de la hegemonía neoliberal de 2001-2002, con su posterior rearticulación del orden social, la definición de qué es el país, la nación o la patria fue

central para la cultura argentina. El vínculo que establece la reflexión de Panesi entre nacionalismo y subjetividad del escritor en términos paradójales fue esclarecedor para nuestra investigación.

En primer lugar, abordamos la representación de lo nacional en relación con el fenómeno de la migración y la identidad latinoamericana como parte de las discusiones regionales. Leímos “Las aventuras del Señor Maíz” de Washington Cucurto donde el escritor se autorrepresenta en relación con el mundo del trabajo precarizado y de la migración y “Cosa de negros” (Cucurto 2006i) donde la autorrepresentación del escritor se da mediante la presentación del personaje principal, un cantante dominicano, “negro” (Cucurto 2006i:67), que es confundido por sus características étnicas con un migrante del interior del país en Buenos Aires. La historia del Señor Maíz está representada con el mismo tratamiento que relevamos y analizamos antes en los relatos de Cucurto: la yuxtaposición de representaciones humorísticas y excesivas –grotescas, irónicas, pero también alegres o risibles– seguidas de escenas o reflexiones de una gran tragicidad que dan cuenta de las condiciones materiales de existencia de los personajes y sus itinerarios vitales. Hallamos y entendimos que el uso de los contrastes es el modo en que el discurso literario de Cucurto produce la complejidad del sentido, hace que las afirmaciones sean puestas en crisis y que el registro tenga marchas y contramarchas que impiden la estabilización y univocidad del mensaje. Otro de los modos es el uso del lenguaje que representa la variedad lingüística de los migrantes como riqueza y como reivindicación, que autorreflexiona sobre su uso y que pone en serie estos momentos de repliegue y autocrítica verbal con los procesos de colonización y emancipación. De este modo, creemos que el discurso literario produce representaciones de la migración como crítica al neoliberalismo de fines del siglo XX e inicio del siglo XXI.

En segundo lugar leímos autorrepresentaciones de escritores en relación con la identidad colectiva como “antinacionales” (Ludmer 2010): tanto el narrador de *El interior* (Caparrós 2009) como el de *Pinamar* (Vanoli 2010) desarrollan una voz sostenida por argumentos frívolos, entre la ingenuidad y la trivialidad, que en el primer caso está justificada por los procedimientos de composición de la crónica, pero en la novela de Vanoli, en cambio, es directamente un recurso sostenido para la autorrepresentación del escritor que despliega con desparpajo el discurso del sentido común porteño y que, lejos de reflexionar sobre sus propias contradicciones, produce un efecto casi humorístico por repetición y acumulación de necedades. Seguimos a Ludmer cuando, respecto de los personajes antinacionales, indica que esta es una variante que funciona como contracara del nacionalismo y el patriotismo en tanto provocaciones verbales a la identidad nacional en el contexto de la globalización y el neoliberalismo. Lucio, el narrador de *Pinamar*, ofrece una crítica sarcástica -pero también

ingenua de tan poco reflexiva- del sentido común de las clases acomodadas porteñas y la representación del cronotopo de la crisis social y personal. La diatriba antinacional funciona en la autorrepresentación de este escritor como análisis y explicación de la crisis 2001 que, en realidad –y allí radica su carácter paradójal- no explica nada. La autorrepresentación del escritor en este personaje de Vanoli también es exterior a la idea de nación, patria o país en el sentido de que él mismo no se siente incluido en ningún colectivo identitario, ni de clase ni de grupo o sector: es una autorrepresentación antinacional porque representa la demolición de toda identidad colectiva conciliatoria o explicativa de la crisis.

Por último, analizamos un texto que se inscribe y continúa el ya clásico debate literario acerca del Martín Fierro desde una posición que incluye gran parte de las preocupaciones teóricas y críticas que hemos recorrido en esta Tesis: la reescritura de *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández hecha por Oscar Fariña, un joven escritor nacido en Paraguay, migrante junto a su familia al Conurbano Bonaerense, bajo el título *El guacho Martín Fierro* (2011). Este libro presenta un excelente uso del lenguaje popular urbano contemporáneo y se propone explícitamente intervenir en el medio literario local, por eso entendemos que discutió concepciones de lo nacional por medio de la explotación de recursos de escritura (el uso de voces ajenas, la reescritura, la intertextualidad, la intervención de un género canónico, la parodia). El punto en el cual se apoya la articulación entre este texto con el texto de Hernández es la autorrepresentación del escritor como poeta cantor, que pone en relación la experiencia y el uso específico del lenguaje, para intervenir en los debates acerca de qué es lo nacional. La autorrepresentación del escritor incluye una autovalidación que se retroalimenta con la representación de acciones violentas propias de la ilegalidad y allí es donde se pone en cuestión un rasgo central de la definición de la nación: la ley. A su vez, el enfrentamiento con la ley penal tiene su correlato en el canto con el enfrentamiento con la legalidad verbal, con el canon lingüístico y literario mediante el cual el cantor se autorrepresenta y autovalida más fuertemente. En este sentido, entendemos que Fariña recoge en su texto las problemáticas analizadas en el apartado (principalmente la formación de una identidad local –la barrial y la carcelaria- pero simultáneamente transnacional -en relación con la migración-) a partir de relocalizar el registro, los temas y las posiciones del texto de Hernández en relación con la representación de lo nacional.

Dentro de las autorreflexiones y autocríticas que la literatura produce, se formula la pregunta por sus propias condiciones materiales de existencia, es decir, la pregunta acerca de cómo es materialmente posible que exista y funcione la literatura en un momento histórico determinado, la pregunta ¿de qué modo es posible escribir, ser escritor o escritora después de la crisis de la hegemonía neoliberal de

2001? Entendemos que en la década 2001-2010 en Argentina la narrativa responde a partir de la autorrepresentación de los escritores y escritoras y los modos de escribir en relación con las marcas de desigualdad y diferencia, en relación con los itinerarios urbanos y la distancia y jerarquías sociales, en relación con los usos de la memoria acerca de la última dictadura cívico militar y, por último, en relación con lo nacional, lo latinoamericano y la migración.

