

LITERATURA ARGENTINA: TOTALIDADES IMPOSIBLES, PARTICULARIDADES ABSOLUTAS. UN BALANCE IMPROVISADO AL FILO DEL 2010

Nora Domínguez¹⁵

RESUMEN

Este ensayo se propone recorrer un siglo de literatura argentina, la que se extiende entre 1910 y el presente a través de algunos ejes: el carácter fundacional y el carácter disperso de los arcos temporales, las relaciones entre literatura y política, los modos de narración y representación del presente. Para eso sigue un criterio parcialmente cronológico con algunos saltos y discontinuidades que no apela a la exhaustividad ni al monumento sino más bien a la ubicación de algunos de los nombres y líneas más importantes de la literatura teniendo en cuenta sus aportes, diálogos y sus colocaciones en conflicto.

PALABRAS CLAVES

Literatura argentina, tiempo, representación, escritores, textos.

ABSTRACT

The objective of this essay is to go through the Argentine literature written between 1910 and the present. It focuses on the following themes: the foundational and disperse character of temporary arches, the relationship

15 Nora Domínguez: Doctora en Letras, Profesora de Teoría literaria, Investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género y del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Ha publicado *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (2007), *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos ficciones*, con Ana Amado (2004), *Fábulas del género. Escritura y sexualidad en América Latina*, con Carmen Perilli (1998). Contacto: iege@filo.uba.ar

between literature and politics, and today's modes of narrative and representation. This approach will respond only partially to a chronological point of view, making use instead of jumps in time and discontinuities as it does not seek monumentality nor exhaustiveness but rather the location of the most important names and traditions of this literature paying special attention to its contributions, dialogues and conflictive positions.

KEY WORDS

Argentine literature, time, representation, writers, texts.

En la primera década del siglo XX primaba entre algunos sectores una idea de comienzos con matices fundacionales. Y, aunque la idea de progreso y de historia se amparaba en engranajes promisorios, sus perfiles amenazantes y amenazadores se dispersaban también en discursos y ficciones. La réplica que el siglo XXI dice contener, está afectada por la retrospectión, la lógica del balance, la recuperación melancólica y la idea de un camino recorrido y, en algún sentido, acabado. Ya no se vislumbran fundaciones ni deseos de originalidad sino la percepción de que nada nuevo sucede en materia literaria sino los modos de la repetición y la conversión paródica y que la ruptura de la norma estética y el punto de transformación y cambio que su emergencia aportaba ya no reconoce resquicios por donde surgir y circular. Sin embargo, se escribe, se sigue escribiendo. Sin la posible codificación de unos comienzos verosímiles, estas primeras décadas del siglo XXI reclaman representaciones de lo inmediato; simultáneamente los hechos y textos del pasado que están en el presente demandan ficciones y argumentos de retorno. Cuánto de lo que hoy se produce como literatura y se lee como tal de lugar, inicie o construya algo potencial

y marcadamente diferente es una pregunta desacertada y tal vez inoportuna para las simbolizaciones que la cultura y el espacio literario puedan hoy en día elaborar. Porque lo que ha estallado en mil pedazos es el futuro de la literatura o, mejor dicho, su posibilidad de definición. Pero también las sucesiones y cronologías de una sola dirección se han disuelto de tal modo que las coordenadas de tiempo y espacios solo pueden pensarse como bifurcaciones, direcciones segmentadas y sinuosas, fugas que no convergen en ningún arqueo tranquilizante o renovador de las tradiciones literarias o en anticipos proféticos y liberadores.

Partimos de la idea de que es imposible describir el arco que impone un siglo de literatura sino que lo haremos por cortes y discontinuidades o por la elección salteada de nombres y figuras; también con la convicción de que pensar en el Bicentenario –aunque no será nuestro propósito fundamental- o partir de su reflexión implica sobre todo explorar el presente. Los textos son artefactos culturales que construyen ficciones y versiones de la historia donde coagulan ideologías dominantes o impugnadoras y de esta manera intervienen en el espacio social para disputar sentidos. Referirnos a la literatura argentina implica también aludir a los modos en que fue leída.

El presente

El estado actual de la literatura argentina con vetas de consistencia múltiple y fragmentada, exhibe una lista abultada de nombres de escritores y escritoras, formas disímiles y variadas de poesía y prosa y géneros literarios, la presencia de revistas (en papel o vir-

tuales) y editoriales con formaciones, procedencias y orígenes variados, un público lector de libros más restringido en números, comparado con el de otras épocas, afectado además por las permanentes amenazas de desaparición o transformación de este objeto en manos de los nuevos soportes y tecnologías, el descenso de los índices de escolarización que incide en el número y la formación de un lectorado con menos competencias. La multiplicidad no es sin embargo exclusiva de este momento histórico. Todas las épocas disponen de diversas franjas y estratos temporales que dictan su pertenencia a la época de maneras simultáneas, combinadas y divergentes. Por lo tanto, dar cuenta de los entramados simbólicos y políticos de los nombres, los textos, los conflictos, el tenor de los modos de leer y de escribir, resulta una tarea compleja y, desde ya, selectiva.

Tal vez con recursos y formas nuevas aunque no del todo originales sino en sus modos de uso y apropiación, en la actualidad resalta la alta y activa emergencia de los escritores nacidos hacia mitad de la década de los años setenta que se van imponiendo en el mercado editorial, en general en editoriales pequeñas, o en ediciones autogestionadas. Cubren un espacio de referencia importante preocupado por dar cuenta y representar a los personajes, los modos de vida, las prácticas y lenguajes, es decir, lo que podría llamarse la experiencia del presente. Mientras, aparentemente, gran parte de estos textos declinan observar los recovecos de la historia y la política, renunciando a explorar sus sentidos más inmediatos, ejercen un torniquete sobre lo narrativo donde los sentidos que se buscan disponer forman parte de un dispositivo sobre el que las subjetividades juveniles se afianzan.

Esta preocupación por auscultar y producir relatos y lenguajes sobre el presente produce un espacio de lectura también variado que, en general, tiende a pensar estos textos como renuentes a ser definidos con criterios exclusivamente literarios. Situados entre los límites de la ficción y de la realidad perturban la idea de autonomía como definición de la esfera literaria que había marcado a la modernidad (Ludmer 2006) o fabrican una literatura con un costado fuertemente etnográfico que hace del presente un escenario y no un enigma a resolver ficcionalmente (Sarlo 2006). Producciones que ejercen una renovación de los modos realistas de representación (Contreras, 2007) o se ajustan a una determinada regularidad como es la de la construcción de subjetividades en primera persona; lo que se denomina el giro subjetivo (Sarlo 2005; Arfuch 2002) o autobiográfico (Giordano, 2008) y que adoptan una cantidad bastante extensa de textos.

La producción literaria actual en realidad expande estos delineamientos iniciales porque en ella convergen también escritores y escritoras con una obra ya sedimentada y valorada en diferentes instancias y elecciones estéticas diversas, algunos de los cuales comenzaron incluso a escribir en los años 50 ó 60 como David Viñas (1929) o Ernesto Sábato (1911). Renuncio a posibles listas y a su carácter mutilador; revelarían en su parcialidad un estado de convivencia más que de relevos de modo que resultaría cuando no problemático ceñir el repertorio de nombres a una contemporaneidad uniforme y sin conflictos. Entre las aspiraciones desplegadas que una zona de esta literatura actualmente dirime en su atento y febril diálogo con el pasado, se advierte un fuerte sentido de la pérdida o de la imposibilidad de la representación, o también la interrogación

de los indicios o restos que ese pasado deja en tanto huella. Por su parte, las respuestas ficcionales del trauma histórico (llamada literatura de la postdictadura) o los efectos de la crisis económica-política sobre cuerpos y subjetividades (vinculada con los hechos de diciembre del 2001) se afirman como un imaginario recurrente de materiales proliferantes que se combinan con una interrogación sobre las capacidades, límites y esfuerzos que asume el discurso literario en condiciones en que su propia especificidad está cuestionada.

Modos de leer

Como todo sistema literario la literatura argentina en sus diferentes etapas se ha hecho cargo de sus niveles de dispersión, diversidad y conflicto de interpretaciones dirigidos a los sentidos que informan las preguntas por la nación (su construcción y deconstrucción) y sus secuencias políticas. También en el orden de las representaciones y enunciaciones posibles ha dado espacio y voz a los sujetos que la habitan ya sea en posiciones de jerarquía y poder o de marginalidad y exclusión, migrantes o nativos, pertenecientes a órdenes raciales y lingüísticos diversos o que remiten a diferentes políticas de género, diagramas de clase o de sectores políticos. Por eso, uno de los modos dominante e incluso pertinente de leer sus formaciones y que ha sido, de hecho, el más asentado, es a través de las relaciones entre literatura y política, entendida ésta en sentido amplio. Nexos que instala una serie de preguntas: qué tipos de conflictos entablan la ficción con los acontecimientos reales, cuáles son sus lazos de derivación, absorción o transformación, cuáles los géneros textuales

que calzan mejor a los propósitos de descomponer o recomponer esos nexos y cuáles las posibles perspectivas de enunciación que los hacen posibles. Leer de esta manera, en principio, impugna cualquier interpretación que conciba a la literatura como subsidiaria de la realidad. Sin embargo, el fenómeno social de la inmigración, los ascensos de las clases sociales con el radicalismo en los años 20 o el peronismo en el 45, el crecimiento urbano y la fisonomía del espacio y la esfera pública, los hechos vinculados con las políticas de terror de la dictadura del 76 y luego con la recuperación democrática, la crisis social del 2001 han impactado en las elecciones discursivas y formales de la literatura (Avellaneda 2002, 102). Los libros más importantes de la crítica literaria a lo largo del siglo XX demuestran que la literatura argentina no es en sí misma una evidencia o un repertorio material de nombres y autores sino un problema a plantear, una cuestión a zanjar. Por eso, se han ocupado de desentrañar con diversos instrumentos teóricos la riqueza de esas relaciones.