El estallido socioeconómico de 2001 puso en crisis las condiciones materiales de existencia también de los escritores y escritoras: en términos de profesionalización (la escritura remunerada como prestación de servicios o relación salarial), licuó las posibilidades de edición y venta en los circuitos editoriales comerciales, agudizó su precarización laboral (en tanto correctores, editores, pero también docentes e investigadores) y limitó su presencia en cargos públicos de gestión cultural. Los cambios en las condiciones materiales de producción sumados a la redefinición de los modos de intervención social y la crisis de representación política, posibilitaron nuevas formas de pensar el rol de la literatura y de pensarse en tanto escritores y escritoras en relación con la cultura. Nuevas formas de producción, circulación y consumo literarios fueron ensayadas en la coyuntura de la crisis y su posterior rearticulación: la edición artesanal y la circulación digital fueron las más novedosas; fueron el medio, el lugar y el modo en que el discurso literario rediscutió sus posibilidades de acción ante ese mundo de la vida que simultáneamente se deshacía y reconfiguraba, en ese momento en que todo fue puesto en cuestión y nuevas cuestiones pudieron ser pensadas y realizadas.

La edición artesanal y la publicación digital fueron respuestas a la pregunta sobre cómo era posible escribir en el contexto post crisis. Las experiencias autogestivas emergentes tras la crisis oscilaron entre un polo emprendedorista más típicamente neoliberal (del orden de ser “empresario de uno mismo”) y un polo cooperativo donde fueron posibles proyectos grupales de solidaridad y socialización. La diferencia la marcó, como siempre, la organización colectiva que puso en acto nuevas formas de relación entre los sujetos y los objetos y entre los sujetos. Los escritores que propusieron una nueva sociabilización literaria en relación con sus condiciones materiales de existencia –sea la edición y publicación mediante proyectos colectivos de intervención cultural, sea el activismo en los juicios por memoria, verdad y justicia u otras formas de acción política- pudieron hacer algo distinto de la descolectivización propia de la hegemonía neoliberal inmediatamente anterior –pero también resistente y persistente- a la crisis de 2001.

Si algo hemos hallado en este recorrido es que la literatura, en su más íntima especificidad por su potencia semántica produce una complejización de la representación e interpela a explorar, siempre,

otras formas de dar cuenta, hacer inteligible y, por lo tanto, construir y transformar, el mundo de la vida y, por eso, ofrece renovadamente la posibilidad de que las palabras sean más que eso, de que vuelvan a tener sentido cuando lo perdieron, de que se hagan cuerpo, de que se hagan acción. La palabra hecha activismo del pensamiento crítico ofrece una posibilidad de transformación muy potente, la de la epifanía del cambio colectivo. La palabra literaria y crítica es eso que puede empujar al sentido común hasta desarmarlo, hasta dejarnos pensar y hacernos decir lo otro, lo nuevo, para hacerle justicia a lo que está por venir y seguir construyendo un país donde vale la pena vivir, aunque todavía falte tanto.

Referencias Bibliográficas.

Fuentes Primarias.

- Abbate, F. (2004) *El grito*, Buenos Aires: Emecé.
- (compiladora) (2006) *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Acevedo I. (2010) *Una idea genial*, Buenos Aires: Mansalva.
- Alarcón, C. (2003) *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*, Buenos Aires: Norma.
- (2010) *Si me querés quereme transa*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Alcoba, L. (2008) *La casa de los conejos*, Buenos Aires: Edhasa.
- (2012) *Los pasajeros del Anna C*, Buenos Aires: Edhasa
- Aira, C. (1998) *La mendiga*, Buenos Aires: Mondadori
- (2003) *El volante*, Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- (2005) *Los misterios de Rosario*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- (2007) *Picasso*, Buenos Aires: Ediciones Belleza y Felicidad.
- Bejerman, G. (2009) *Linaje*, Buenos Aires: Mansalva.
- Brizuela, L. (2012) *Una misma noche*, Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Bruzzone, F. (2007) *76*, Buenos Aires: Tamarisco.
- (2008) *Los topos*, Buenos Aires: Mondadori.
- Cabezón Cámara, G. (2009) *La virgen cabeza*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Caparrós, M. (2009) *El interior. La primera Argentina*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Casas, F. (2011) *Breves apuntes de autoayuda*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor
- (2012) *Los Lemmings y otros*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Cucurto, W. (2005) *Las aventuras del Sr. Maíz*, Buenos Aires: Interzona.
- (2006i) *Cosa de negros*, Buenos Aires: Interzona editora.
- (2006ii) *El curandero del amor*, Buenos Aires: Emecé.
- Eloy Martínez, T. (2004) *El cantor de tangos*, Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Fariña, O. (2011) *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum Ediciones.
- Grillo Trubba, D. (compilador) (2008) *Uno a uno: los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre los '90*, Buenos Aires: Mondadori.
- Hernández, J. (2009) *Martín Fierro*. Buenos Aires: Colihue.
- Incardona, D. (2007) *Objetos maravillosos*, Buenos Aires: Tamarisco.

- Jarkowski, A. (2007) *El trabajo*, Buenos Aires: Tusquets.
- Llach, S. y J. D. Incardona, (antólogos) (2009) *Los días que vivimos en peligro*, Buenos Aires: Emecé editores.
- Link, D. (2007) *Montserrat*, Juarez, México: Editorial Théléma.
- López, A. (2001) *La asesina de Lady Di*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- (2005) *keres cojer?=guan tu fak*, Buenos Aires: Interzona.
- López, J. (2013) *Una muchacha muy bella*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Martínez, T. E. (2004) *El cantor de tangos*, Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Morales, B. (2006) *Bolivia construcciones*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- (2010) *Grandeza boliviana*, Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Olguín, S. (2003) *Filo*, Buenos Aires: Tusquets.
- Oloixarac, P. (2008) *Las teorías salvajes*, Buenos Aires: Entropía.
- Pérez, M. E. (2012) *Diario de la princesa montonera. 110% verdad.*, Buenos Aires: Capital intelectual.
- Pérez, P. (1998) *Un año sin amor. Diario del Sida*, Buenos Aires: Libros Perfil.
- (2005) *El mendigo chupapijas*, Buenos Aires: Editorial Mansalva.
- Pron, P. (2012) *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Buenos Aires: Mondadori
- Robles, R. (2008) *Perder*, Buenos Aires: Aguilar, Taurus, Alfaguara, Arte Gráfico Editorial Argentino.
- (2013) *Pequeños combatientes*, Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, EBook.
- Robles, S. (2011) *Los años felices, Pánico el pánico*: Buenos Aires
- Sáer, J. J. (2009) *La grande*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Sánchez, M. (2004) *El Dock*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Tomás, M. (compilador) (2006) *La joven guardia. Nueva literatura argentina*, Barcelona: Belacqva-Verticales.
- Tomás, M. (compilador) (2007) *Argentina crónica. Historias reales de un país al límite* (prólogo de Martín Caparrós), Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Urondo Raboy Á. (2013) *Quién te creés que sos*, Buenos Aires: Capital Intelectual
- Vanoli, H. (2010) *Pinamar*, Buenos Aires: Interzona.

Bibliografía.

- AA. VV. (2007) “Dossier mercado editorial” en Revista *No retornable*. Disponible on line <http://www.no-retornable.com.ar/dossiers/dosmilsiete.html>. Recuperado 6/4/2017.
- Adur, L. (2011) “Los ‘poetas neotomistas’ en la *Antología poética argentina*. Un acercamiento a Borges como antólogo”, Ponencia presentada en *I Jornadas “Antologías argentinas”*, junio de 2012, UCA. Mimeo.
- (2012i) “El antólogo como autor. Sobre *Libro del cielo y del infierno* de Borges y Bioy.” Ponencia presentada en el VIII Congreso Internacional Orbis Tertius, 7 al 9 de mayo de 2012, Universidad Nacional de La Plata. Mimeo.
- (2012ii) “La antología como género. Notas para una discusión” ponencia leída en el V *Congreso Internacional de Letras*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 27 de noviembre al 1° de diciembre de 2012. Buenos Aires. Mimeo.
- (2012iii) “*Lo esencial de lo narrativo está en estas piezas*. Un acercamiento a *Cuentos breves y extraordinarios* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.” Ponencia presentada en las II Jornadas “Antologías argentinas”, 4 y 5 de junio de 2012, Universidad Católica Argentina. Mimeo.
- Agamben, G. (2009) “El autor como gesto” en *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2007) “*Experimentum linguae*” en *Infancia e historia*, traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- (2007) “El príncipe y la rana. El problema del método en Adorno y en Benjamin” en *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Área Queer (2007) *Medios de comunicación y discriminación: desigualdad de clase y diferencias de identidades y expresiones de géneros y orientaciones sexuales en los medios de comunicación*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.
- Auerbach, E. (2006) *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México DF: Fondo de Cultura Económico.
- Badiou, A. (2009) *El siglo*, Buenos Aires: Manantial.
- Bajtín, M. (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- (1989) *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid: Taurus.
- (2002i) *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- (2002ii) *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid: Editora Nacional.
- (2011) *Las fronteras del discurso*, Buenos Aires: Las cuarenta.

- Bajtín, M. y V. Voloshinov (1998) *Qué es el lenguaje? La construcción de la enunciación. Más allá de lo social. Un ensayo sobre la teoría freudiana*, Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- (2006) “Voz, sentido y diálogo en Bajtín” en *Acta Poética* 27 (1), Primavera 2006. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v27n1/v27n1a6.pdf>. Recuperado 21/3/2017.
- Ballester, A. y J. Nuñez (2009) “Una galaxia de estrellas solitarias” en *Revista Ñ*, Número 8, 19 de diciembre de 2009.
- Barthes, R. (1987) “La muerte del autor” y “De la obra al texto” en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- (2003) *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2005) *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el College de France 1978-1980*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1967) “Sobre la facultad mimética” En *Ensayos escogidos*, Buenos Aires: Editorial Sur.
- (1971) *Ángelus Novus*, traducción de H. A. Murena, Barcelona: Edhasa.
- (1987) *Discursos ininterrumpidos I. filosofía del arte y de la historia*, Madrid: Taurus.
- (1990) *Diario de Moscú*, Buenos Aires: Taurus.
- (1998) *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid: Taurus.
- (1999) *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid: Taurus.
- (2001) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid: Taurus.
- (2002i) *Calle de mano única*, traducción de J.J. Del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid: Editora Nacional.
- *Ensayos II* (2002ii) traducción de Jesús Aguirre, Madrid: Editora Nacional.
- (2006) “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán” en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán, Las ‘afinidades electivas’ de Goethe y el origen del ‘Trauerspiel’ alemán. Obras Libro I volumen I*, Madrid: Abada editores.
- (2009) *Estética y política*, Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bertazza, J. P. (2010) “Cerrado por reparaciones”, Suplemento Radar Libros, Diario Página 12, Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4041-2010-10-31.html>. Recuperado 17/01/2013.
- Bocchino, A. (2014) “Un estado de la teoría” en *El taco en la brea*, No. 1, Santa Fe, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Disponible en http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/eltacoenlabrea01_2014.pdf. Recuperado 6/1/2017.