Si la entrada en el período del Centenario en 1910 puede pensarse como un proceso que acompaña un impulso de autonomización del sistema literario, coincidente con el establecimiento del estado moderno en 1880 y cuya reflexión fundamental es el conflicto entre nacionalismo y cosmopolitismo, lo que aparentemente se manifiesta como marca de este camino que figuradamente va a encontrar su término, o algún cierre imaginario, en 2010 es un campo temporal y espacial vinculado a lo que tal vez pueda denominarse junto con Josefina Ludmer una instalación de un modelo postautónomo donde el valor literario como tal perdió toda fisonomía (Ludmer, 2006). Sin institución ¿hay literatura?; ¿cómo pensar una literatura sin un concepto de nación que se le adhiera

y la absorba? En 1913 cuando Ricardo Rojas (1882-1957) crea la Cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires sabe que su existencia debía ser probada y a un tiempo afirmada. El gesto, junto a la edición de la *Historia de la Literatura Argentina* (1917) que escribe forma parte de ese proyecto de los hombres del Centenario que tiene a la construcción de una identidad nacional como su prerrogativa esencial. Las conferencias de Leopoldo Lugones (1874-1938) sobre el *Martín Fierro* (1872-1879) dictadas en 1913 y publicadas en *El payador* (1916) que convierten en mito a la figura del gaucho y canonizan al poema de Juan José Hernández (1834-1886) como texto nacional tienen el mismo espíritu.

Contar esa historia desde las aperturas y salidas tan imprecisas como desbordantes que ejecuta la institución literaria como autónoma es una variante que, como todas, resulta limitada y, al mismo tiempo, excedida; especialmente porque en nuestro país toda autonomía ha sido de hecho, toda institucionalización, incompleta. Sin embargo, comparada con otras literaturas nacionales de la órbita de América Latina, la Argentina, en general, ha sido valorada con una tendencia más fuerte hacia la exhibición de sus mecanismos de especificidad y autorepresentación y más vuelta sobre sí misma. Tal vez, pueda pensarse que el peso de la figura de Jorge Luis Borges (1899-1986) a partir de los años 20 sea una de las razones que marca la fuerza de este costado “autónomo” tan productivo como polémico para la lectura y la valoración. También su figura es la que mejor encarna esa lógica de cruce y mezcla entre lo criollo y lo europeo.

El nacionalismo cultural representado en ese momento principalmente por Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez

(1882-1962) en franca consonancia con el espíritu celebratorio del Centenario y el modelo de nación que allí se posaba, de optimismo exultante, tono eufórico, recurrencias hispanistas y un acendrado idealismo va revelando que coincide con un grupo delimitado de perfiles hegemónicos y autoritarios con el que debaten las nuevas propuestas. Las posiciones político-culturales se expanden en matices y van abarcando otros perfiles. Hacia los años 30, Rojas habrá derivado hacia las filas del Partido Radical y Lugones apoyará al autoritarismo del primer golpe militar de la mano del General Uriburu, pronunciando la famosa frase “ha llegado la hora de la espada”. Los cambios llegarán por la conjunción de una serie de elementos: el avance de las clases medias como consecuencia de la inmigración, la emergencia e intervención de nombres provenientes de estos sectores que se ganaban la vida y construían un prestigio profesional trabajando en periódicos, la crisis de la ciudad liberal que cristaliza en 1916 con la victoria de Hipólito Irigoyen. Si hay una modernización en ciernes que prospera y que se hará más evidente hacia mediados de los 20 con el gobierno de Carlos M. de Alvear y las alternativas vanguardistas, la ampliación del mercado editorial y el público lector, sus rasgos reiteran la mezcla como definición, la fisura como experiencia. Por eso, todo intento de generalización y mejor aún, todo intento de reflejo entre ellas y las modernizaciones dadas en los países centrales resulta impropio. Así, estas referencias tendrán que ser pensadas como formas de una modernización desigual (Ramos 1989), asimétrica o periférica (Sarlo 1988).

Los procesos se fueron dando en todos los casos al calor de entramados y desentramados conflictivos y en la primera parte del siglo lo que se advierte es una necesidad del estado en formación

y de sus instituciones de construir ciudadanía y contar con intelectuales funcionales al modelo, así como se volvía necesario para los intelectuales identificarse con las pretensiones y necesidades de un nuevo público. Así textos, poéticas y escritores, desean reclaman e imaginan sus propias colocaciones de acuerdo con esas relaciones que establezcan con el Estado (Dalmaroni 2006: 35). El vínculo adquiere un zigzaguo conflictivo a lo largo del siglo, visible a través del lugar de sus actores u órganos de expresión y de las colocaciones e ideologías textuales. El libro *El cuerpo del delito* (1999) de Josefina Ludmer sigue los puntos sobresalientes y también los menos leídos de estas relaciones entre Estado, ley y discursos (Ludmer 1999). La literatura del Centenario incorpora una nueva representación: la figura del artista, la modernización arrastra otro tipo de géneros literarios con nexos más desvinculados de la política, los procesos de autonomización de esferas reclaman tareas más específicas. Algunos escritores, seducidos por la idea de progreso o por las promesas de cumplir con una pedagogía de corte nacional son cooptados por estas necesidades estatales; otros esperan, observan o resisten. Pero funcionales o cumpliendo posiciones impugnadoras se trata siempre de una figura de intelectual moderno que se reconoce en un grupo de pares y concibe una práctica particular profesionalizada diferente de la del escritor de los 80. A partir de este momento, el intelectual encontrará en el periodismo un lugar para ganarse la vida, construir un nombre y participar en las discusiones de una arena pública cuyos contenidos también dirimen ideologías artísticas. David Viñas en un libro central para ver en funcionamiento modos de leer de la literatura

dictará la presencia de un pasaje del escritor *gentleman* al escritor profesional (Viñas 1982)

De esta manera supone con certeza que los parámetros exclusivamente literarios están siempre atravesados por la impronta de otros nexos: intelectuales, afectivos y espacio- temporales entre los protagonistas de los diferentes altercados culturales que se suceden durante el siglo. Pero no se trata solo de nombres ni de rencillas de escuelas artísticas, o de enfrentamientos de grupos, aunque todas estas peleas tienen sus escenas emblemáticas ya que en algún sentido la literatura argentina es proclive a los pronunciamientos maniqueos: Lugones versus Borges; Florida y Boedo, vanguardia y realismo, Borges versus Arlt; *Sur* versus *Contorno*, Borges versus Walsh; Piglia versus Aira, crítica académica versus crítica periodística cuando en muchos de estos casos uno y otro de los términos en cuestión no pueden sino percibirse como los dos lados de una problemática compartida.

Lo que sigue se recostará en una cronología débil, interrumpida por cortes o saltos que destacarán yuxtaposiciones, diálogos y tensiones pero también por derivas temáticas, ideológicas o genéricas que acentuarán líneas y posibles descendencias. Revelará también una serie de omisiones.

La clase como posición/posesión. Transformaciones y derivas

Vinculado con las vanguardias de los años 20, con la reinterpretación de la tradición del siglo XIX, con una postura drástica

con respecto a las poéticas y géneros realistas, Borges es el escritor moderno por excelencia que utiliza los recursos del texto modernista con la precisión y la posición de un “europeo de la periferia”, al decir de Beatriz Sarlo. Este cruce, este anclaje que conforma la definición de la literatura argentina constituye el axioma más claro de su misma producción. Inclinado a las citas de la tradición occidental, a la invención de fuentes, al uso del apócrifo y la traducción, a desplegar los recursos de la autorreferencia, escribe los cuentos más extraordinarios de la literatura argentina como son “El omp.” (1949), “La muerte y al brújula”, 1951 “Sur”, (*Ficciones*, 1944) “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*, 1944), mucho de los cuales han tenido y tienen una trascendencia insoslayable en la memoria literaria nacional y extranjera. Su producción ensayística se conforma con verdaderas páginas de interpretación de la tradición nacional, de sus costados estéticos y sus direcciones controversiales hacia lo extranjero o universal. Entre bibliotecas, espejos y dobles pero también entre esquinas, demostraciones de coraje y enigmas barriales, las tramas borgeanas son precisas, teñidas de reflexiones paradójales, esquivas, parcas, austeras. Constituyen un modelo singular que hace de Borges el escritor de excepción y con el que confrontan y dirimen posiciones sus contemporáneos y las generaciones posteriores. Una figura de escritor que inquieta al progresismo de izquierda en los 60 y perturba de manera extrema a la izquierda nacionalista que no entienden su clasicismo aristócrata o sus desapegos con respecto a la historia y al compromiso.

Hay otros nombres amigos, con los que comparte ubicaciones de clase que vocean linajes y herencias nacionales, inclinacio-

nes por el humor, giros simbólicos y continuidades familiares con el siglo XIX. También una serie de afinidades estéticas: la práctica de una literatura de enigma y el ejercicio del género fantástico y una cercanía relativa a la revista *Sur*, proyecto de Victoria Ocampo (1890-1979) con el que cada uno de los integrantes del grupo mantiene relaciones ambiguas y problemáticas. Los amigos, la pareja conformada por Adolfo Bioy Casares (1914-1999) y Silvina Ocampo (1903-1993), disputan con él la autoría de los mejores relatos fantásticos que dieron pie a una tradición literaria con un considerable desarrollo en los años y décadas siguientes. La afinidad de tono conciente y fundador genera un proyecto conjunto, la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* (1940) que constituye un hito en la historia cultural. Dentro del grupo, Bioy se inclinará por el género novela. Escribirá textos (*La invención de Morel*, 1940; *El sueño de los héroes*, 1954; *Dormir al sol*, 1973) de construcción rigurosa ya sea en el armado de la trama o de los personajes. Silvina Ocampo, por su parte, constituye una de las escrituras más originales tardíamente valorizada en las últimas décadas del siglo XX. Forja su universo a partir de la invención de una oralidad de las clases medias y bajas, de la inclusión de sirvientes y empleados, figuras cargadas de una representación estética potente, de una apuesta al margen y a la inclusión de niños desenfadados y crueles. Una estética atenta al detalle, a la irreverencia del chisme y la anécdota, a la mezcla de lo trivial y lo prestigioso. Sus libros de relatos, *Viaje olvidado* (1937), *La furia y otros cuentos* (1961), *Autobiografía de Irene* (1948), *Las invitadas* (1959), o los de poesía *Enumeración de la patria* (1942), *Lo amargo por lo dulce* (1962), entre otros conforman una obra tan

singular como atrevida, tan excesiva como desviante, tan transgresora como callada y secreta¹⁶.