- Bogado, F. (2012) “El giro tragicómico” en Suplemento Radas Libros, Diario *Página 12*, 10 de junio de 2012, disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4699-2012-06-10.html> Recuperado 20/5/2017.
- Bookchin, M. (1999) *La ecología de la libertad*, Madrid: Nossa y Jara editores.
- Borges, J. L. (1997) “El escritor argentino y la tradición” en *Discusión*, Madrid: Alianza.
- Brea, J. L. (2002) *La era postmedia. Acción comunicativa, práctica (post)artística y dispositivos neomediales*, Disponible en http://laerapostmedia.net/pedidos/laepm_PDF.html. Recuperado 3/01/2012.
- Bruzzone, F. (2012) “El cuento por su autor” en Suplemento Verano 12, Diario *Página 12*, 23 de febrero de 2012, disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-188155-2012-02-23.html>. Recuperado 27/5/2017.
- Bubnova, T. (1997) “El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijail Bajtin” en *Escritos* Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Número 15-16, enero-diciembre de 1997, págs. 259-273. Puebla, México.
- Buck-Morss, S., (2001) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: Machado Libros.
- (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid: Machado Libros.
- (2005) *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires: Interzona.
- (2011) *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Budassi, S. (2012) Panel del Festival Nacional sobre representaciones del trabajador en la literatura “Imaginario del trabajo”, realizado el 18 de abril de 2012, del que participaron Juan Diego Incardona, Ignacio Molina y Aníbal Jarkowski con la moderación de Sonia Budassi. Disponible en <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2012/21806#more-21806>. Recuperado 17/01/2013.
- Bueno, M. y Taroncher, M. Á. (2006) (compiladores) *Centro editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Cabezón Cámara, G. (2011) “El Martín Fierro, remixado” en Revista *Ñ*, 26 de septiembre de 2011, disponible en https://www.clarin.com/rn/literatura/Guacho-Martin-Fierro-Oscar-Farina_0_SyCmVihhvmx.html. Recuperado 21/4/2017.
- Castronovo, R. (2011) “Asignación universal por hijo para la protección social. Políticas sociales de nuevo cuño” en *Revista Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA*, Número 79, diciembre 2011.

- Cella, S. (1998) (compiladora) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- (1999) “Historia de una pasión crítica” en Rosa, N. (editor) (1999) *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina* Buenos Aires: Biblios.
- (2009) “Sobre escribir. Medios y modos” en *Actas de las Jornadas de Historia de la crítica en Argentina*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: (Buenos Aires), diciembre de 2009. Mimeo.
- (2010i) “poesía / política: apuntes sobre una dificultad” en *Revista El interpretador*, Número 36, Buenos Aires.
- 2010ii (coordinadora) *Del Centenario al Bicentenario. Literatura. Imágenes, poéticas y voces en la literatura argentina: fundación e itinerarios*, Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini -Fondo Nacional de las Artes.
- (2012) (directora) *Escenario móvil. Cuestiones de representación*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Chitarroni, L. (2012) “Las figuras de la literatura del siglo XXI” en *Revista Ñ*, 10 de agosto de 2012, Disponible en http://www.revistaenie.clarin.com/edicion-impresa-n/figuras-literatura-siglo-xxi-narrativa-joven-argentina_0_B1reweb2vml.html Recuperado 13/08/2012.
- Ciordia, M. et. al. (2011) *Perspectivas actuales de la investigación literaria*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Círculo Lingüístico de Praga (1970) *Tesis de 1929*, Edición y título original Travaux du Cercle Linguistique de Prague (Prague, 1929), Traducción y bibliografía María Inés Chamorro, Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Clark, Katerina y Holquist, Michael (1984) capítulo I: “Los Hermanos Corsos. 1895-1917”, capítulo II: “Nevel y Vitebsk. 1918-1924” y capítulo III: “La arquitectónica de la responsabilidad” en *Mikhail Bakhtin*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., traducción de Bertha Osorio de Parra y María Cristina Bernal, en *Revista Folios*, Segunda época, Número 6, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia. Segundo Semestre. 1996; *Revista Folios*, Segunda Época, Número 8, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia. Primer Semestre, 1998 y *Revista Folios* Segunda época, Número 10, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia. Primer semestre de 1999, respectivamente.
- Collingwood Selby, E., *Walter Benjamin. La lengua del exilio*, Arcis-Lom, Santiago, 1997.

Contreras, S. (2005i) “Realismo, Jornadas de discusión” en *Boletín 12* del Centro de Estudios de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

----- (2005ii) "En torno al realismo", en *Pensamiento de los confines* Número 17, diciembre de 2005. Buenos Aires.

----- (2006) “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea” en *Revista Orbis Tertius* 11(12). La Plata.

----- (2008) *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo editora.

Cortés Rocca, P. (2014) “1993. Sobre *El Dock* de Matilde Sánchez” en Niro, M. y D. Bentivegna *La república posible: 30 lecturas de 30 libros en democracia*, Buenos Aires: Cabiria.

Costa, F. (2008) “El exhibicionismo de los solitarios” en *Revista Ñ de Cultura*, Número 37, 19 de abril de 2008.

Dalmaroni, M. (2004) *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*, en línea, Mar del Plata: Melusina, Santiago de Chile: RIL, disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf>. Recuperado el 2/1/2017.

----- (2009) (director) *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

De Diego, J. L. (2000) “Relatos atravesados por los exilios” en Drucaroff, E. (2000) *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 11 *La narración gana la partida*, Buenos Aires: Emecé.

Delfino, S. (1993) *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*, Buenos Aires: La Marca.

----- (1998) “Desigualdad y diferencia: retóricas de la identidad en la crítica de la cultura”, *Revista Doxa*, año IX, Número 18, Buenos Aires.

----- (1999) “Género y regulaciones culturales. El valor crítico de las diferencias” en Forastelli, F. y X. Triquell (compiladores) *Las marcas del género: configuraciones de la diferencia en la cultura*, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

----- (2001) “Introducción” a *Aventuras. Nuevas incursiones en el imaginario gay*, Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

----- (2006) “Teoría y crítica: transformaciones del orden y escenas de justicia” en *Actas Digitales Congreso Internacional Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística* [CD ROM], Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Derrida, J. (1975) “Economimesis” en *Desarticulations* S. Agacinski, J. Derrida, S. Kofman, Ph. Lacou-Labarthe, J.L. Nancy, B. Pautrat. *La Philosophie En Effet*, Aubier-Paris: Flammarion. Traducción: Juan Fernando Mejía Mosquera. Disponible en <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/economimesis.pdf>. Recuperado el 12/2/2017.

- (1997) *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*, Traducción de Adolfo Baberá y Patricio Peñalver Gómez, Madrid: Tecnos.
- (1998) “Firma, acontecimiento, contexto” en *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, pp. 347-372. Edición digital disponible en http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/firma_acontecimiento_contexto.htm. Recuperado 10/1/2017.
- De Santis, P. (2000) “Risas argentinas: la narración del humor” en Drucaroff, E. (2000) *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 11 La narración gana la partida, Buenos Aires: Emecé.
- Di Nucci, S. (2010) “Reseña de Nada de Carmen Laforet” disponible en <http://tiempo.infonews.com/notas/nada-de-carmen-laforet>. Recuperado 28/11/2010.
- Djament, L. (2015) “Vuelta al espesor. Teoría y crítica literaria a comienzos del nuevo siglo en revistas digitales” en *El matadero. Crítica de la literatura argentina*, Número 9, disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/2977/2585>. Recuperado 20/4/2017.
- Drucaroff, E. (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires: Emecé.
- Echeverría, S. (2012) “Otra vuelta al giro autobiográfico” en Revista *No-Retornable* Número 11 - Abril 2012. Disponible en <http://www.no-retornable.com.ar/v11/>. Recuperado 21/3/2017.
- Eloísa Cartonera (2007) *No hay cuchillos sin rosas. Historia de una editorial latinoamericana y antología de jóvenes autores*, Buenos Aires / Stuttgart, Eloísa Cartonera / Akademie Schloss Solitude.
- Erlán, D. (2006) “Viaje a la *blogosfera*” Revista *Ñ*, Argentina, 30/12/2006, disponible en <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2006/12/30/u-01336166.htm>. Recuperado 9/01/2012.
- Ferrer, C. (2008) “Blogs o el espectáculo del yo” Revista *Ñ*, Argentina, 30 de enero de 2008, disponible en <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/01/30/01596756.html>. Recuperado 09/01/2012.
- Forastelli, F. (2001) *Autoritarismo como categoría del análisis político en las ideas argentinas 1918-1965*. Tesis de Doctorado, Universidad de Nottingham. Mimeo.
- (2008) “Las tramas literarias y críticas de lo pobre lindo en la literatura argentina: conjuro e interpelación como cultura política” *Revista Escribas, Revista de la Escuela de Letras* Número 5, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- (2009) “Tema y motivo en los protocolos para la configuración del tema de la pobreza en la crítica literaria argentina”, *Revista Arena*, Universidad Nacional de Catamarca, Disponible en www.revistaarena.com. Recuperado 09/01/2012.

- (2010) “Protocolos críticos y estéticos en la configuración del tema de la pobreza en la literatura argentina: lo pobre lindo” en *Filología XLII*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, pp. 213-228.
- (2011) “Lo ‘pobre lindo’ entre la autoridad y los conflictos de obediencia en las luchas por la organización colectiva” en Actas del IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria. “Ampliación del campo de los Derechos Humanos, Memoria y Perspectivas”; Buenos Aires; Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti; CD ROM.
- Foucault, M. (1992) *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusques.
- (1994) *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*, Buenos Aires: Paidós. Título Original: *Dits et écrits III-IV*. Traducción, introducción y edición Ángel Gavilondo.
- (1996) *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós.
- (2004) *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- (2006) *Seguridad, territorio, población: Curso en el College de France: 1977-1978*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2010) *¿Qué es un autor?*, Buenos Aires: El cuenco de plata ediciones literales.
- Friera, S. (2008) “Para escribir, no me alcanza con la imaginación” Entrevista a Juan Diego Incardona, Suplemento Cultura & Espectáculos, Diario *Página 12*, 9 de agosto de 2008, Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-10863-2008-08-09.html>. Recuperado 11/5/2017.
- (2009) “En la Argentina, la realidad es una biblioteca muy valiosa” Entrevista a Juan Diago Incardona, autor de *El campito*” Suplemento Espectáculos, Diario *Página 12*, 16 de septiembre de 2009, disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-15300-2009-09-16.html>. Recuperado 11/5/2017.
- Gallo, R. (2005) *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the technological Revolution* Cambridge, Massachussets: The MIT Press.
- Gamerro, C. (2015) *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, EBook.
- Gerbaudo, A. (2006) “Traducciones teóricas del estructuralismo y de la estilística desde Argentina: una interpretación” en *Teoría Literaria I*, Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- (2014) “Los estados de la teoría. Tecnoocracias corporativas, científicimos y deconstrucción: repliegues y desmontajes en algunas escenas contemporáneas” en *El taco en la brea*, No. 1, Santa Fe, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Disponible en http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/eltacoenlabrea01_2014.pdf Recuperado 6/1/2017.

- Giordano, A. (2006) *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (2008i) “El giro intimista. Las confesiones de Daniel Link” en *Boletín 13/14* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2007-Abril de 2008.
- (2008ii) *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires: Mansalva.
- (2011i) *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*, Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- (2011ii) *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- González, H. (2012) “El duelo epistolar: Sarmiento contra Alberdi” en Jitrik, N. (coordinador) (2012) *Historia crítica de la Literatura Argentina. Sarmiento*, Adriana Amante (directora del volumen), Buenos Aires: Emecé.
- Gramuglio, M. T. (1998) “Desconcierto en dos tiempos” en Cella, S. (compiladora) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- Gruner, E. (1998) “Introducción” en Jamenson, F. y S. zizek *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires: Paidós.
- Hohendhal, P. (1982) *The institution of criticism* Cornell University Press, Ithaca and London.
- Hernaiz, S. (2011) “Disparos contra la crítica” en Revista Ñ Disponible en <https://www.clarin.com/ideas/disparos-contrala-critica-0-H1BxQdthvXl.html> Recuperado 5/4/2017.
- Huysen, A. (2002) “La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología-cultura de masas” en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Imperatore, A. (2013) “Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en *Los pasajeros del Anna C. y La casa de los conejos* de Laura Alcoba”. *Les Ateliers du SAL* Número 3, pág. 34-48.
- Incardona. J. D. (2012) Panel del festival nacional sobre representaciones del trabajador en la literatura “Imaginario del trabajo”, realizado el 18 de abril de 2012, del que participaron Juan Diego Incardona, Ignacio Molina y Aníbal Jarkowski con la moderación de Sonia Budassi. Disponible en <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2012/21806#more-21806>. Recuperado 17/01/2013.
- Jiménez, P. (2009) “Cabecita loca. Entrevista a Gabriela Cabezón Cámara” en Suplemento Soy, Diario *Página 12*, 10 de julio de 2009.
- Jitrik, N. y M. T. Gramuglio (2002) *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista* (vol. 6), Buenos Aires: Emecé.
- Jitrik, N. (1980) “El tema del canto en ‘El Martín Fierro’” en Leumann, Borges, Martínez Estrada *Martín Fierro y su crítica. Antología*, Buenos Aires: CEAL.