Las secuencias de estas biografías amparadas en el respaldo económico, la propiedad familiar de la tierra o de las casas operan como base material y simbólica de consagración para estos hijos de la oligarquía que conciben, difunden y hacen circular sus creaciones como parte del capital simbólico que una clase todavía puede ofrecer cuando su poder político ha descendido notablemente. Si en los gestos sociales ante la cultura que los aplaude o impugna revelan hábitos aristócratas de un cierto anacronismo; en sus ficciones reclaman lecturas modernas. Sus proyectos de escritura enfatizan la búsqueda de una voz y de un tono, diverso en cada caso, que persigue no solo cincelar un lugar en la institución literaria sino discutir desde el centro de sus formalizaciones narrativas o poéticas sus criterios de validación social o estética.

Victoria Ocampo cumple un papel diferente. Se destaca por su voluntad por construir una empresa literaria, la revista y luego editorial *Sur*, que tiene por objetivo actuar como puente entre intelectuales argentinos y europeos y sostener una política de traducción. En sus números que se suceden durante treinta años confluyen intelectuales con colocaciones y proyectos diversos como Eduardo Mallea (1903-1982) o José Bianco (1908-1986), directores de la revista en diferentes etapas. El primero, cercano al ejercicio de una

16 La literatura fantástica es una de las líneas que ha sumado muchos adeptos y se ha desarrollado con diferentes aristas. Otro de los nombres centrales es el de Julio Cortázar, pero también Luisa Mercedes Levinson (1909-1988), Estela Canto (1919-1994), Elvira Orphee (1927), Luisa Valenzuela (1938), Elvio Gandolfo (1947), Vlady Kociancich (1941). En la vertiente de la ciencia ficción se ubicarían Angélica Gorodischer con una producción vasta desarrollada a lo largo de varias décadas y no ceñida solo a este género, y más recientemente Marcelo Cohen (1951) realiza propuestas narrativamente ambiciosas y sofisticadas.

literatura más reflexiva sobre cuestiones de índole espiritual o búsqueda de esencias; el segundo, instalado en narrativas replegadas sobre sí mismas, atentas admirablemente al punto de vista, más cercanas a Borges o a la más joven de las Ocampo. Desligada de un deseo de ficción, Victoria Ocampo probó además con una escritura de tipo testimonial y en los últimos años de su vida se abocó a un proyecto autobiográfico desplegado en seis tomos y que constituye el guión de un relato femenino enfrentado a los límites de género en esos contextos familiares. Esta decisión de escritura nos da pie para introducir una de las derivas de este apartado, el vinculado con el género autobiográfico. María Rosa Oliver (1898-1977) también delineó su formación a través de un ambicioso texto autobiográfico. El género tuvo búsquedas vanguardistas y fragmentarias, empeñadas en separarse y disolver el orden referencial en *Cuadernos de infancia* (1937) de Norah Lange (1906-1972). Su obra se completa con cuatro novelas más, exagera los modos contenidos y elusivos del mundo privado en textos morosos de tramas mínimas que amplían las expectativas del texto moderno¹⁷.

Oliverio Gironde (1891-1967) es otro escritor hijo de familia rica, con quien acuerda un viaje anual a Europa. Es además, el escritor de la ruptura poética, autor en 1924 del Manifiesto de la revista *Martín Fierro* con el que se afirma la escena vanguardista argentina y da lugar a una serie de rupturas y polémicas que signan la época. En los años 30 y al calor de las disputas por la función social del arte,

¹⁷ En décadas posteriores, Alicia Steimberg (1933) también incursionó en el género autobiográfico con *Músicos y relojeros* (1971) donde las autorizaciones del uso del yo se entrelazan con modos ficcionales y Ana María Shúa (1951) que se atrevió con recursos similares en *Los amores de Laurita* (1984) o en *El libro de los recuerdos* (1994).

Girondo dirá que el arte no debe servir a nadie pero puede servirse de todo, hasta de la política y destacará el valor de un arte desgarrado y viviente, de carne y hueso. La mirada se construye, nueva, extraña, dividida, en cada libro de poemas al ritmo de las escenas, personajes y objetos urbanos a los que descubre desfamiliarizándolos. En 1922 publica *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; en 1925, *Calcomanías*; en 1932 Buenos Aires se ve conmovido por la irrupción de una carroza que transporta un muñeco. Es la presentación pública de *Espantapájaros*. Afecto a las veladas literarias, las fiestas y los contactos con los grupos más jóvenes de poetas, comparte su vida con Norah Lange. En 1946, su poesía realiza una vuelta que lo separa de lo urbano con *Campo nuestro* para llegar en 1956 a *En la más médula*, su experiencia poética más audaz. Girondo desplaza, impugna, cuestiona las instituciones, niega las normas, practica una poética de la transformación más genuina de la poesía nacional. Uno de los hijos dilectos de Girondo es Francisco de Madariaga (1927-2000); otros de sus descendientes adictos a la vanguardia son Enrique Molina (1910-1997) y Arturo Carrera (1948).

Si nos dejamos tentar por estas líneas en deriva que tienen a la propiedad y a la clase como marca de identidad principal de los hijos intelectuales de las clases altas, podríamos sumar el nombre de Ricardo Güiraldes (1886-1926) que en 1926 publica *Don Segundo Sombra*, un texto en clave vanguardista, que relee y retoma la referencialidad de la pampa y sus personajes dentro de una trama familiar que repone el valor dado a la clase, la tierra, el nombre y la propiedad espiritual de una identidad masculina ligada fuertemente a ellas y a la figura emblemática del gaucho. Un espacio de exploración ficcional que dará por resultado vertientes más realis-

tas con Benito Lynch (1880-1951) y sus novelas *Los caranchos de la Florida* (1916) o *El inglés de los guesos* (1924). Tres décadas más tarde comienza a escucharse el nombre de Sara Gallardo (1931-1988), proveniente de una familia de naturalistas, políticos y fundadores de diarios, que en el contexto de los cambios económicos, políticos y culturales de los años 50 y 60, actúa como narradora y periodista. Produce una narrativa que pivotea entre las formas de una ficción anacrónica sobre campos y estancias y sobre el fracaso espiritual de una clase (*Los galgos*, 1968) junto a la apuesta a formas más experimentales (*Eisejuaz*, 1971). Una obra del todo inclasificable que desafía los parámetros de lectura ejecutados hasta ahora sobre ella.

Como es sabido, el espacio de la pampa es uno de los puntos de reflexión e idealización nacionalista de la cultura. Los textos centrales de la literatura del siglo XIX, *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento y *Martín Fierro* (1872 y 1879) de Juan José Hernández construyen su marco de interpretación político-literario a partir de una conceptualización del ser argentino, de sus paisajes (la pampa o el desierto), los conflictos y relaciones de poder entre diferentes grupos sociales y ciertas dicotomías que se constituyeron en matrices de la cultura argentina (civilización o barbarie). Durante el proyecto de fundación del estado argentino y luego con el modernismo, se discute el valor dado al paisaje como cifra de la identidad nacional. En la literatura de Borges el tema tendrá un tratamiento especial ya sea bajo la reescritura de algunos relatos (“El sur”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, 1949, “El fin”, 1944) o en su famosa conferencia sobre “El escritor argentino y la tradición” (1932) o bajo la óptica de su reflexión sobre el criollismo

que elabora en su libro *Evaristo Carriego* (1930). Estas tradiciones serán reelaboradas tanto en líneas de literatura rural o un regionalismo cuestionador o dará pie a ensayos de interpretación como *Radiografía de la pampa* (1933) o *Muerte y transfiguración del Martín Fierro* (1948) de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964). Pero, también puede pensarse que, la naturaleza, atada a las múltiples expresiones de la violencia, estará presente en los relatos de Horacio Quiroga (1878-1937) que alternarán estéticas realistas y fantásticas. El escenario emblemático de la pampa se redimensiona como “paisaje”, plagado de voces y ficciones más entroncadas con los cambios estéticos de la vanguardia o la experimentación. En los años 70, Miguel Briante (1944-1995), apostará a un trabajo con el punto de vista y ciertas formas experimentales para hacer del campo y sus personajes, especialmente los de los pueblos de la provincia de Buenos Aires, una galería de voces y diálogos en conflicto contenido.

Algunos textos de Antonio Di Benedetto (1922-1986) exploran las tensiones espaciales. Juan José Saer (1937-2005), por su parte, se ocupa de circunscribir sus ficciones en una “zona”, la del litoral santafesino, objeto de una reconstrucción literaria de alta densidad poética y continuada a lo largo de sus novelas. Dentro de la poesía e inmerso en esta misma zona, Juan L. Ortiz (1896-1978), quien lleva una vida reclusa y produce una obra solo reconocida hacia el final de su vida, escribe una lírica consustanciada con ese paisaje, de versos largos y musicales que provocan el orden de la sintaxis. Haroldo Conti (1925-desaparecido 1976) apelará a ciertas formas realistas no ortodoxas y a la construcción también de un paisaje de río, el del delta del Paraná. En los 80, César Aira (1949)

en cambio, elegirá el espacio de la pampa para situar ficciones donde los personajes y sentidos fijados a esta tradición serán retomados desde una perspectiva y percepción desnaturalizada (*El vestido rosa*, 1984; *Ema, la cautiva*, 1981; *La liebre*, 1991; *El bautismo*, 1991). A partir del año 2000, Perla Suez (1947), también diseñará alrededor de una zona, la de Entre Ríos, un cúmulo de historias de la inmigración judía fisuradas por los recursos de una estética despojada que rodea núcleos de la violencia familiar y política¹⁸.