----- (2006) “Productividad de la crítica” en *Revista La Biblioteca*, , Número 4-5, verano 2006, Buenos Aires: Biblioteca Nacional Argentina.

Kohan, M. (2005) “Significación actual del realismo crítico” en *Boletín 12* del Centro de Estudios de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

Kesselman, V., A. Mazzoni, D. Selci y N. Vilela (2009) “El tópico del trabajo y el mínimo de subjetividad” en *Revista Planta*, Número 9, julio 2009. Disponible en <http://www.plantarevista.com.ar/nr9/meradi9.html>. Recuperado 26/7/2009.

Kozak, C. (2003) “Arte y técnica en el contexto de la cultura mediática. Travesías argentinas en el siglo XX”, ponencia leída en las VII Jornadas de la Red Nacional de Investigadores en Comunicación “Actuales desafíos de la investigación en comunicación. Claves para un debate y reflexión transdisciplinaria”. Gral. Roca, Universidad Nacional del Comahue, 13 al 15 noviembre de 2003, disponible en <http://ludion.com.ar>. Recuperado 9/01/2012.

----- (2004) “La conquista del presente. Algunas reflexiones en torno del concepto de simultaneidad en el eje arte/técnica”, ponencia leída en las VIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación “Intervenciones en el campo de la comunicación: un debate sobre la construcción de horizontalidades”. Universidad Nacional de La Plata, 16 al 18 septiembre de 2004, disponible en <http://ludion.com.ar>. Recuperado 9/01/2012.

----- (2006i) (compiladora) *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

----- (2006ii) “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas” ponencia leída en las I Jornadas Internacionales “Poesía y Experimentación”, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras, Conicet/ SECyT, Universidad Nacional de Córdoba, junio/julio 2006, disponible en http://www.expoesia.com.ar/j06_kozak.html. Recuperado 9/01/2012.

----- (2007) “Construcción y exploración de lenguajes. Del poema proceso a la tecnopoesía”, ponencia presentada en las II Jornadas Internacionales —Poesía y Experimentación. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 13 al 16 de agosto de 2007, disponible en http://www.expoesia.com.ar/j07_kozak.html. Recuperado 9/01/2012.

----- (2008) “Blogopoéticas visuales. (hasta cierto punto)” en *Revista Ramona*, Argentina, Número 83, agosto 2008, p. 16-22.

----- (2011) “Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento” en *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe* Claudia Kozak (compiladora), Buenos Aires, Exploratorio Ludión, E-Book disponible en <http://ludion.com.ar>. Recuperado 22/4/2012.

- Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L. (2012) *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Laera, A. (2014) *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lennard, P. (2006) “Rutas argentinas. Entrevista a Martín Caparrós” en Suplemento Radar Libros del Diario *Página 12*, 27 de agosto de 2006, disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2211-2006-08-27.html>. Recuperado 12/6/2017.
- Link, D. (2002) “Orbis Tertius” en *Revista Ramona*, Argentina, Número 26, octubre 2002, p. 10-21.
- (2006) “Prólogo” a Kozak, C. (compiladora) *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (2010) “Apostillas” a Foucault, M. “¿Qué es un autor?”, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- López Seoane, M. y S. Deymonnaz (2006) “Sneaking in the ilegal. Notes on Eloísa Cartonera” presentado en *Latin American Studies Association*, San Juan, Puerto Rico, 15-18 March 2006.
- Ludmer, J. (2000i) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Perfil.
- (2000ii) “Encuentro con Josefina Ludmer” en *Revista Orbis Tertius*, 2000, IV (7). La Plata.
- (2011) *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2010i) *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2010ii) “Lo que viene después. Una periodización literaria” en *Filología XLII*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” pp. 295-300.
- (2015) *Clases 1985: Algunos problemas de teoría literaria*, Buenos Aires: Paidós.
- Lukacs, G. (1963) “¿Kafka o Thomas Mann?” en *Significación actual del realismo crítico*, México DF: Era Ensayo.
- (1966) “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo” en *Problemas del realismo*, México: Fondo de Cultura Económico.
- Machado A. (2000) “Máquina e imaginario” en *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Mitcham, C. (1989) “Tres modos de ser con la tecnología” en *Revista Anthropos 94/95*, Barcelona, pp 13-26.
- Mukarovsky, J. (1977i) *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona: Gustavo Gili.

- (1977ii) “Intencionalidad y no intencionalidad en arte” en *Structure, sign and Function. Selected Essays by Jan Mukarovsky* (translate and edited by John Burbank and Peter Steiner), New Haven and London: Yale University Press.
- (2000) “El lugar de la función estética entre las demás funciones” en *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte*, edición y prólogos de Emil Volek, traducción de Jarmila Jandová, Bogotá: Universidad de los Andes-Plaza y Janés.
- (2011) *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, comentado por Jorge Panesi, Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Mumford, L. (1972) en M. Kranzberg y W. H. Davenport (eds.) *Tecnología y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 52-61.
- Natalucci, A. (2011) “A 10 años de 2001: novedades y recurrencias en la cultura política argentina” en *Revista Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA*, Número 79, diciembre 2011.
- Oyarzún, P. (2001) “Sobre el concepto benjaminiano de traducción” en *De lenguaje, historia y poder*, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.
- Palmeiro, C. (2011) *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires: Título.
- Panesi, J. (1993) *Felisberto Hernández*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- (1995) “Presentación de *Roland Barthes* de Alberto Giordano” en *Revista Boletín/5 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- (2000) “Un lugar donde la crítica rinde examen (sobre *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik)” en *Revista Espacios de crítica y producción*, publicación de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, Número 26, octubre/noviembre 2000. p. 65.
- (2004) *Críticas*, Buenos Aires: Norma.
- (2005) “Hegemonía, excepciones y trivialidades en la crítica cultural argentina” en *Revista El interpretador*, Número 12, marzo de 2005, disponible en www.elinterpretador.net. Recuperado el 5/01/2007.
- (2007) “Sobre *El Arte del olvido* de Nicolás Rosa” en *Revista El interpretador*, Número 29, diciembre 2006. Disponible en <http://elinterpretador.blogspot.com.ar/> Recuperado 5/1/2007.
- (2009) “Los que se van los que se quedan”, *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*. Disponible en www.celarg.org/publicaciones/. Recuperado 26/2/2017.
- (2011) “Apostillas” a Mukarovsky, J. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, Buenos Aires: El cuenco de Plata.

----- (2014) “La caja de Herramientas o qué no hacer con la teoría literaria” en *El taco en la brea*, No. 1, Santa Fe, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Disponible en http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/eltacoenlabrea01_2014.pdf Recuperado 6/1/2017.

----- (2015i) “La maestra”, Crónicas sobre Josefina Ludmer. *Revista Sala grumo*, Buenos Aires-Río de Janeiro. Disponible en <http://www.salagrumo.org/notas.php?tipoNota=11>. Recuperado 12/12/2016.

----- (2015ii) “La seducción de los relatos: diez años de crítica argentina (2004-2014)” en *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 24 – Número. 29 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2015; pp. 143–158.

----- (2016) “Narratividad y política en la crítica argentina de los últimos años”. *Jornadas Filo 120. 1896-2016. Legados, debates, desafíos*. 21 al 25 de noviembre de 2016, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.

Panesi, J. y S. Delfino (2010) “Presentación. Acciones de la crítica” en *Filología XLII*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” pp. 207-212.

Parchuc, J. P. (2010) “Notas sobre los usos de la teoría: un mapa crítico de las discusiones sobre la legalidad en la literatura argentina de los últimos treinta años” en *Filología XLII*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” pp. 229-254.

----- (2012) “Del otro lado: legalidad y canon en la literatura argentina” en Actas del V Congreso Internacional de Letras, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 27 de noviembre al 1° de diciembre de 2012. Disponible en <http://2012.cil.filo.uba.ar/ponencia/del-otro-lado-legalidad-y-canon-en-la-literatura-argentina>. Recuperado 20/4/2017.

----- (2014) “*Dar margen*: Teoría literaria, crítica e instituciones” en *El taco en la brea*, Número 1, Santa Fe, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Disponible en http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/eltacoenlabrea01_2014.pdf. Recuperado 6/1/2017.

Peller, D. (2010) “La *flexión literal* en la crítica y la literatura argentinas de la década del setenta” en *Filología XLII*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, pp. 255-273.

Pezzoni, E. (2009) *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Pochettino, A. (2011) "Construcción colectiva de la autoficción en la narrativa argentina reciente" Disponible en <http://www.ffyh.unc.edu.ar/ciffyh/vii-encuentro-interdisciplinario-de-ciencias-sociales-y-humanas/wp-content/uploads/2011/08/ponencia-pochettino-eje-5.pdf>. Recuperado 20/4/2017.
- (2012) "Modos de asociación literaria-editorial en textos autobiográficos de la literatura argentina reciente". *RECIAL - Revista del CIFFyH Área Letras*. Disponible en <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/896>. Recuperado 7/7/2016.
- Porrúa, A. (2003) "Un barroco gritón" en BazarAmericano.com el sitio de Punto de Vista online Disponible en <http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=204&tabla=resenas&que=porr%C3%BAa>. Recuperado 11/5/2017.
- Premat, J. (2010) *Héroes sin atributos*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pucciarelli, A. y L. Strauss (2011) "El sinuoso camino del fin: la democracia corporativa en jaque" en *Revista Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA*, Número 79, diciembre 2011.
- Ramallo, C. (2009i) "Modos de representación y modos de crisis cultural y política: la pobreza en la literatura y la cultura argentinas contemporáneas" Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria "Estados de la Cuestión. Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria", La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- (2009ii) "Representación de la pobreza y constitución de subjetividades en la literatura argentina contemporánea" Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas", Centro de Estudios en Literatura Argentina, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes de Universidad Nacional de Rosario.
- (2009iii) "Operaciones críticas alrededor de la temporalidad y la experiencia en la escritura benjaminiana", Actas del II Congreso Internacional y VII Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica, Rosario, UNR Editora, E-Book.
- (2010) "El problema de la representación: diálogos entre literatura, teoría y crítica. Un recorrido por Juan José Sáer", Actas del IV Congreso Internacional de Letras *Transformaciones culturales: debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Disponible en: <http://2010.cil.filo.uba.ar/ponencia/el-problema-de-la-representaci%C3%B3n-di%C3%A1logos-entre-literatura-teor%C3%AD-y-cr%C3%ADtica-un-recorrido-por>. Recuperado 21/3/2017.