Con el avance de la segunda mitad del siglo XX cuando los hijos de los inmigrantes de fines y comienzo de siglo están ya integrados en la vida social y cultural de manera activa, los nombres provenientes de las clases oligárquicas comenzarán a escasear dentro de los ámbitos literarios. Sus estéticas, la índole de sus reconocimientos en el país y en el exterior, la fuerza de sus imaginarios narrativos o poéticos no serán objeto de renovaciones destacadas.

La lógica establecida entre la clase alta, la historia del país y la propiedad de una lengua y un imaginario se altera frente a dos fenómenos: uno más sociológico, la profesionalización del escritor y otro de orden más político: la irrupción de una literatura de izquierda que comienza en los años 20 y se va expandiendo y afianzando en las décadas siguientes. Esta literatura encuentra sus primeros perfiles en medio de la contienda con la revista de vanguardia *Mar-*

¹⁸ Otras expresiones actuales se ubican en el campo para explorar el significado de sus restos o ruinas (de hablas, voces, objetos, formas del trabajo o la desocupación). En esta línea pueden leerse *El desperdicio* (2007) de Matilde Sánchez, *Sierra Padre* (2006) de María Martoccia (1957), *Open Door* (2006) de Iosi Havilio (1974). Para evitar la injusticia regional hay que mencionar también autores cuyos imaginarios ficcionales encontraron en el paisaje patagónico un lugar de inspiración. Me refiero a *Fueguia* (1991) de Eduardo Belgrano Rawson (1943), *El país del viento* (2003), *Una biografía del fin del mundo* (2000), *La tierra del fuego* (1998) otros de Silvia Iparaguire (1947), *Falsa calma* (2005) de María Sonia Cristoff (1965) o la novela *Un poeta nacional* (1993) de Charlie Feiling (1961-1997).

tín Fierro y los nombres de Oliverio Gironde, Borges, Marechal (1900-1970); los términos de la disputa visible en los artículos y los epitafios van situando a los otros: Elías Castelnuovo (1893-1982), Roberto Mariani (1893-1946) y una revista *Extrema Izquierda*. Si bien la virulencia y los lindes extremos de cada bando fueron posteriormente relativizados, es cierto que entre ambos se jugaban concepciones diferentes de la literatura (de un lado, la poesía, la vanguardia, el apoliticismo; del otro, el cuento y la novela, el arte social y la revolución) cuyos términos se fueron reciclando a lo largo de las décadas siguientes y al calor de nuevos debates y problemas.

La nueva identidad y sensibilidad que se proyecta hacia el futuro y no hacia el pasado criollo tiene un signo: la revolución proletaria que anunció con éxito y celebratorio porvenir la Revolución Rusa. También un grupo de jóvenes que ahora provienen de la primera generación de hijos de inmigrantes. Elías Castelnuovo, Leonidas Barletta (1902-1975), Álvaro Yunque (1889-1982), Enrique (1901-1943) y Raúl González Tuñón (1905-1974), Roberto Mariani, Nicolás Olivari (1900-1966) encontrarán en ella la realidad de una nueva cultura que creará lazos afectivos, intelectuales, sociales y sobre todo políticos y la convicción de que un arte al servicio de la revolución social es posible. El tema despertó encuestas y polémicas durante los años 30. Para el grupo, que produjo obras de contenido y géneros diferentes, el proletariado era además de un posible público para el cual había que encontrar el lenguaje adecuado y las ficciones justas sino también una clase a representar. Castelnuovo fue, entre ellos, el naturalista más ortodoxo; Raúl González Tuñón, periodista y viajero, construye una mirada ávida por dar cuenta de los cambios en la ciudad nutriéndose tanto de los proce-

dimientos de la vanguardia como de la sensibilidad universalista que las luchas de las izquierdas europeas prometen. Vanguardia estética y política cobran una particular síntesis en el conjunto de su producción.

Totalidades imposibles, cartografías incompletas

Esta primera parte del siglo, marcada por el enfrentamiento con el peso y la producción literaria de Leopoldo Lugones, acerca los nombres de los que serán las figuras más notables de los tres géneros literarios que tendrán momentos de desarrollo vital durante el siglo. Oliverio Girondo, para la poesía, Roberto Arlt (1900-1942) para la novela y Borges para el cuento conforman el triángulo mayor sobre el que se recuestan para ser removidos en múltiples direcciones una sucesión de nombres y posibilidades literarias que se van alistando en las décadas siguientes.

Una primera reacción poética contra Lugones vendrá de la mano de una estética sencillista con los nombres de Baldomero Fernández Moreno (1886-1950) y Alfonsina Storni (1892-1938); la más fuerte y radical llegará de la mano de Borges y el ultraísmo y Girondo y el grupo martínfierrista. En 1916 Storni publica *La inquietud del rosal* a partir del que comienza a tener una amplia recepción como una poeta para mujeres, romántica y poco elaborada. Sin embargo, su biografía de mujer independiente, madre soltera que se gana la vida por sí misma, rompe con los estereotipos y se enfrenta no solo a los prejuicios sociales sino a los del campo cultural que ven en ella una “poetisa” menor. Sin embargo, su poesía

leída posteriormente a la luz de otros instrumentos de lectura, probó su carácter impugnador con los modelos sociales congelados y demostró el giro que sus libros dan hacia el final donde la identificación sentimental se va convirtiendo en una retórica más objetiva, especialmente en *Mundo de siete pozos* (1937) y *Mascarilla y trébol* (1938). La ruptura y el aire de fiesta de la vanguardia se cargan de pesimismo y melancolía en la generación de los 40 en la que posteriormente sobresaldrán los nombres de Enrique Molina y Olga Orozco (1920-1999). En su poesía, lo nocturno, la angustia del orden terrenal se combina con los primeros poemas de corte más surrealista. También a partir de los 50 se irán sumando los nombres de Leónidas Lamborghini (1927), Hugo Padeletti (1928), Aldo Oliva (1927-2000), Juan Gelman (1930), Paco Urondo (1930-1976), Joaquín Gianuzzi (1927-2004). Gelman produce desde 1956 hasta hoy una obra variada en contacto no solo con los movimientos inherentes a sus búsquedas literarias sino con el transcurrir entre éstas y los modos en que la poesía se dejaba marcar o fisurar por el orden social yendo desde el omp.enseta al gusto por lo cotidiano hasta el desgarrar por el orden político y sus efectos. Fisuras que se traducían en términos poéticos haciendo del lenguaje un lugar de límite. Entre 1955 y 1967 Alejandra Pizarnik (1936-1972) da a conocer una obra breve pero potentísima. Interrumpida por el suicidio a los treinta y seis años, Pizarnik es una de las voces más singulares que marca a las generaciones siguientes. Su poesía oscura y elaborada, está anclada en ciertos recursos surrealistas, pero se quiere exacta, precisa. Su obra tuvo, tiene, trascendencia internacional. El yo, íntimo, provocador, sinuoso tiene y revela su propio universo que no es otro que el de la búsqueda incesante de

un lenguaje que lo contenga y revele. En los años 70 comienza a producir su obra Tamara Kamenszain (1947) dentro de una estética neobarroca que comparte con Néstor Perlongher (1949-1972) y Arturo Carrera y cuyos libros se ocupan del exilio y las formas de la diáspora como temas y nudos de experimentación formal. Por su parte, Diana Bellessi, (1946) reivindica poética del erotismo y de la subjetividad femenina en libros donde los viajes, las formas de lo popular se someten al detalle del recurso poético. Hasta aquí un recorrido muy somero por la poesía argentina que si por algo se caracteriza es por la diversidad y riesgo de sus propuestas. Un recorrido con innumerables omisiones.

Dejo de lado también el ensayo de interpretación que ha tenido hitos de enorme importancia a lo largo del siglo: Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea (1903-1982), Anibal Ponce (1898-1938), Héctor P. Agosti (1911-1984), Héctor Murena (1923 1975), Raúl Scalabrini Ortiz (1898-1959), Oscar Masotta (1930-1979), León Rozitchner (1924), Juan Carlos Portantiero (1934-2007), Horacio González (1944), Oscar Terán (1938-2008), Eduardo Gruner (1946), Nicolás Casullo (1944-2008). Asimismo desatiendo el campo de la crítica literaria, discontinuo y con diferentes niveles de formación y especificidad durante el siglo, con nombres muy destacados que combinaron crítica y producción literaria (David Viñas y Ricardo Piglia, 1941, por ejemplo), que diseñaron lecturas incomparables en cuanto a la originalidad de ideas que trazaron acerca de cómo leer la literatura¹⁹. Y, por último, dejo de lado la pro-

¹⁹ Se podría decir que la crítica literaria se constituye de una manera moderna en los 50 a partir de la revista *Contorno*, con los nombres de David Viñas y Noe Jitrik (1928) para señalar solo dos que han interpretado diferentes zonas de lo literario nacional, han escrito

ducción teatral que irrumpe de manera absolutamente renovadora política y estéticamente con el que se llamará el “teatro nacional” a través de la figura de Florencio Sánchez (1877-1936) a comienzos del siglo XX continuará con el grotesco en manos de Armando Discépolo (1888-1971) y Samuel Eichelbaum (1894-1967), entre otros. En los años 30 Leónidas Barletta funda el Teatro del Pueblo, más adelante denominado “teatro independiente”. Roberto Arlt participa como autor de este desarrollo. En los 50 hay nuevos nombres: Carlos Gorostiza (1920), Carlos Somigliana (1932-1987), Osvaldo Dragún (1929-1999), Roberto Cossa (1934), Ricardo Halac (1935). A partir de los años 70 hay nombres insoslayables tales como: Griselda Gambaro (1928) y Eduardo Pavlovsky (1933). En la época de la dictadura surgió el fenómeno de Teatro Abierto como una práctica de resistencia artística al terror estatal. Desde los años 80 a la actualidad las renovaciones han sido múltiples con respecto a autores, directores y propuestas estéticas y fue desenvolviéndose con enorme energía y capacidad ideológica, técnica y experimental.

Hay dos zonas de la literatura de fuerte representación, éxito de mercado y calidad literaria. Podrían considerarse aunque tengan diferentes colocaciones y públicos dentro de formas populares de la cultura. Una, está ocupada por la figura del narrador y hu-

libros insoslayables de consulta y han dirigido en décadas posteriores historias de la literatura. Otros nombres: Adolfo Prieto (1928), Nicolás Rosa (1938-2006), Enrique Pezzoni (1926-1989), Blas Matamoro (1942) Josefina Ludmer (1941), Sylvia Molloy (1938), Carlos Altamirano (19), Beatriz Sarlo (1942), Ricardo Piglia, María Teresa Gramuglio (1941), Jorge Panesi (1945), Cristina Iglesia (1944), Andrés Avellaneda (1944), Julio Shwartzman (1946). Entre las generaciones de actuación más reciente habría que nombrar a Miguel Dalmaroni (1958), Raúl Antelo (1950), José Amicola (1946), Alberto Giordano (1959), Sandra Contreiras (1963), Delfina Muschietti (1953), Jorge Monteleone (1957), Graciela Montaldo (1959), Carmen Perilli, (1951) Gabriela Nouzeilles (1961), Daniel Link (1960), Claudia Gilman (1961), Adriana Astutti (1961), Sylvia Saitta (1965), Graciela Speranza (1957), Martín Kohan (1967), Adriana Rodríguez Pérsico (1951).

morista rosarino Roberto Fontanarrosa (1944-2007). La otra, por María Elena Walsh (1930) que renueva la canción popular infantil con trascendencia internacional. Referirnos a estas producciones de aristas singulares y posibles ramificaciones culturales excede los marcos de este trabajo.

Arlt

Roberto Arlt representa en los años 20 una nueva figura de escritor. Hijo de inmigrantes de escasos recursos económicos, no porta una formación intelectual ni familiar que legitime su entrada en una carrera literaria. Arlt percibe en la práctica de la escritura un espacio de deseo, una fuente de recursos económicos, un lugar donde construir un reconocimiento literario y social. Su biografía, atada también a las encrucijadas que antecedieron a la publicación de cada uno de sus libros, a los signos contrarios y discontinuos de las valoraciones que les sucedieron, a la historia de sus relaciones en el mundo de la cultura, construyó un mito de escritor difícil de encasillar entre sus contemporáneos y al que él contribuyó a sostener: originalísimo en su imaginación y propuesta narrativa, ubicado por compañeros y detractores como aquél que no manejaba con corrección el idioma o cuyo acceso al mundo de la lectura se debía al contacto con traducciones o a partir de la literatura popular y/o folletinesca. En los años 50 la revista *Contorno* relocala su literatura y comienza a considerar de manera más ajustada su lugar en el sistema literario argentino. A partir de ese momento, se convierte en una criatura preferida de la crítica literaria. Arlt no solo da a

conocer ficciones que narran el acceso a la sexualidad vinculado con el mal y la desposesión social en su primer libro *El juguete rabioso* (1926) donde un joven héroe de mirada cínica se decide, influenciado por sus lecturas de las aventuras y delitos populares por la traición y la delación. Las novelas que siguen (*Los siete locos*, 1929; *Los lanzallamas*, 1931; *El amor brujo*, 1932), escritas con el fervor de quien está dejando su vida en ellas o cumpliendo con la forma de una venganza familiar se escriben en redacciones, pensiones y bares. Novelas de la angustia y la brutalidad instalada entre los lazos sociales, destilan un malestar violentamente intrínseco a los cuerpos familiares y políticos que Arlt percibe conciliados con la moral burguesa y capitalista aunque sin que nunca terminen de conciliar con los cuerpos de escritura.

Sin lazos estrechos con los grupos literarios que se disputaban técnicas, formas y espacios de intervención cultural pero con relativa proximidad con algunos de sus representantes (Ricardo Güiraldes, Elías Castelnuovo, Conrado Nalé Roxlo, Arlt va afincándose en las páginas del periodismo moderno donde firma columnas que amplían su público lector y lo convierten en una figura atenta a los cambios sociales y culturales, a los tonos y relatos de la calle, dispuesto a dar por tierra con las creencias más acérrimas de la moral burguesa que oprime las subjetividades y deseos. Su inmersión en el mundo de las redacciones y una producción narrativa y teatral escrita a su sombra o amparo e inclinada a dar cuenta de personajes oscuros, angustiados, cercanos al delito y la conspiración, con un manejo sorprendente de los saberes técnicos y populares de la época hacen de él un escritor emblemático de las propuestas estéticas y políticas que marcan sus años de protago-

nismo intelectual y los del sistema literario argentino. Como dice Sylvia Saitta: “La historia del periodismo argentino y la historia de Arlt coinciden y se superponen; leer a una sin leer la otra es empobrecer a ambas” (Saitta 2000: 92). El lazo nos permite abrir otra línea de asociaciones²⁰.

Más que una literatura realista, la producción de Arlt mantiene un compromiso fuerte por dar cuenta de lo real. Sus vínculos con esta tradición no es fluida ni amable. Las versiones más estrictas de este modo de representación desplegaban los sentidos de unos personajes inmersos en una moral conservadora cuya función era reparar los desvíos familiares o sociales de una sociedad imperfecta, como son las novelas de Manuel Gálvez, *La maestra normal* (1914) o *Nacha Regules* (1919). Como señala María Teresa Gramuglio:

La declinación de la hegemonía del realismo no acarrearía lisa y llanamente su extinción sino sus transformaciones que se intensificaron al compás de los descubrimientos de la novela norteamericana, de las experimentaciones más vanguardistas de los europeos y de la revitalización de algunas tendencias latinoamericanas, en buena parte de la mejor narrativa y el arte argentinos de la segunda mitad del siglo XX. (Gramuglio 2002: 27).

²⁰ Periodismo y literatura entablan una relación sólida a lo largo del siglo, cuyos lazos provienen del siglo XIX y aquí se afianzan y que está escondida por nombres de suma relevancia que actúan en los diferentes momentos de modernización de la prensa escrita y cuya producción literaria de vasos comunicantes con la crónica o el periodismo de investigación da por resultado obras o géneros literarios que renuevan las formas ficcionales y no ficcionales. La lista es amplia: Roberto J. Payró (1867-1928), Mallea, Arlt, Salvadora Medina Onrubia (1894-1971), Alfonsina Storni, Sara Gallardo, Rodolfo Walsh, Osvaldo Soriano, Tomás Eloy Martínez (1934), Rodolfo Rabanal (1940), Miguel Briante, Martín Caparrós (1957), Matilde Sánchez (1958), María Moreno (1947), entre otros.

Otro tipo de propuesta realista se manifestó deudora del compromiso del intelectual sartreano y la práctica de un tipo de realismo crítico que se advierte a partir de los años 50 con las novelas de David Viñas (*Un dios cotidiano*, 1957; *Cayó sobre su rostro*, 1955; *Los dueños de la tierra*, 1958), algunas de las cuales fueron llevadas al cine. En una línea más o menos próxima puede ubicarse a Beatriz Guido (1924-1987) que articula en sus textos poder familiar con poder político desde la posición subjetiva, marginal y crítica de los hijos adolescentes²¹.

Además de los autores señalados las expresiones del realismo han tomado diferentes cauces ya sea en el cuento o en la novela durante las diferentes etapas del siglo hasta el punto actual donde la crítica habla de la emergencia de “nuevos realismos”. Uno de los casos más representativos es el de Abelardo Castillo, fundador durante los 60 de la revista *El escarabajo de oro* y autor de numerosos volúmenes de relatos. También Bernardo Verbitsky (1907-1979), Bernardo Kordon (1915-2002), Germán Rozenmacher (1936-1971), Osvaldo Soriano (1943-1996), Liliana Heker (1943) o la modalidad que hace pie en el fortalecimiento de una perspectiva distanciada como la que practica en los años 70 Antonio Dal Masetto (1938) en sus novelas. Las posiciones realistas como formas que pretenden rodear los gruesos y densos bordes de lo real van a ser fuente de elucubraciones y discusiones en manos de críticos y escritores a lo largo del siglo. Se asentará de ma-

²¹ Considerada junto a Silvina Bullrich (1915-1990) y Marta Lynch (1925-1985), las bestselleristas de los años 60, encaró la oportunidad de experimentar con los recursos y favores que ofrecía el desarrollo y expansión del mercado editorial y el avance tecnológico de la cultura mediática.

nera fuerte pero completa en los diálogos entre Ricardo Piglia y Saer, en las voces presentificadas de las novelas de Manuel Puig (1932-1990) y en la creación del género *de non-fiction* en manos de Rodolfo Walsh (1927-desaparecido 1977). El realismo en tanto relación y como perspectiva deslizada sobre el mundo, sus escenas y objetos, se halla también en literaturas con una fuerte tendencia a dar cuenta de los nuevos sujetos sociales que las políticas neoliberales de los 90 dispersa en los espacios de la ciudad. Me refiero por ejemplo a *Pegamento* (2004) o *Costanera Sur* (1995) de Gloria Pampillo (1938). Dentro del grupo de ingreso más reciente en el campo literario se destacan los cuentos de tono preciso y voces y escenas barriales (*Ocio*, 2006 y *Los Lemmings*, 2005) del poeta y narrador Fabián Casas (1965). El barrio como espacio de construcción socio-simbólica y de defensa y disolución de territorios identitarios es también el centro de *Villa Celina* (2008) de Juan Incardona (1971). En estos últimos casos, la experiencia social y subjetiva que dibuja el barrio construye su sistema de pertenencias y exclusiones que da lugar a tecnologías subjetivas muy diferentes a las descriptas por Arlt.

Literatura y política: peronismo

Como ya se señaló las relaciones entre literatura y política en la literatura argentina no se modulan bajo las formas del reflejo o la adecuación sino por procedimientos de elaboración discursiva y ficcional que traman lo político más allá de temas o referentes. En este sentido, Arlt no importa porque sus relatos “hayan reflejado los

sacudimientos políticos y sociales de la época, sino porque se insertaron estratégicamente en un lugar saturado por los mitos culturales de la pequeña clase media urbana” (Avellaneda 2002: 103-104)

La llegada del peronismo en 1945 produce un lugar de arribo para las diferentes contiendas que de cara al nuevo fenómeno de masas devienen objetos y sujetos decididos a actuar nuevas jugadas político-culturales. Los primeros textos antiperonistas usan la temática de la invasión sobre la ciudad para dar cuenta ficcionalmente de ese peligro que significó el peronismo para el orden social liberal y oligárquico. “El simulacro” de Borges (1956), “Casa tomada” (1946) de Julio Cortázar (1914-1984) y “La fiesta del monstruo” (1947) de Bustos Domecq (firma de la sociedad de escritura entablada por Borges y Bioy) son algunos de los ejemplos de un malestar político y social que encuentra una salida ficcional para juzgar los cambios que se avecinan. Para Andrés Avellaneda la inversión ideológica de ese tópico se da en 1962 con Germán Rozenmacher que publica el relato “Cabecita negra” donde la moral pequeño burguesa pasa a ocupar el lugar de la barbarie.

Las alineaciones peronistas se ponen de relieve en la producción y actuación de algunos intelectuales. Leopoldo Marechal desarrolló un proyecto novelesco ambicioso traducido en la escritura de tres novelas *Adán Buenosayres* (1948), *El banquete de Severo Arcangelo* (1965) y *Megafón o la guerra* (1970), además de una producción poética anterior escrita durante su paso y participación en la vanguardia martinfierrista. Con la primera de estas novelas que le llevó veinte años escribir pasa revista y ajusta cuentas ideológicas y estéticas con los compañeros de dicho grupo. Convertidos en personajes literarios, el grupo conforma una cofradía vital

e intelectual que viaja por los suburbios urbanos mientras el texto prueba con distintas voces, superpone anécdotas, formas cultas y populares, usa una variedad de géneros y materiales, combina voces del lunfardo con citas y héroes de la cultura clásica. Adán persigue un viaje espiritual, practica un “humorismo angélico” al decir de su autor. Marechal, funcionario del flamante gobierno peronista en 1946, quiere construir una epopeya clásica mientras la novela en su conjunto, parece responder a un modelo polifónico, es decir más moderno del género.

El episodio de los fusilamientos de José León Suárez durante la denominada Revolución Libertadora que en *Megafón o la guerra* es uno de los datos que impulsan las batallas del grupo, que lleva adelante un plan político de liberación del pueblo, funcionará como matriz de un despertar político y de una investigación periodística real. Rodolfo Walsh en 1956 escuchará que existen dos sobrevivientes de esos fusilamientos e iniciará un camino de resultados políticos y estéticos insospechados. Su búsqueda sentará las bases de otro giro en el periodismo, sobre todo en sus formas políticas de denuncia y esclarecimiento pero además con la publicación de *Operación Masacre*, 1957, Walsh inaugura un género literario, el relato de no-ficción o novela testimonial. La fecha es ocho años anterior a la publicación de *A sangre fría* (1965) de Truman Capote, considerada el texto inicial del nuevo periodismo.

Al filo de los años 60, Walsh está desplegando nuevas alternativas formales para pensar las relaciones entre literatura y política a través de un género que tomaba a los hechos como su materia principal y así realizaba un cambio radical en los modos de pensar la producción literaria. En años próximos Julio Cortázar cumple

con otro proyecto de renovación formal más vinculado a la experimentación del discurso literario. Su carácter de contemporáneos da cuenta de las posibilidades retóricas diferentes que signan a una época y a un sistema literario. Cortázar escribe en un momento donde la internalización de la literatura latinoamericana que produce el *boom* junto a la expansión del mercado editorial que se da en los años 60 determina que una porción de su producción sea leída en ese clima y a partir de los modos de leer que disparan estos fenómenos. Construye un estilo y un proyecto literario en los volúmenes de cuentos que publica antes y después del viaje a París (*Todos los fuegos, el fuego*, 1966; *Bestiario*, 1951; *Las armas secretas*, 1959; *Final de juego*, 1956; *Deshoras*, 1982) y en sus novelas *Rayuela*, 1963; *Los premios*, 1960; *62 modelo para armar*, 1968; *Libro de Manuel*, 1973. Inclinado especialmente en sus relatos a usar la figura del pasaje entre dos mundos, el conjunto de su producción descubre el trayecto de un escritor afincado en las convenciones del género fantástico y en las reflexiones del relato moderno que se ocupan enfáticamente de preguntarse por su condición de autónomos hacia la de un intelectual comprometido con las políticas de izquierda que van marcando terreno en América Latina. En este sentido, la Revolución Cubana produce una bisagra fundamental en su perfil y posición de escritor.

La vida en París, una especie de exilio romántico-intelectual de ciertas cofradías juveniles y extranjeras, tan proclives a la libertad sexual como a las declaraciones misóginas e interesadas en dar con las formas artísticas y las reflexiones estéticas y morales que las mismas despertaban, constituyen el mundo de referencias de *Rayuela* que fue la novela de la ruptura de los 60. Interesaba en el

momento el deseo mayor de construir un modelo fundacional de oposición vanguardista: la anti-novela que barrera con las normas burguesas que cercaban a cuerpos, experiencias y discursos.

El clima de ruptura política e intelectual que aportan los años 60 con una revisión y apropiación diferente del peronismo y en la que confluyen también el clima revolucionario que origina la Revolución Cubana, genera compromisos, posicionamientos político-subjetivos que revertirán tanto en formas literarias originales como en definiciones nuevas sobre el rol del artista como intelectual, amparadas en la convicción de que la práctica artística debía ajustarse a la acción revolucionaria. Las armas o las letras o la pluma o el fusil, como señaló la crítica Claudia Gilman (Gilman 2003) también encuentra una formulación exacta en la frase atribuida a Paco Urondo: “Yo empuñé las armas porque busco la palabra justa”. El peronismo revolucionario de los años 70 tendrá entre sus filas al periodista y narrador Rodolfo Walsh y a los poetas Paco Urondo y Juan Gelman quienes de manera personal, los dos primeros, o por la desaparición de su hijo el último, fueron víctimas de las políticas de terror de la última dictadura. En cada una de estas novelas, *Operación Masacre*, *Caso Satanovsky* (1973) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1969), Rodolfo Walsh se ocupa de dar cuenta de la indagación periodística de un caso policial de base política para explorar y llegar a la verdad de lo ocurrido, postula una relación diferente y más directa con el lector, persigue desentrañar los mecanismos corruptos y criminales del estado. Su relación con el peronismo se engarza de manera vital en el relato que da cuenta de la apropiación siniestra que se ejerció con el cadáver de Eva Perón, “Esa mujer”. Narrado desde la perspectiva del periodista

investigador que se enfrenta con un coronel del bando de los usurpadores de ese cuerpo, construye un texto central en la literatura argentina que no necesita nombrar el hecho ni a la mujer cuyo nombre era tabú en la Argentina posperonista.

Para Andrés Avellaneda hay un corpus literario escrito sobre Eva Perón que toma dos opciones: ya sea la de “explorar de modo condenatorio o hagiográfico su cuerpo muerto (como enigma; como legado propiciatorio; como reencarnación), o recorrer su cuerpo vivo de exuberancia proveedora” (Avellaneda, 2002:118). El esquema encontrado ordena modos de representación, tipos de versiones sobre el cuerpo vivo de Eva y sobre su cadáver. La lista de escritores que se ven seducidos por intentar comprender ficcionalmente el enigma que encierran tanto su vida como su muerte y las apropiaciones político-estéticas que despertó su cuerpo vivo o muerto es largo y está poblada de artistas de diversas procedencias estéticas. Entre ellas sobresale *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez (1934), una novela de éxito editorial (fue traducida a treinta y seis lenguas). Al momento de su publicación su autor es un nombre con prestigio en el campo periodístico, con una obra previa construida alrededor de las relaciones formales entre géneros de ficción y no ficción, como por ejemplo *La novela de Perón* (1985) o por el cruce formal que sus textos encaran entre literatura y periodismo. *Santa Evita* mezcla discursos del personaje histórico con relatos ficcionales, registros periodísticos con referencias literarias sobre Eva Perón, testimonios captados por el narrador que oficia de investigador, historiador y personaje abrumado por la historia trágica del cadáver.

No es éste el espacio de abundar en la lista de títulos que continúa engrosándose alrededor del artefacto cultural de Eva Perón, de diversificadas ramificaciones y propuestas estéticas. Destaco algunas. En 1981, en plena dictadura, Libertad Demitrópulos (1922-1998) escribe *Río de las congojas*, una ficción alegórica con registro de novela histórica que alude tanto a las prácticas políticas de las mujeres que en ese momento estaban intentaban proteger la memoria de sus hijos demandando justicia y verdad al estado como fueron las Madres de Plaza de Mayo, como a la figura de Eva, representada en el texto por una mujer guerrera cuyo cadáver se pierde y desaparece en el fluir de la novela y que en su destino trágico construye un mito de proliferación y descendencia política²².

Hay otras propuestas ligadas al peronismo de tintes vanguardistas y radicales como *El omp.* (1969) de Osvaldo Lamborghini (1940-1985), un escritor con una obra de culto y marcas de “escritor maldito”. El texto, escandaloso, profético, se escribe sobre el presente de las luchas entre facciones del peronismo con un idioma que alterna restos de tradiciones literarias y hablas de manera absoluta, violenta, extrema. Trabaja en los límites del discurso político, de la sexualidad, de la literatura; tramita en esa conjunción sus más eficaces escándalos. Usa una lengua de mezcla, tensión e irreverencia que impugna todo discurso estatal y toda inscripción de poder. Entre los otros nombres de esta zona que habilita retórica y ficcionalmente el peronismo, especialmente aquéllos exploran

²² Demitrópulos es una escritora de reconocimiento tardío, que escribió una de las novelas más singulares dentro del género novela histórica. Esta tradición literaria ha tenido un desarrollo importante y discontinuo. Hay nombres y textos insoslayables: Andrés Rivera y sus novelas *La revolución es un sueño eterno* (1987) o *En esta dulce tierra* (1984), *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto, *El entenado* (1988) de Juan José Saer.

el cuerpo de Eva en las formas de su “exuberancia proveedora” se sitúan Copi, seudónimo de Raúl Damonte Taborda (1939-1987) y Néstor Perlongher que entrecruzan los modos de representación de la vanguardia con la lógica de la cultura de masas y que, por lo tanto, se proponen impugnar las poéticas realistas. Eva es tratada desde el lugar del artificio y el margen en *Eva Perón* (1969) de Copi y los textos de Néstor Perlongher “Evita vive” (1988) y “Cadáveres”. Perlongher trabaja con los desperdicios de una nación para restituirles desde una estética calificada como neobarroca unos sentidos de choque e irreverencia en consonancia con las vanguardias de los años 70 donde política y literatura comienzan a amasar nuevas versiones del peronismo. Son años donde las textualidades intuyen, reelaboran y registran el clima de terror de los años que vienen. Si Eva encarna el título de otro de sus poemas “El cadáver” y “El cadáver de la Nación”, publicados en 1980 la serie se completará en 1987 con “Cadáveres” donde la reiteración de la frase “hay cadáveres” alude en su insistencia a los muertos y desaparecidos de la dictadura del 76-83. El sistema ficcional derivado de Eva Perón se expande durante los años 90 con una cantidad de textos literarios y documentales. Por otra parte, los escritores Guillermo Saccomanno (1948), José Pablo Feinmann (1943), Federico Jeanmaire (1957), Daniel Guebel (1956) o Carlos Gamerro (1962), a partir de diferentes propuestas estéticas, recrean el universo de representaciones que el peronismo hace posible.

Más relaciones entre literatura y política

En 1968 Manuel Puig realiza un gesto que barre con los modos del decir y del representar que encorsetan a cuerpos y hablas. Publica *La traición de Rita Hayworth* y pone en el centro de la escena un título que remite al cine, fuente de producción simbólica e imaginaria central para toda su producción que se continuará a lo largo de las décadas que siguen; también moviliza un imaginario de la cultura popular, hecha con restos y montaje de la cultura de masas y un imaginario sexual disidente. Puig desconstruye ideologías literarias y sexuales de una manera inédita y va a autorizar que aquellos que son los jóvenes narradores en los años 80 comiencen a mirar los modos en que se disponen mezclas y combinaciones de lo alto y lo bajo y encontrar en su literatura no un modelo exactamente sino una referencia diferenciada del clasicismo que Borges representaba. Otra de las rupturas de Puig es su trabajo con hablas y discursos a los que pone en escena y hace hablar consiguiendo un simulacro de voces que remite a personajes tan reales como inventados.

En 1969, publica *Boquitas pintadas* y se va asentando su reconocimiento de público pero también su destreza no solo para transcribir hablas de las clases medias y bajas sino para ensayar con otro recurso: la borradura del narrador como instancia ordenadora y de autoridad del mundo narrado. Su novela siguiente *The Buenos Aires Affair* será secuestrada por la censura en 1973. Puig abandona el país y sigue produciendo textos que se instalan en el espacio de lectura de los argentinos con éxito. Cada texto que sigue publicando dispone hablas y saberes, enunciaciones y enigmas de una manera singular que han dado pie a una producción crítica sólida y variada.

Tal vez porque una de las cuestiones importantes en Puig es lo que pone en movimiento en el sistema literario argentino, lo que habilita ya sea en el plano de las ideologías literarias que a partir de él van asumiendo las generaciones que le siguen ya en el plano de la crítica que se ha esforzado por producir lecturas de entrecruzamiento literario y político absolutamente valiosas y, por último, en el plano de las políticas de género, entendiendo por éstas, en sentido general, la puesta en marcha de un entramado sexual que va marcando sus formas de disidencia con los núcleos dominantes de un imaginario viril o heterosexual. Si Arlt es el que se sigue leyendo, Puig es aún hoy el legado concluyente cuyo carácter disruptor no se discute.

El espacio cultural y político de los años 70, utópico y transgresor que continuaba el clima de ruptura de los 60 pero con alternativas más revolucionarias tuvo su propia vanguardia: una revista, *Literal* y una serie de nombres y textos. Germán García (1944) (*Nanina*, 1968), Héctor Libertella, (1945-2006) (*El camino de los hiperbóreos*, 1968), Luis Gusmán, 1944 (*El frasquito*, 1973), que a través de sus textos iniciales inauguran sendas personales y prolíficas de producción que ponen en circulación lenguajes literarios recostados sobre algunas formas de lo nuevo: la representación de los cuerpos, el erotismo y la puesta en abismo de los relatos familiares, la desnaturalización de los saberes de la época. Textos y autores para quienes la ruptura, la crítica a todo verosímil realista, la pulverización de la figura del narrador y una fuerte impronta hiperliteraria de mezcla y experimentación los acercaba y ubicaba en circuitos paralelos a Lamborghini que en el 69 había publicado *El fiord* y en el 73 *Sebregondi retrocede* y a Puig que por esos mismos años daba a conocer sus textos.

La evolución y fecundidad de las producciones del grupo hace que un escritor como Gusmán, por tomar solo uno de los casos, pueda escribir el texto de la ruptura con *El frasquito* (1973) y en los 90 escribir *Villa* (1995). Se trata de una de las novelas emblemáticas sobre los años del terror político que se sitúa en el orden de preguntas de esta época: cómo la literatura puede narrar el trauma histórico, desde qué perspectiva de enunciación, con qué materiales. Gusmán usa un punto de vista lateral, de alguien que dentro del grupo de poder que participa del estado terrorista, sostiene una perspectiva secundaria, ladeada que le otorga complejidad a la novela. La producción literaria de Tununa Mercado (1939), especialmente *En estado de memoria* (1990), *Narrar después* (2003) o *La letra de lo mínimo* (1994), volúmenes de textos de difícil encasillamiento genérico, desmenuza el significado social y político de las políticas de la memoria y los efectos del exilio junto a una reflexión atenta a los ritmos y tonos de la escritura. El trabajo se inscribe en un contexto mayor de reflexión política y estética desplegada también en otras formas artísticas (cine, plástica, fotografía, teatro) y ejecutadas en proximidad con las prácticas de las organizaciones de derechos humanos; un conjunto que experimenta con lenguajes y soportes diferentes sobre los efectos de la desaparición, del exilio, del duelo, del trauma histórico sobre los cuerpos y subjetividades de los ciudadanos.

La literatura está hecha de tiempo; tema que en el contexto argentino se revista de sentidos particulares. Hay un texto emblemático, *Los pichiciegos* (1983) que se escribe casi pegado a los hechos, siguiendo la febril inmediatez de otro presente siniestro como fue la Guerra de las Malvinas en 1982. Rodolfo Enrique Fogwill (1941),

conocido como Fogwill a secas, desdeña las cláusulas de la mimesis narrativa e inventa hablas y subjetividades para esos personajes soldados que logran ser más verosímiles que los de cualquier propuesta testimonial. Con un realismo crudo sin ser realista, Fogwill da con el rostro de los sobrevivientes que engendra la guerra, producto de una nación sin rostro que liquida una vez más su futuro. La literatura se construye como un espacio alternativo donde el presente se muestra en su inmediatez más cruda. En el resto de sus novelas, *La experiencia sensible* (2001), *Vivir afuera* (1998) Fogwill se ocupa con estilo descarnado, provocador, implacable y no complaciente de explorar desde posiciones y miradas internas los efectos de la guerra sucia, los acuerdos espurios sobre las subjetividades.

Es sabido que cada autor construye su diferencia a partir de sus producciones ya sean literarias o ensayísticas o sus intervenciones en la esfera pública. Ricardo Piglia es el “escritor-crítico” que ha hecho de su práctica de escritura, tanto sea literaria o crítica, un canal de vasos comunicantes, reflejado en lecturas de fuerte interpretación sobre tradiciones y herencias: Borges y Arlt, Macedonio Fernández (1874-1952), Puig, Walsh y Saer. Piglia publica en 1980, en plena dictadura militar, *Respiración artificial*, que fue leída en clave política y celebrada por su capacidad para filtrar significados sobre la realidad en un entramado riguroso y denso de intercambios de versiones que pone en el centro a un narrador investigador que recibe una historia secreta. La crítica se fusiona con la autobiografía y con la literatura, compartiendo en muchos casos tonos, enunciaciones, modos de percepción. La experiencia de la narración es fundamental en su imaginario y se escande sobre todo como imposibilidad o fracaso, se narra para alcanzar una verdad y ese punto de

llegada está siempre cruzado por la tensión al menos de dos relatos. En *La ciudad ausente* (1992) y en *Plata quemada* (1997) sus otras dos novelas los desechos activos de la era neoliberal son descompaginados y el policial, en tanto género, es fisurado en diferentes niveles. *Respiración artificial* comienza con la pregunta “¿hay una historia?” y la novela solo busca seguirla de cerca y desentrañarla en versiones que aportan hombres sombríos de vidas secretas o que está diseminada en el montaje y transcripción de cartas y diarios. La búsqueda de la verdad en este escritor está amasada con la idea de ficción, la pregunta por los legados y posicionamientos que proponen las tradiciones literarias, y por una lectura de la historia en clave literaria que intervenga sobre el presente.

La pregunta acerca de cómo narrar rodea también la obra de Juan José Saer, un escritor que dialoga con Piglia en varios sentidos. Ya sea porque han sostenido una amistad y una serie de conversaciones públicas convertidas en libros, ya sea porque la interrogación se traduce en un búsqueda formal de cada una de las producciones de ambos pero también porque estas afinidades libraron un espacio de legibilidad para que la dupla Piglia-Saer, Saer- Piglia sea considerada el nuevo canon de la literatura argentina. Las indagaciones acerca de cómo contar se yuxtaponen e imbrican con las posibilidades de la percepción y los desvelos por la construcción de lo real o por dar cuenta del espesor de esa experiencia. Líneas que Saer encara en cada libro de acuerdo con ciertas recurrencias que conforman su “estilo” y que, sin duda se valen de materiales que son diferentes de los que usa Piglia.

Desde 1969, año de publicación de *Cicatrices*, su primera novela, Saer publicó nueve más, y una póstuma *La grande* (2005)

además de algunos libros de relatos y ensayos, donde desplegó algunas obsesiones vitales y teóricas. La construcción de una zona referencial e imaginaria que se corresponde con su lugar de nacimiento, Santa Fe, la reaparición de personajes a lo largo de sus diferentes textos, y una insistencia en la reflexión y autorreflexión literaria que va a la par de las obsesivas preguntas acerca de cómo funciona la percepción, la memoria o la escritura. Estas preguntas atacan el centro mismo de la idea de representación y del lenguaje que la vuelve posible. La imposibilidad de narrar instauro la borradura de lo dicho y un nuevo giro se instala para seguir los pasos de otro registro pero también de otra descomposición porque la vuelta al origen (de la vida, del acontecimiento, de la narración) asienta su valor en el retorno que engendra otro comienzo y un nuevo vacío. Estas vueltas que adquieren formas propias en cada novela circundan los bordes de lo real incluso en los enganches que ésta establece con lo político como se ve principalmente en las novelas *Nadie, nada, nunca, Lo imborrable* (1988) o *Glosa* (1993). Para Saer narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles que lo configuren.

En los tardíos años 80 y en los 90, César Aira propone nuevos caminos para la narración: Afecto en sus primeros textos al relato de tintes exóticos: *Una novela china* (1987), *Canto castrato* (1984) y a las incursiones por la literatura del siglo XIX: *Ema la cautiva*, *Moreira*, *El vestido rosa*, sin embargo, más que un interés temático por la historia argentina le interesará explorar los mecanismos de la narración. Aira produce durante toda la década del 90 una cantidad enorme de textos (novelas, cuentos, ensayos) desinteresados de los temas, de los espacios o paisajes en tanto

significaciones naturalizadas, de los personajes típicos o los narradores francamente autorizados. Si todas estas cuestiones caen bajo su óptica es porque constituyen problemas narrativos, engranajes que el texto pone en funcionamiento y pretende resolver apelando a la regulación del dispositivo o el punto generador que dé lugar a otro relato. Hay una zona de reflexión fuerte en sus novelas que se detiene principalmente en el modo y sentido de las percepciones, en la configuración de un punto de vista como de recién llegado, extraño, en el trabajo de aquello que irrumpe y el relato convierte en acontecimiento. Desde este lugar todo se inventa porque el relato lo postula como recién inventado y las tramas se trenzan y desorganizan al compás de una velocidad que construye finales sorprendentes. Lo que importa es donde comienza todo y hacia dónde se dispara. Interesado como otros escritores de su época por cómo narrar, en su caso, la pregunta va dirigida a retomar las enseñanzas de la vanguardias históricas. Por eso su proyecto pone en evidencia que la literatura es un campo de experimentación infinito, la narración un mecanismo en fuga que siempre va hacia delante, la obra un “omp.-made” y el escritor, un mito que se inventa un rostro en cada texto.

A veces ese mito lleva el mismo nombre de quien firma. Es habitual encontrarse en las novelas de Aira con un César Aira niño o niña (*Cómo me hice monja*, 1993) que inventa o se dispara al ritmo de sus tramas. También Fogwill utiliza el recurso del juego textual con el nombre propio. Las posibilidades ficcionales que se abren a la sombra de lo autobiográfico o de la autoficción suman un amplio número de nombres, textos y preocupaciones críticas. En esta línea hay que incluir los últimos textos de Alan Pauls (1959),

los de Sergio Bizzio (1956), Daniel Guebel, Sylvia Molloy (1938), María Moreno (1947).

En otros textos predomina una estética del movimiento y el intercambio: de jergas, de diálogos banales, de cuerpos abiertos a los contactos que atraviesan clases y sexualidades, y se quedan más acá o más allá de la ley, del orden burgués y de sus instituciones. No se trata de mundos cerrados sino de circuitos móviles de pertenencia juvenil sin posesiones ni marcas absolutas donde las exclusiones no toman formas drásticas ni definitivas. Aquí podrían incluirse las novelas de Lucía Puenzo (1976) o las de Alejandro López (1968), los cuentos de Samanta Schweblin (1978) o las formas del margen ligadas a escenarios, personajes y hablas más “populares” de Washington Cucurto (1973, seudónimo de Santiago Vega).

El tiempo que los años 60 y 70 planteaban como un salto hacia delante, condensado en las figuras de la revolución o la utopía, se desmoronaron ante la censura, la persecución, el terror, la diáspora y las debacles posteriores, las alternancias inestables entre cierto optimismo por los cambios democráticos y una sensación de crisis permanente. Así se fueron armando los pisos y niveles de una literatura preocupada por el tiempo: el tiempo de la historia, el de la ficción, el de las subjetividades, el del exilio en épocas donde los discursos resistentes no terminan de aceptar la presencia que imponen los diversos post que fue apilando el final del siglo. En todos estos años el tiempo como experiencia y la experiencia narrativa del tiempo se construyen inextricablemente en la producción literaria de escritores que se piensan así mismos tan diversos como Piglia, Saer, Fogwill o Aira y que la crítica se empeña en oponer. Las “particularidades absolutas”, para usar una terminología de

Aira, se deshacen para reconocer en esos modos de usar el tiempo un uso, aunque dispar, de las tradiciones literarias, una preocupación formal acerca de cómo dar cuenta de la memoria histórica, aunque resuelta con imaginarios y representaciones diversos, una pregunta acerca de cuáles son los procedimientos que hacen que el relato funcione y revierta ya sea sobre la narración del pasado, ataque las escenas y hablas del presente o se dispare hacia delante aunque no necesariamente hacia un futuro porque ni el pasado ni el futuro están ahí disponibles sino que son parte de un trastorno de la escritura y de su puesta en escena.

A pesar de las imperdonables omisiones sobre las que este trabajo necesariamente se asentó pero teniéndolas en cuenta, es posible afirmar que la literatura argentina es rica, porosa, y depara en sus recorridos zonas densas y compactas de posibilidades estéticas. Una literatura que ha hecho de los desacomodamientos y las crisis estrategias de representación para dar forma a los sueños decepcionantes que la sociedad y la cultura argentina le fueron dictando en los diferentes momentos históricos. Textos donde los sujetos experimentaron las formas del fracaso y la vulnerabilidad con recursos diferentes, las miradas se hicieron precarias y las creencias se sometieron a diversos grados de disolución. Así se armaron núcleos espacio temporales de estilos diferentes, tonos menores o exacerbados, ritmos veloces o regularidades morosas, con voces escandalosas y provocadoras o privadas y reflexivas. Por eso, repito, si las omisiones son numerosas es hora de declarar que los balances suelen ser parciales, imperfectos. Ni todos los nombres, ni todos los textos de un escritor o escritora. Totalidades imposibles que permiten ver cómo una obra se construye a fuerza de diálogo

y diferencia con el texto que la antecede o lo acompaña temporalmente o cómo una obra se forja siempre y, al mismo tiempo, a favor y en contra de alguna ideología literaria que la interpela.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, CARLOS Y BEATRIZ SARLO (1983): *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette.
- ARFUCH, LEONOR (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- AVELLANEDA, ANDRÉS (2002): “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura”, en Navarro, Marysa (1999) *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- CONTRERAS, SANDRA (2007): “Algo más sobre la narrativa argentina del presente”. En *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*. Año III, Número 5, setiembre, págs. 6 a 9.
- DALMARONI, MIGUEL (2006): *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- GILMAN, CLAUDIA (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- GIORDANO, ALBERTO (2008): *El giro autobiográfico*. Buenos Aires. Mansalva.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (2002): “Introducción”. En Gramuglio, María Teresa (directora). *El imperio realista. Histo-*

- ria de la Literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé editores.
- LUDMER JOSEFINA (2006): "Literaturas postautónomas". En http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html,
- LUDMER, JOSEFINA (1999): *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires. Perfil libros.
- MONTALDO, GRACIELA (omp..) (1989): *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Tomo VII. *Historia Social de la Literatura Argentina* dirigida por David Viñas. Bs. As. Editorial Contrapunto.
- PIGLIA, RICARDO (1986): *Crítica y ficción*. Cuaderno de Extensión Universitaria Nro 9, Serie Ensayos. Santa Fe, Universidad del Litoral.
- RAMOS, JULIO (1989): *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.
- SAITTA, SYLVIA. (2000): *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana
- SARLO, BEATRIZ. (1988): *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- _____ (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- _____ (2006): "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia". *Punto de vista* N°. 86, diciembre, págs. 1-6.
- VIÑAS, DAVID (1982): *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, CEAL.