- (2011) “Representaciones de la desigualdad social en la literatura argentina reciente. Exclusión y Derechos Humanos”. Actas del IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria. “Ampliación del campo de los Derechos Humanos, Memoria y Perspectivas”; Buenos Aires; Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti; CD ROM.
- Rebón, J. y R. Salgado (2011) “Huellas del 2001. Acción directa y recuperación de empresas en la Argentina reciente” en *Revista Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA*, Número 79, diciembre 2011.
- Riva, G. y J. M. Lacalle “Aproximaciones a la historia de la teoría literaria en la carrera de letras de la UBA. Parte I. 1920-1946” en *Revista Luthor*, número 19, volumen IV, abril 2014. Disponible en <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?page=nr19>. Recuperado 21/4/2017.
- Riveiro, M. B. (2012) “Filba: un espacio de sociabilidad entre pares”. Mimeo.
- (2016i) “Espacios productivos para escritores en el siglo XXI”. V Jornadas de Extensión del Mercosur / Daniel Eduardo Herrero; Bernadete Dalmolin. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2016. Libro digital. ISBN 978-950-658-401-6. Disponible en http://extension.unicen.edu.ar/jem/subir/uploads/1289_2016.docx. Recuperado 21/3/2017.
- (2016ii) “La construcción del objeto para el estudio de escritores de narrativa inéditos (2000-2014)” ponencia presentada en el II Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición Programa de Historia y Antropología de la Cultura del Instituto de Antropología de Córdoba (IDACOR, CONICET) de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba. 21 al el 23 de septiembre de 2016. Mimeo.
- Rosa, N. (1990) *El arte del olvido*, Buenos Aires: Editorial Puntosur.
- (1997) *La lengua del ausente*, Buenos Aires: Biblos.
- (1998) “Liturgias y profanaciones” en Cella, S. (compiladora) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- (1999) (editor) *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos.
- (2000) *Usos de la literatura*, Rosario, Laborde.
- (2003) (editor) *Historia del ensayo argentino: intervenciones, coaliciones, interferencias*. Buenos Aires: Alianza.
- (2003ii) *La letra argentina. Crítica 1970-2002*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- (2006i) “Acerca de la traducción y de los traductores” en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Buenos Aires: Eudeba.
- (2006ii) “La ficción proletaria”, en *Revista La Biblioteca*, 4-5, verano 2006, Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina.

- (2012) “Liturgias y profanaciones” en Rosa, N. (2004) (director) e Inés Laboranti (coordinadores), *Moral y enfermedad*, Rosario: Laborde.
- Rosso, L. (2012) “Estar ahí” Entrevista a Mariana Eva Pérez, Suplemento Las 12, Diario *Página 12*, 11 de mayo de 2012, Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7245-2012-05-12.html>. Recuperado 20/4/2017.
- Sarlo B. (1985) *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires: Catálogos.
- (1992) *La imaginación técnica*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2007) *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- (2001) “Prólogo” a Williams, R. (2001) *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós.
- (2008) “Una condición de búsqueda” en Diario *Perfil*, 7 de diciembre de 2008, Disponible en <http://hojasdetamarisco.blogspot.com.ar/2008/12/una-condicin-de-bsqueda.html> recuperado 24/6/2017.
- (2012) *Ficciones argentinas. 33 ensayos*, Buenos Aires: Mar dulce.
- Schmidt, E. (2009) “La neoliteratura del peronismo”, Revista Ñ, 26 de septiembre de 2009, disponible en http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/09/26/_-02006099.htm. Recuperado 11/5/2017.
- Schuster, F. (2011) “Dos días que cambiaron el futuro” en *Revista Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA*, Número 79, diciembre 2011.
- Soifer, A. (2009) “Las patas en la fuente”, en Suplemento Radar Libros, Diario *Página 12*, 20 de septiembre de 2009, disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5579-2009-09-21.html>. Recuperado 11/5/2017.
- Speranza, G. (2001) “Magias Parciales del realismo” en *Revista milpalabras* número 2, verano 2001.
- (2005) “Por un realismo idiota” en *Boletín 12* del Centro de Estudios de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Szpilbarg, D. (2015) “Independencias en el espacio editorial argentino de los 2000: genealogía de un espejismo conceptual”. *Estudios de Teoría Literaria*, marzo 2015, Año 4, Número. 7. Facultad de Humanidades, universidad Nacional de Mar del Plata.
- Szpilbarg, D. y E. Saferstein (2012). “El espacio editorial ‘independiente’: heterogeneidad, Posicionamientos y debates. Hacia una tipología de Las editoriales en el período 1998-2010”. *Coloquio del Libro y la Edición*. La Plata, 31 de octubre al 2 de noviembre de 2012 Disponible en <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar>. Recuperado 26/2/2013.
- (2014) “La Industria Editorial Argentina, 1990--2010: Entre la concentración económica y la bibliodiversidad” en *Alternativas*. Número 3, 2014. Disponible en <http://alternativas.osu.edu>. Recuperado 21/3/2017.

- Tabarovsky, D. (2004) *Literatura de izquierda*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Tenewicki, M. y J. S. Cárcamo (2011) “La Argentina reciente. El modelo de crecimiento con equidad” en *Revista Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA*, Número 79, diciembre 2011.
- Thwaites Rey, M. (2011) “2001-2011: de la crisis a la recomposición estatal” en *Revista Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA*, Número 79, diciembre 2011.
- Topuzian, M. (2011) “La teoría contra la historia” en *Filología*, LXIII, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”.
- (2015) *Creencia y acontecimiento: el sujeto después de la teoría*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Vanoli, H. (2009). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina”. En *Apuntes de investigación*. Número 15, Buenos Aires.
- (2010i) “Repensando las relaciones cultura literaria - cultura escrita: Tres paradigmas de aproximación”. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5757/ev.5757.pdf. Recuperado 21/3/2017.
- (2010ii) “Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura” En revista *Nueva Sociedad* No 230, noviembre-diciembre de 2010, Disponible en www.nuso.org. Recuperado 21/3/2017.
- Vanoli, H. y E. Saferstein (2011) “Cultura literaria e industria editorial. Desencuentros, convergencias y preguntas alrededor de la escena de las pequeñas editoriales”. En Rubinich, Lucas; y Miguel, Paula. (editores). *01 10 Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*, Buenos Aires: Aurelia Rivera libros.
- Varesi, G. (2014) “La Argentina del kirchnerismo: Notas sobre hegemonía, acumulación e integración regional” en *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4719/ev.4719.pdf. Recuperado 1/5/2017.
- Vigna, D. (2014) *La década posteada. Blogs de escritores argentinos (2002-2012)* Córdoba: Alción Editora.
- Vilar, M. (2015) “Pasar revista a las letras” en *El matadero. Crítica de la literatura argentina*, número 9, disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/2978/2586>. Recuperado 20/4/2017.

Viñas, D. (2005i) *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

----- (2005ii) *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

----- (1971) *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

Volóshinov, Valentín (2009) *El marxismo y la filosofía del lenguaje. (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, Buenos Aires: Ediciones Godot.

Wellek, R. (1963) “The term and concept of Literary Criticism”, Yake University.

Williams, R. (2002) *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires: Manantial.

----- (2009) *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta.