

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Maestría en Análisis del Discurso

Tesis de Maestría

Funciones de la crítica literaria:

**las formulaciones del género reseña en *La Opinión* y *Página/12*,
dos diarios del “nuevo periodismo” argentino**

Autora: Lic. Ruth Alazraki

Director de tesis: Dr. Eduardo Romano

Buenos Aires

Diciembre de 2008

*A Ariel, a Elena, a mi mamá, a mi papá y
a Pablo, la vida que sigue*

Quiero agradecer a

Eduardo Romano, quien creyó en este trabajo desde sus comienzos, cuando para otros parecía imposible. Su acompañamiento me permitió sostener, en el tiempo, el proceso de investigación y de escritura. Supo ver, antes que yo, que con esta tesis podía aprender mucho, no sólo sobre el discurso periodístico, sino también sobre la literatura.

Elena Valente, amiga e interlocutora confiable, que me ayudó y estimuló para pensar y concretar las ideas que me iban surgiendo, desde la escucha y la lectura atenta de este texto. Me contagió la experiencia y el disfrute del trabajo de escribir y de descubrirme a mí misma haciéndolo.

Elvira Arnoux, quien me ayudó a darle la primera forma a este trabajo desde el seminario de Tesis de la Maestría en Análisis del Discurso y me alentó para que lo concretara.

Ariel por el amor, el apoyo y la alegría de todos los días que fortalecen cualquier desafío. Por darme tranquilidad para construir las condiciones para la redacción de esta tesis, no siempre favorables en todo el tiempo que llevó.

Miriam, mi hermana, por el cariño y la ternura.

Índice

Índice	4
Introducción	7
CAPÍTULO 1 Dos diarios del “nuevo periodismo” argentino en Buenos Aires.....	19
1.1. El dispositivo comunicativo de la máquina mediática	19
1.2. El “nuevo periodismo”	23
1.2.1. Un antecedente: <i>Primera Plana</i>	28
1.2.2. <i>La Opinión</i>	30
1.2.3. <i>Página 12</i>	37
CAPÍTULO 2 Características de la reseña de textos literarios narrativos y poéticos.....	45
2.1. La reseña de textos literarios: un género persuasivo	46
2.2. La puesta en sección, otros paratextos de la reseña y sus partes.....	50
2.3. La construcción de un saber y de un sistema de valoración	57
2.3.1. El cuadro escénico	57
2.3.2. La argumentación como modo de la crítica literaria periodística	70
Conclusiones	86
CAPÍTULO 3 Procedimientos discursivos de la crítica literaria periodística.....	88
3.1. Modalidades del mensaje: organización sintáctica y estilística de la valoración.....	89
3.1.1. Estructuras sintácticas de relieve.....	89
3.1.2. Inversión del orden sintáctico tradicional.....	95
3.1.3. Relativas apositivas	97
3.1.4. Nominalizaciones	101
3.1.5. Oraciones unimembres	103
3.1.6. Impersonalización	105
3.2. La construcción de un <i>ethos</i> : modalidades y actos de habla.....	108
3.2.1. Modalidades subjetivas	110
3.3. Modalidades intersubjetivas: actos de habla.....	129
3.3.1. Aconsejar.....	131
3.3.2. Advertir.....	134
3.3.3. Avalar	135
3.3.4. Anticipar	137

3.3.5. Dar juicios de valor.....	138
3.3.6. Felicitar.....	140
3.3.7. Incitar a la acción	140
3.4. Los “otros” en la reseña de textos literarios: la heterogeneidad mostrada	142
3.4.1. Formas marcadas: la exhibición de otras voces.....	143
3.4.2. Formas no marcadas: la creación de un destinatario competente	164
Conclusiones	172
CAPÍTULO 4 Concepciones ideológicas, estéticas y culturales en <i>La Opinión</i>	179
4.1. Construir otra cultura: otro lugar para la literatura	180
4.2. Considerar la cultura popular y cuestionar el canon	185
4.3. Oponerse al grupo <i>Sur</i> y a <i>La Nación</i>	190
4.4. Plantear la discordancia con el regionalismo “oligárquico”	198
4.5. Registrar cierta influencia de la teoría y de la crítica literarias	203
4.5.1. El reconocimiento de lo “literario”	203
4.5.2. Modos de construcción, estructuras y lenguaje de los textos literarios	205
4.5.3. La conexión de la literatura con lo social y la “realidad”	208
4.5.4. La incidencia de la teoría bajtiniana y los comienzos de la sociocrítica....	213
4.6. Lineamientos de los años ‘60 en la poesía.....	215
4.6.1. El vitalismo heredado de las vanguardias y de <i>Poesía Buenos Aires</i>	217
4.6.2. La prosa “no discursiva”	219
4.6.3. Intención nominativa y austeridad expresiva	220
4.6.4. Comunicatividad	222
4.6.5. “Organicidad” en relación con el orden colectivo	225
4.6.6. La poesía como expresión del compromiso.....	227
4.6.7. La palabra intransitiva, el uso del lenguaje y la intertextualidad.....	231
4.7. Cambios en los modos de leer la novela a comienzos de los ‘70	232
4.7.1. Walsh: “vivir la novela junto al pueblo”	233
4.7.2. Privilegio del testimonio en desmedro de la novela	235
4.7.3. La impronta estructuralista y barthesiana	243
4.8. Apreciaciones sobre libros de cuentos y relatos	247
4.8.1. No todo relato es un cuento	248
4.8.2. Incidencia de las poéticas del cuento moderno.....	250
4.8.3. Reflexiones sobre los criterios para confeccionar antologías	254
Conclusiones	258
CAPÍTULO 5 La “marca de la literatura” en <i>Página/12</i>	261
5.1. Las reseñas de “Primer Plano”: ¿prensa complaciente?	262
5.1.1. El papel de las reseñas según los representantes de las editoriales	265
5.1.2. Un modo de “estar y formar parte” del campo literario.....	267
5.2. La infaltable intertextualidad: apropiación, resignificación y provocación.....	270
5.2.1. El estilo alusivo de las reseñas en “Primer Plano”	274
5.2.3. Homenajes y reflexión sobre la creación de un “canon”	284
5.3. Otro modo de nombrar a partir de la dictadura	287
5.4. El registro de nuevas tendencias en poesía	293
5.4.1. Constelaciones: mapas del crítico reseñador	295
5.4.2. La escritura femenina: ruptura de clichés y voz plural.....	297
5.4.3. Cuando el diseño hace al poema	300

5.4.4. Neobarrocos: pliegues, condensación, experimentación	302
5.4.5. Objetivistas: resituar la mirada sobre las cosas	306
5.5. "La joven narrativa argentina"	311
5.5.1. "Desatención" a la tradición literaria.....	312
5.5.2. La relación con otros escritores de la misma generación.....	315
5.5.3. Tipo de lector y de editor: ¿categorías narrativas o de mercado?.....	316
5.5.4. El vínculo entre narrativa e ideología.....	318
5.6. La "diosa" novela: el género en los '90 como puesta en juego de saberes	320
5.6.1. Lecturas preferidas por los novelistas argentinos.....	321
5.6.2. Aportes de novelistas extranjeros.....	327
5.6.3. Técnicas narrativas predominantes y superposición de géneros	330
5.6.4. Desde una línea mimética hacia la subversión de los códigos realistas	333
5.7. Cuentos: entre las poéticas modernas y la instantánea periodística.....	338
5.7.1. Las antologías: preeminencia de un criterio de mercado	339
5.7.2. ¿Cristalización o transformación del género cuento?.....	340
5.7.3. Otras variantes: el relato brevísimo y la instantánea periodística	346
Conclusiones	350
Conclusiones finales.....	353
Bibliografía.....	362
Anexo	373

Introducción

Para el periodismo cultural, la reflexión sobre literatura siempre ha sido de interés, sobre todo para el llamado “nuevo periodismo”, atento en sus artículos al desarrollo narrativo y a los aspectos específicos de la escritura. En diferentes momentos históricos, los diarios *La Opinión* (1971-1981), censurado por la dictadura militar, y luego *Página 12* (1987), aparecido después del retorno de la democracia en la Argentina, asumen una modalidad particular por la manera y el espacio dedicados a la actividad literaria. Dentro del contexto de cada diario, llama la atención el lugar que ambos matutinos dedican a las reseñas bibliográficas con firma. En su actividad, la crítica literaria periodística toma posiciones, guía la manera de nombrar y definir un conjunto de aspectos de la literatura, de interpretarlos y de juzgarlos.

Esta investigación permite conocer los modos discursivos empleados en las reseñas de textos literarios, su lugar e incidencia en relación con otros textos del diario y las funciones de la crítica que proponen. Desde el análisis del discurso, ahondamos las modulaciones de ese género mediante el cual dicha crítica se revela, en tanto saber que resurge, y presenta continuidades y rupturas entre un diario y otro.

Teñidos por el carácter fragmentario y ágil de lo periodístico, los comentarios bibliográficos de esos matutinos, redactados en su mayoría por escritores y profesores universitarios, reciben el impacto de diversas teorías, y también plantean relaciones de influencia o de tensión con ellas. A partir del libro que comentan, construyen valoraciones, despliegan saberes, reflexionan sobre literatura, marcan tendencias, buscan incidir y establecer vínculos, con el campo literario contemporáneo. Resultan de interés ya que se forjan portadores de representaciones -en tanto creencias que tienen un valor simbólico- con poder de inscripción

en el campo cultural y literario, y generan sistemas de producción y de recepción de otras discursividades dentro de la actividad periodística y literaria.

Antecedentes de reflexiones sobre las funciones de la crítica literaria

En lo que respecta a la Argentina, el cuestionamiento sobre las funciones de la crítica se ha planteado desde Universidad y desde el periodismo cultural. Tres encuestas resultan fundamentales para considerar el estado de la crítica literaria hacia los años '70 en nuestro país. La primera es la que -previamente a ese periodo- realizó Adolfo Prieto en el marco de su seminario sobre crítica literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Litoral (1963)¹ y las otras son las publicadas en las revistas *Los libros* y en *Latinoamericana* a comienzos de aquella década.

Los principios de la orientación de la encuesta dirigida por Prieto se exponen en la "Noticia preliminar" de *Encuesta: La crítica literaria en la Argentina*, donde define un espacio para plantear los problemas de la tarea crítica: la ausencia de revistas literarias de gran circulación, el anonimato de la crítica periodística, la subestimación profesional de los críticos dentro del grupo de redactores de los periódicos y la mala retribución por dicha tarea. Luego indica cada una de las preguntas que conforman el cuestionario, que de manera lateral apelan al cuestionamiento sobre las funciones de la crítica en relación con los intereses del investigador, dentro de un enfoque sociológico. Entre los principales interrogantes, el primero compete a la profesión del crítico, la relación con el prestigio y la sociedad; el segundo consulta los principios metodológicos de su ejercicio; el tercero, la influencia que el crítico asigna a su labor sobre los escritores argentinos y el cuarto, la incidencia en los lectores de literatura argentina.

En ese prólogo, las respuestas de los críticos consultados² conforman un "muestreo" a partir del propósito del seminario: "trazar un cuadro de la crítica literaria en la Argentina, de

¹ Posteriormente, en el N°1 de la revista *Literatura y Sociedad* (octubre - diciembre de 1965) son reproducidas sólo las respuestas de Oscar Masotta, Juan José Sebrelí y Noé Jitrik, quienes habían sido integrantes de *Contorno* junto con Adolfo Prieto.

² Los entrevistados fueron Héctor P. Agosti, Enrique Anderson Imbert, Guillermo Ara, Juan Jacobo Bajarlía, Rodolfo A. Borello, María Inés Cardenas de Monner Sans, Emilio Carilla, Raúl Héctor Castagnino, César Fernández Moreno, Juan Carlos Ghiano, Roberto F. Giusti, Noé Jitrik, Bernardo Ezequiel Korembli, Oscar Masotta, Antonio Pagés Larraya, Juan Carlos Portantiero, Alfredo Roggiano, Juan José Sebrelí y Luis Emilio Soto.

la crítica aplicada a obras de autores argentinos, analizar los métodos, evaluar los resultados y discernir la gravitación de las condiciones en que opera la crítica literaria sobre el propio autor y sobre el público” (Prieto, 1963:5). Aunque no desarrolla una elaboración de los datos de la encuesta, los criterios de la organización señalan que el crítico es un componente fundamental para la constitución de un público lector. Las funciones explicativa y clarificadora instalan al crítico como hermeneuta, pedagogo (Croce, 1999), “traductor” y polemista.

Por otro lado, años más tarde, el problema de las funciones de la crítica fue abordado en dos ocasiones, mediante entrevistas a otros críticos: “Hacia la crítica”, aparecida en el N° 28 de *Los libros* (1969-1976) dirigida por Héctor Schmucler, titulada “Para una crítica política de la cultura” (setiembre de 1972), y “Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta” organizada por Jorge Lafforgue para la revista *Latinoamericana I* (N° 2, junio de 1973 y N° 3, abril de 1974). En ellas, las respuestas brindan un diagnóstico de lo que era la literatura y crítica literaria en nuestro país, y cuestionan los alcances de la crítica entendida en un sentido amplio.

En la encuesta de *Los Libros* responden Aníbal Ford, Luis Gregorich, Josefina Ludmer, Ángel Nuñez, Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo. En la de *Latinoamericana*, también participan todos ellos menos Piglia y se agregan Edgardo Cozarinsky, Nora Dottori, Germán Leopoldo García, Ernesto Goldar, Graciela Maturo, Nicolás Rosa, Norberto Soares, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano.

Ambas encuestas se inscriben en una zona de producción ideológica opuesta a la cultura dominante, en torno a planteos políticos, teóricos y culturales. Manifiestan un pasaje de la crítica literaria a una crítica político-cultural a partir de problematizar lo que se entiende por cultura (Ford, García, Gregorich, Rivera, Romano en *Latinoamericana*).

Muchos aspectos de las respuestas de *Los Libros* son retomados en *Latinoamericana*, y Jorge Panesi, al comentarlas, distingue cinco lineamientos, que guardan relaciones con el escenario en el que se piensan esas funciones de la crítica a comienzos de los años '70.

El primero es el posicionamiento frente a la noción de “dependencia cultural”, que ocupaba un lugar destacado en la época y tuvo efectos sobre la crítica en general. “Liberación o dependencia” era la consigna política y cultural mediante la cual los críticos sentaron el compromiso de esos años (Panesi, 2000:17). La crítica es concebida entonces como disputa por un espacio que se creía cubierto por la acción de la cultura dominante, un territorio de

apropiación y un campo de batalla con ella. Triunfante el peronismo, la euforia militante hace de la crítica una actividad combativa peculiar. Se instala la sensación de que no hay distancias entre la lucha política (del pueblo) y la lucha cultural (de los intelectuales críticos); todo apunta a mostrar liberación del imperialismo. En sus respuestas, muchos críticos (Aníbal Ford, Nora Dottori, Luis Gregorich, Eduardo Romano) coinciden en que hacer crítica es hacer política (Panesi: 2000:21).

El segundo postulado reivindica un deseo de acercamiento entre la cultura argentina y latinoamericana, en forma concomitante con el *boom*, fenómeno ideológico y de mercado, que acentúa tal interés.

Panesi define el tercer postulado como el "acercamiento" de dos culturas antagónicas: la cultura alta y elitista impuesta por las clases dominantes al discurso universitario y la cultura popular. Sin embargo, de la lectura de las encuestas más bien se desprende una fuerte diferenciación que un acercamiento. Aníbal Ford, Jorge B. Rivera, Luis Gregorich y Ángel Nuñez -desde sus respuestas en *Los Libros*- reconocen un cierto lugar a la cultura popular, lo cual indica que la crítica ha descubierto un espacio que había sido escamoteado u ocultado por la acción de la cultura dominante y sobre el que se debe trabajar. Esa tendencia, promovida por sectores del peronismo de izquierda, generó en el ámbito de la crítica literaria la atención por encontrar formaciones teóricas precisas que estudiaran el fenómeno de la cultura popular (sus variaciones históricas, su relación con la cultura de elite y la oficial, con la política, con el mercado y los centros de poder, etc.), en un proceso de toma de conciencia y de búsqueda de identidad.

La cuarta directriz señalada consiste en la extensión de las fronteras de la crítica literaria. Esta reclamará su proyección hacia otros objetos discursivos aledaños, privilegiará como objeto los medios masivos de comunicación en tanto articuladores del campo de la cultura consumida por las masas populares (respuestas de Ford, Gregorich, Sarlo y Rivera).

También, se manifiesta una quinta tendencia, la incomodidad conceptual frente a los modelos (como en Nora Dottori, Graciela Maturo y Germán Leopoldo García): se revela el influjo estructuralista pero para algunos de los entrevistados, "modelo" llega casi a convertirse en sinónimo de dependencia cultural o de europeísmo, tiene un sentido ideológico y el término se inscribe en la vieja polémica acerca del nacionalismo cultural.

Asimismo, no es ajena a la influencia de cierta impronta cientificista sobre el discurso crítico como ideal universitario -señalada por Nicolás Rosa- y a un conjunto de saberes que fueron desarrollándose durante la década del '60, sobre todo en Europa: la semiología, el análisis de los medios masivos, el avance de modelos lingüísticos, sociológicos y psicoanalíticos, etc. Hay un nuevo ideal para el trabajo crítico: intentar un tipo de crítica integradora, que respondiera a un rigor metodológicamente penetrante y a una militancia. En esa tensión productiva, buscan encontrar el rasgo distintivo de lo que se llamó, con afrancesada resonancia, "nueva crítica". En ese sentido, funcionan la autorreflexión, metacrítica y el autocuestionamiento de los alcances y modos la crítica literaria (Panesi, 2000:26).

Además, en *Los Libros*, Gregorich señala, entre algunas tareas de la crítica, la de puntualizar equívocos y fáciles homologaciones de dos códigos por los cuales la literatura se lee a sí misma (uno vinculado con el boedismo, el realismo y el populismo, y otro más ligado al martinfierrismo, el esteticismo y la revista *Sur*). También indica una especie de "subcódigo" promovido por los medios masivos de comunicación, respecto del público lector y el consumo. Propone aislar las trampas y falacias de tales códigos que influyen en la producción y la recepción de la literatura contemporánea, al describir y poner en evidencia cierto "realismo transparente" y sus determinaciones ideológicas.

Ludmer define el trabajo crítico como una serie articulada de lecturas escritas (al igual que Nicolás Rosa en la encuesta de *Latinoamericana*) y centra la atención en la materia significativa de los textos, en analizar su relación con el sentido instituido, abriéndolo a nuevas posibilidades. Propone una tarea de la crítica que no sólo muestre la dialéctica del proceso de condicionamiento cultural (en el caso específico de las obras y su lectura) que produce el sistema, sino que elabore una "escuela de lectura", restaurando la materialidad del texto y su sensación y que muestre cómo, de qué modo, por qué, mediante qué, en qué forma significar un texto literario.

Por otro lado, Piglia considera que debe ligarse el trabajo crítico con el político y que la función de la crítica tiene que ver con producir un sistema de relaciones y vínculos sociales que ordenen las estructuras de significación que condicionan y descifran los textos.

Panesi determina una proyección de las líneas antes referidas en la crítica argentina actual, aunque observa que falta analizarlas con mayor profundidad: una línea sociológica

que remoja los postulados contornistas; una populista antiliberal y una que se basa en el énfasis intratextual.

Más de dos décadas después, el diario *Página 12* (1987) muestra otras tendencias dentro de la crítica literaria periodística. En este último matutino, continúan ciertos autores ya presentes en *Primera Plana* y *La Opinión*, ambos fundados por Timerman. Entre ellos está Tomás Eloy Martínez, director del suplemento “Primer Plano” (1991-1996), cuyo título establece un vínculo nominal con la primera etapa de aquella revista. En ese semanario, el género reseña y la actividad artística tenían un lugar destacado, que posiblemente se buscaba continuar en el nuevo diario.

En el marco de “Primer Plano”, dentro del periodo de nuestro *corpus* de análisis, un trabajo titulado “¿Para qué sirve la crítica?”, escrito por Christian Kupchik el 9 de enero de 1994, indaga sobre las funciones de la crítica a un grupo de críticos y escritores que colaboraban en dicho suplemento de *Página/12*. Aunque desde la presentación Kupchik señala la poca repercusión en la recepción de la crítica periodística, dicho suplemento dedica dos páginas a esa entrevista, que consiste en tres interrogantes: “1) ¿Cuál es la función específica de la crítica? ¿Se practica de acuerdo con sus criterios en nuestro país?, 2) ¿Es posible conciliar la labor del escritor con la del crítico? y 3) ¿Existe alguna crítica que recuerde en particular o que lo haya influido?”

Las respuestas fueron concisas, breves y heterogéneas, por parte de algunos críticos y escritores con participación en dicho suplemento cultural. Entre los que hacen alusión a la crítica periodística, se encuentran: Miguel Briante, Fogwill, Elvio Gandolfo, Martín Caparrós, Noé Jitrik, Beatriz Sarlo, Daniel Freidemberg, Marcos Mayer y C.E. Feiling. Aunque no todos son autores de reseñas, resulta significativo considerar sus opiniones, sobre todo en torno de la primera pregunta, en tanto forman parte el grupo consultado por el diario para dar cuenta del tema, ilustran lo que sucede en ese género y perfilan algunas tendencias complementarias y divergentes en la definición de las funciones.

A través de esta encuesta, se explicitan problemáticas que atañen a la crítica literaria periodística y se mencionan funciones de la crítica. 1) Realizar una actividad clasificatoria “conservadora”, dentro de ciertas reglas (Fogwill). 2) Producir una crítica inmanente, planteada como un “puente entre el autor y el público” (sólo para Briante). 3) Relacionar el texto con el campo literario, proponer líneas de lectura y redes interpretativas, establecer una es-

trategia de entrada al texto (Sarlo, Freidemberg y Jitrik), tendiendo puentes con otros textos u otras cuestiones de la cultura (Freidemberg), a través de un discurso informativo y valorativo sobre los textos reseñados (Sarlo, Freidemberg y Gandolfo). 4) Dar cuenta de los contextos que le dan sentido al texto (trayectoria del autor, principales cuestiones literarias y otras que aparecen puestas en juego). 5) Proponer razones para la lectura y considerar el acto de la crítica como una socialización cuyos motivos propuestos por el crítico para la lectura son los que producen y justifican el sentido de esa socialización (Mayer). 6) Producir una escritura particular que dé cuenta de una lectura y que haga significar al texto literario (Jitrik y Sarlo). 7) Proporcionar, al menos, “una síntesis del texto criticado; una lectura que lo articule con el campo en el que emerge (sistema de rupturas, conflictos o polémicas); un juicio valorativo que le permita al lector disentir con el crítico y construir una trama de desconfianza o de credibilidad” (Sarlo). 8) Auto-reproducir y retroalimentar el discurso mismo de la crítica, antes que el de la literatura (Caparrós).

Además, varios de los entrevistados reconocen la influencia de otros factores, sobre todo del mercado, en la práctica crítica. Sarlo advierte que los compromisos con este, con el campo intelectual o con ambos no producen una buena crítica periodística. Gandolfo nota la incidencia de los avisos de las editoriales en ciertas “obligaciones” por parte de los críticos de los suplementos literarios y observa que esa presencia comercial se traduce en una falta de rigor por parte de quien efectúa la evaluación.

Por otra parte, merece señalarse una organización de la problemática de las funciones de la crítica en el ámbito institucional, especificadas por Janusz Slawinski en su artículo “Las funciones de la crítica” publicado en 1974 en Warszawa (Varsovia) y traducido en 1994 para el N° 32 de julio-diciembre de la revista *Criterios* de La Habana, en un momento contemporáneo al análisis del *corpus* que nos convoca. Allí, Slawinski parte del análisis de una reseña literaria publicada en un periódico y reflexiona sobre los enunciados de la crítica en general. Sostiene que el acto crítico literario es polifuncional, a partir de cuatro funciones básicas que conforman una situación cultural que lo constituye: a) la cognoscitivo-evaluativa a través de la cual el mensaje se pronuncia sobre los hechos literarios, b) la función postulativa por su contenido proyectista, c) la función operacional por su referencia a la vida literaria, que vincula el acto crítico con todo un complejo de circunstancias sociales y d) la función metacrítica en la medida en que se trata de un enunciado con sus propias reglas, medios y tareas. Expli-

ca que las relaciones entre las distintas funciones las potencian, actualizan y amortiguan recíprocamente. Su simultaneidad es dinámica y se reduce en cada ocasión a una agrupación específica del conjunto, a un determinado ordenamiento que puede ser examinado tanto en el plano sincrónico (el marco de una situación socioliteraria) como en el diacrónico (evolución del modelo de la crítica, que consiste en el intercambio de diversos tipos de conexiones entre las funciones de las acciones críticas).

Tanto en las entrevistas mencionadas como en el desarrollo de Slawinski se distinguen las funciones de la crítica literaria a partir de experiencias críticas concretas y, con un criterio prescriptivo fundamentalmente, se postulan las que deberían cumplirse.

Esta investigación retoma esa reflexión sobre las funciones de la crítica, pero en particular las indaga y las define a partir de un análisis de los modos específicos en que ellas se manifiestan discursivamente en las reseñas de los dos diarios inicialmente indicados, *La Opinión* y *Página/12*. Consideramos que la elección del género -en este caso el comentario bibliográfico de textos literarios- determina funciones específicas de la crítica, al igual que lo hace el género literario del que se ocupa, el medio en el que se inscribe, la época en la que se produce y la relación con el campo literario.

El corpus del análisis

La lectura de cualquier corte de la producción periódica gráfica impone un trabajo previo de clasificación tipológica, por una parte, y de relevamiento topológico, por otra. Hemos construido nuestro *corpus* de análisis a partir de una selección de reseñas de dichos diarios. De *La Opinión* en su primera época, momento fundacional, desde junio de 1971 hasta junio de 1973 inclusive, período en que es director editorial Jacobo Timerman, coexistente con los comienzos y la dirección del suplemento “La Opinión Cultural” por parte de Juan Gelman. Ese momento inicial, hasta asumir Enrique Jara la responsabilidad del diario, se desarrolla bajo ciertas condiciones y lineamientos institucionales, que luego se modifican con el cambio de dirección.

Las reseñas están presentadas en “secciones” que se van redefiniendo a lo largo del desarrollo de los diarios. En *La Opinión* se encuentran dentro del cuerpo principal e integran la sección “Cultura y Libros” hasta mediados de marzo de 1972 y la denominada desde ese

momento y en adelante “Cultura y Espectáculos”, que solía aparecer entre las páginas 19 y 23 de martes a sábados.

Por otro lado, dada la considerable extensión de *Página/12*, hemos establecido una delimitación del *corpus* de modo arbitrario, a partir de una periodización sobre la base de indicadores paratextuales y cronológicos. Aunque este género aparecía también en el cuerpo del diario durante la semana, hemos seleccionado para el análisis los comentarios bibliográficos incluidos en el suplemento dominical “Primer Plano” dirigido por Tomás Eloy Martínez, agrupados dentro de la sección “*Carnets*”, desde sus comienzos en junio de 1991 hasta marzo de 1994, cuando renuncia su fundador y primer director, Jorge Lanata. (Ver el detalle del *corpus* en el “Anexo”).

En ambos diarios, las reseñas elegidas corresponden a libros de autores argentinos, que pueden ser clasificados en los géneros narrativa, poesía y crítica literaria (ensayos o análisis sobre literatura). El *corpus* con el que hemos trabajado ha sido seleccionado mediante un estudio previo de materiales de archivo, y es complejo, en tanto está constituido por varias secuencias discursivas producidas por diversos locutores de posiciones ideológicas heterogéneas dentro de esos diarios editados en Buenos Aires. Además de las condiciones semiológicas de producción características de ambas publicaciones, las condiciones de producción de las reseñas están determinadas por las propuestas que el mercado editorial brindaba en materia de ediciones y por el circuito cultural e institucional que los libros transitaban.

Asimismo, incluimos en el análisis entrevistas y notas de desarrollo ideológico-cultural de los mismos matutinos que tienen como objeto los libros o cuestiones vinculadas con la literatura.

Los niveles del análisis y los propósitos del trabajo

Distinguimos dos niveles de análisis: por un lado, el de los modos de construcción discursiva y los efectos de sentido que estos producen y, por otro, el de las tendencias culturales, ideológicas y estéticas de la crítica bibliográfica sobre textos literarios.

En relación con el primer nivel, nos hemos valido de herramientas teórico-metodológicas provenientes de la Escuela francesa de Análisis del discurso, sobre todo a partir de las teorizaciones de Dominique Maingueneau, Patrick Charaudeau y Oswald Ducrot,

en función de analizar y describir la discursividad del género elegido. Ese marco conceptual nos ha permitido identificar similitudes y contrastes -pese a la heterogeneidad del material, los géneros que abordan, sus autores y épocas-, mediante el armado de diversas series en distintos momentos del análisis. En función de ello, trabajamos con una concepción dinámica del *corpus*, volviendo sobre su conformación en diversos momentos de la investigación y según los ejes de análisis tratados. En tanto procedimientos que estructuraron nuestra tarea, establecimos algunas bases a partir de la determinación de regularidades y lineamientos con el objetivo de indagar los posicionamientos discursivos de la crítica literaria argentina en el *corpus* seleccionado.

Algunas de las preguntas que orientaron nuestra investigación giraron en torno de dichos niveles de análisis. ¿Cuáles son las características del género “reseña de textos literarios” en nuestro *corpus*? ¿En qué consisten y cómo se manifiestan las variaciones en cuanto la discursividad en el desarrollo de estrategias argumentativas en las reseñas según su género-objeto? ¿Cuáles son los procedimientos propios de la crítica en la configuración de dichas reseñas? ¿Sobre qué parámetros se construye la valoración de los textos literarios? A la vez, nos interesó distinguir cómo estas cuestiones variaban en cada diario.

Respecto del segundo nivel de análisis, evaluamos el papel de las reseñas críticas en dichos diarios teniendo en cuenta a qué lineamientos principales respondían y qué lugar ocupaban dentro del campo literario e intelectual del período. Asimismo, buscamos precisar qué convergencias y distancias presentaban con las teorías estéticas, críticas y sociológicas en el discurso crítico de ambos diarios en los diversos momentos del *corpus* seleccionado. Además, esbozamos la presencia de los sujetos periodista-crítico y escritor a partir de las representaciones discursivas. Para ello, también establecimos vínculos entre las reseñas y otros artículos sobre temas literarios y culturales de ambos diarios.

Finalmente, a partir del análisis anterior, intentamos responder cuáles eran las funciones de la crítica literaria periodística mediante el análisis de las reseñas de narrativa y poesía argentinas en esos diarios.

Los capítulos

En cuanto a la organización de la tesis, en el primer capítulo presentamos a *La Opinión y Página/12*, los dos diarios estudiados, su caracterización dentro del nuevo periodismo

en nuestro país, en tanto dispositivos de comunicación y lugares donde se manifiestan determinadas condiciones de producción discursiva, con el objetivo de configurar las condiciones semiológicas de producción (Charaudeau, 2005:24) del *corpus*.

En el segundo capítulo, distinguimos las variaciones del género a partir de indagar el lugar de las reseñas de textos literarios, objeto de nuestro análisis, en ambas publicaciones. Asimismo, reflexionamos sobre la construcción de un saber y de un sistema de valores de los textos en cuestión a partir de aspectos enunciativos (Maingueneau, 1987, 1999a, 1999b, 2004), argumentativos, narrativos y descriptivos. En una instancia posterior a la identificación de los rasgos mencionados, efectuamos un análisis comparativo de las continuidades y diferencias en el desarrollo del género en ambos diarios.

En el tercer capítulo, relevamos e indagamos los procedimientos discursivos utilizados con más frecuencia por la crítica literaria periodística de las reseñas de cada diario del llamado “nuevo periodismo”, su uso particular del lenguaje. Valiéndonos del marco conceptual de la Escuela francesa del Análisis del discurso, distinguimos realizaciones argumentativas locales que nos permitieron identificar posicionamientos discursivos en cada diario y representaciones de los libros, de los autores, de la crítica y de la literatura. En relación con ello, en función de distinguir efectos de sentido, nos detuvimos en el análisis de las modalidades del mensaje, en la construcción de un *ethos* de los críticos a partir de las modalidades subjetivas e intersubjetivas y, en otra instancia, abordamos el modo en que se manifiesta la heterogeneidad mostrada (Authier Revuz, 1982), es decir cómo se incorporan otras voces en el texto crítico, tanto de modo marcado como no marcado.

En el cuarto y quinto capítulos, nos centramos en cuestiones ideológicas, estéticas y culturales tanto de *La Opinión* como de *Página/12*. Distinguimos en el discurso de las reseñas ciertos lineamientos que vinculamos con el campo literario e intelectual de cada periodo analizado. Con ese fin, describimos su papel en dichos diarios teniendo en cuenta qué orientaciones, relaciones y divergencias con las teorías estéticas, críticas y sociológicas dentro del campo literario e intelectual del periodo exhiben. También, concepciones específicas que los críticos registran y tienen en cuenta al realizar sus apreciaciones en relación con las que aparecen en otras notas del diario respecto de la poesía, la novela y el cuento. Asimismo, estudiamos la vinculación de los roles de los sujetos representados, críticos y autores, y, a través

de las determinación de regularidades en nuestro *corpus*, advertimos diversas tendencias de la crítica literaria periodística en Argentina.

A partir de este trabajo, buscamos aportar y abrir la reflexión sobre los modos de organización del género reseña de textos literarios, sus mecanismos discursivos y los alcances de las funciones de la crítica literaria periodística en relación con el medio en que se inscribe y el campo cultural y literario en que se desarrolla.

CAPÍTULO 1

Dos diarios del “nuevo periodismo” argentino en Buenos Aires

1.1. El dispositivo comunicativo de la máquina mediática

En este primer capítulo daremos cuenta de las condiciones semiológicas de producción en relación con nuestro objeto de análisis, un *corpus* de reseñas de textos de literatura argentina de dos diarios del llamado “nuevo periodismo”, *La Opinión* y *Página/12*, para lo cual hemos seguido lineamientos teóricos desde una perspectiva comunicativa de análisis del discurso.

Patrick Charaudeau, en *Le discours d'information médiatique* [1997], sostiene que dado que todo acto comunicativo es un objeto de cambio entre dos instancias, una de enunciación y otra de recepción, el sentido depende de la intencionalidad que se instaura entre ellas. En función de esto, pueden determinarse tres lugares de pertenencia dentro de la máquina mediática: el lugar de las condiciones de producción, en el cual se encuentra la instancia de enunciación; el lugar de construcción del discurso, donde ubicamos al texto como producto terminado, y el lugar de las condiciones de interpretación, en el que se halla la instancia de recepción (ver cuadro 1).

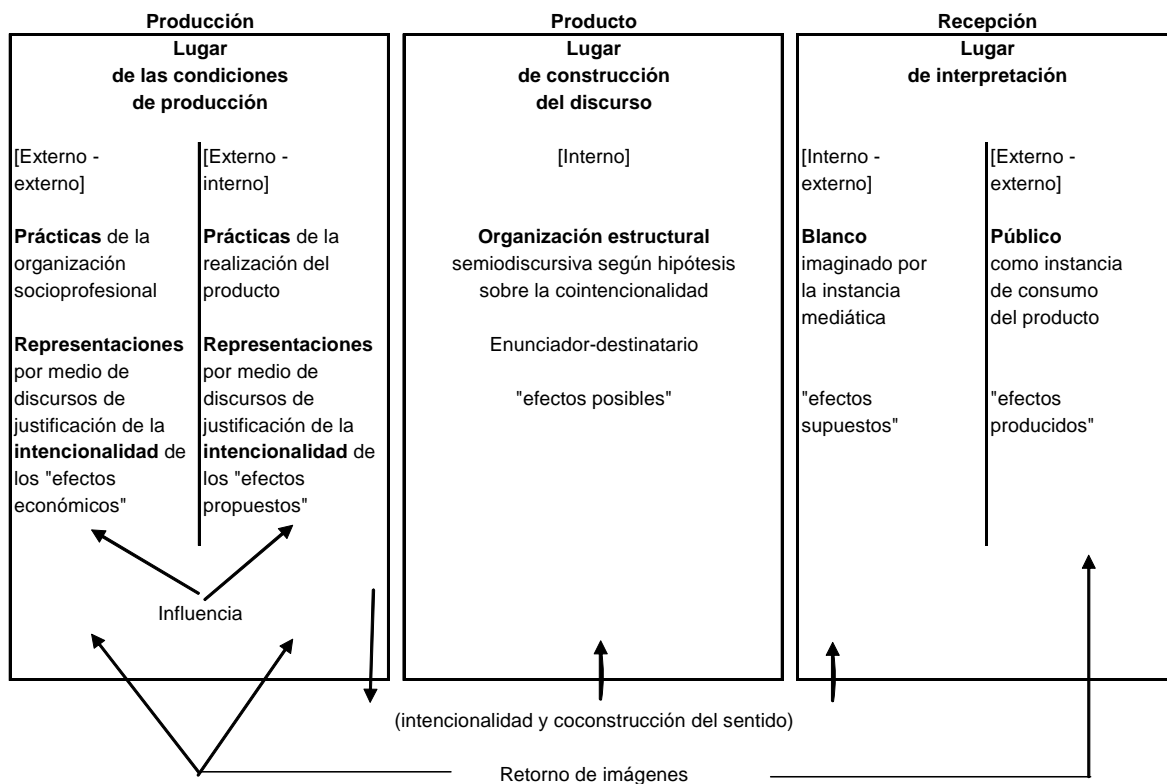
Al analizar, en nuestro caso, un producto mediático como son los textos de la prensa periódica, consideraremos que la instancia de enunciación está representada por el productor de la información y la instancia de recepción por el consumidor de la misma. En tanto analistas, nos encontramos en esta última instancia, que se conecta con las otras dos, ya que el sentido se crea mediante una coconstrucción dentro del proceso discursivo.

Charaudeau define el lugar de las condiciones de producción compuesto por dos espacios: uno “externo-externo” y otro “externo-interno”, sobre los que se establece un cierto

juego de influencias recíprocas. No profundizaremos aquí en el análisis de las condiciones socio-económicas de la máquina mediática en tanto empresa, regida por cierto número de prácticas institucionalizadas, en las cuales los actores poseen estatus y funciones definidos, primer espacio arriba mencionado. En cambio, de modo general, trataremos las condiciones semiológicas de producción, espacio denominado “externo-interno”, que preside la realización misma del producto mediático.

Específicamente, este espacio constituye un lugar de prácticas que se encuentra también pensado y justificado por discursos de representación. Dichas prácticas y estos discursos circunscriben una intencionalidad que está ligada a efectos de sentido propuestos. Estas condiciones de producción relevan una problemática de orden *sociodiscursivo*, vinculada con las prácticas de realización de la máquina informativa, así como con discursos de justificación de estas prácticas, que busca percibir cómo se manifiesta lo que dicho autor llama una “semiología de la producción”. En otras palabras, indagaremos cómo se da una semiología del hacer en la instancia de enunciación que aborde los “efectos supuestos” que se intentan poner en correspondencia con los “efectos propuestos” por la instancia de enunciación.

Los tres lugares de la máquina mediática (Charaudeau, 1997)



Cuadro 1

Para especificar dichas condiciones semiológicas de producción, describiremos qué es el nuevo periodismo en nuestro país y, dentro de esa tendencia, los dos diarios antes mencionados. Los caracterizaremos teniendo en cuenta sus antecedentes, fecha de aparición, contexto político, agentes de financiamiento -este será el único aspecto propio de las condiciones de producción socioeconómica que trataremos de modo muy general-, *staff* y especificación del periodismo interpretativo que ponen en práctica. Los pensaremos en tanto discursos de representación sobre cómo hacer en función de finalidades de sentido -en términos de Charaudeau- frente a un destinatario que es pensado como un blanco ideal que debería ser receptivo ante esas finalidades. En función de ello, consideraremos algunos discursos del diario sobre sí mismo y en otros diarios, como, por ejemplo, los publicitarios.

Respecto del lugar de construcción del discurso, Charaudeau señala que todo discurso se configura según una organización semiodiscursiva³ a partir de una determinada disposición de formas. En el caso del discurso escrito, estas pertenecen predominantemente al sistema verbal y a otros sistemas semiológicos como el icónico y el gráfico. El sentido que resulta de dicha configuración depende entonces de la estructuración particular de esas formas, que debe poder reconocer el receptor: por lo tanto, es el resultado de una co-intencionalidad. Como parte de la organización del diario en tanto producto, daremos cuenta de sus secciones, aspectos estéticos y formales, y también del número de ejemplares emitidos.

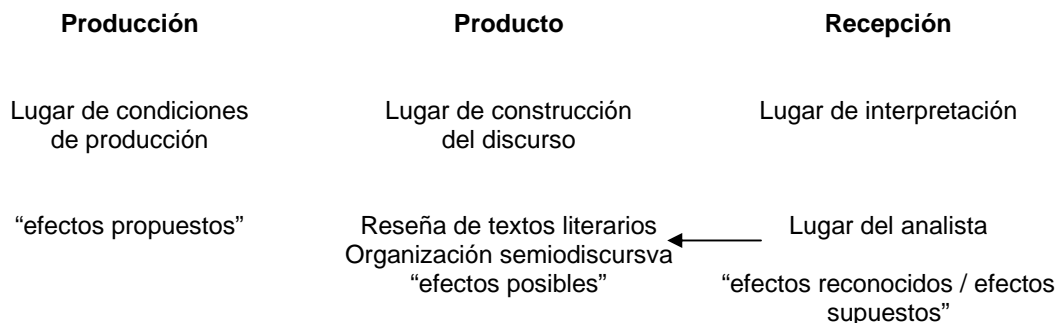
El lugar de construcción del discurso es donde se producen “efectos posibles”, que surgen en “eco” a los efectos tomados por la instancia de enunciación y representan posibles interpretativos para la instancia de recepción. Indagar una problemática de orden semiodiscursivo implica poner en relación la organización semántica de las formas con las hipótesis sobre la co-intencionalidad que vincula la instancia de enunciación con la instancia-blanco.

Por otra parte, según Charaudeau, el lugar de las condiciones de interpretación puede ser construido en dos espacios: uno “interno-externo” y otro “externo-externo”. En el primero se encuentra el destinatario ideal, aquel que en comunicación se denomina el “blanco”, que es imaginado por la instancia mediática como susceptible de percibir los efectos que ella prevé; es el lugar de los “efectos supuestos”. En el segundo, se encuentra el receptor real, que llamará “público”, instancia de consumo de la información mediática, lugar de “efectos producidos” en el consumidor. En función del análisis, describiremos también de modo general, la localización del lector, en tanto blanco perfilado por los diarios.

Así, según esta distinción de tres lugares de pertenencia de la máquina mediática, se puede decir que la mayoría de los sentidos resultantes de un acto de información se construyen en una co-intencionalidad que comprende “efectos propuestos”, “efectos posibles” y “efectos supuestos”. Por lo tanto, no representan la única intención del productor de información ni tampoco la del receptor. Pero estos tres lugares se definen el uno en relación con

³ Este analista observa que podría denominarse también “psico-socio-semio-discursiva” para indicar que esta problemática de construcción del sentido está basada a la vez en fenómenos de orden psicosocial -aspectos simbólico sociales y de influencia- a través de la construcción de “imaginarios sociales” y sobre fenómenos de orden del lenguaje, ya que estos imaginarios dependen de su configuración discursiva (Charaudeau, [1997] 2005: 26).

el otro y los efectos propuestos, posibles y supuestos son estrechamente solidarios con el acto de producción, a condición de que esta instancia sea puesta en conocimiento.



En relación con ello, indagar las funciones de la crítica literaria periodística supondrá reconocer y deslindar efectos de sentido desde las reseñas de textos literarios -el “producto” en el cuadro 1-, mediante su organización semiodiscursiva, en relación con ciertos “efectos supuestos” que se esperan en el blanco imaginado por la instancia mediática. A la vez, implicará asimismo inferir los “efectos propuestos” que subyacen a la elaboración discursiva.

1.2. El “nuevo periodismo”

El término “nuevo periodismo” surge a fines de los años ‘60, cuando un tono diferente fue apareciendo y afirmándose en las revistas y periódicos de Estados Unidos en respuesta a las convulsiones socioculturales de esa década. Tom Wolfe, principal precursor y teórico de esta tendencia en dicho país, en su libro *The New Journalism* [1973] precisó sus características y necesidades.

Este “nuevo periodismo” presenta fuertes vinculaciones con la literatura que, a partir de los años sesenta y primera mitad de los setenta -incluso antes-, surgen de modo más manifiesto. Conlleva la idea de que los artículos periodísticos podían recurrir a cualquier artificio literario para provocar al lector en forma intelectual o emotiva.

En el prólogo de la mencionada antología, Wolfe recoge ejemplos de ese fenómeno y señala que, al comenzar los años ‘60, un nuevo concepto había empezado a invadir la esfera profesional del reportaje periodístico: hacer posible un periodismo “que se leyera igual que

una novela". A la vez, por esa época surgen el cuestionamiento y el replanteo sobre la forma de encarar y escribir notas periodísticas. Gay Talese en la revista *Esquire* y Jimmy Breslin en sus columnas del *Herald Tribune* (y también antes en las crónicas deportivas de *Sports Illustrated*) habían comenzado a trazar los pilares de lo que Wolfe canonizaría (Gandolfo, 1988:3). Breslin, en su tarea de columnista, a partir de la recolección de datos mediante su propio esfuerzo personal, captaba rasgos antes dejados de lado, detalles que podían dar brillo "novelístico" al texto, "desde el destello de la piedra del anillo de un mafioso juzgado, hasta la transpiración, los gestos, la 'atmósfera' anímica del tema enfocado."

El desafío, tanto entre escritores como periodistas, era en términos generales lograr la difícil unión entre la literatura y los datos de la realidad que, como observa Elvio Gandolfo (1988:3), resultó efectiva ocasionalmente.

El carácter agónico de la novela tradicional no había sido postulado sólo por Wolfe, sino también por críticos literarios como Leslie Fiedler, quienes coincidían en comparar el momento histórico del propio origen de la novela burguesa con el momento que se vivía en los años '60. La aparición de las nuevas formas masivas -periodismo "escrito", historietas, televisión- equivalían al papel marginal, propio de cultura popular, rechazado por la élite, que había tenido la novela en el siglo XVIII.

En los diez años transcurridos desde que Fiedler escribiera sus opiniones en 1964 hasta 1973, en que aparece la antología *El nuevo periodismo*, Norman Mailer y Truman Capote -escritores que unían el carácter de "seriedad" con el de "estrellas" de las que se ocupan las revistas de circulación masiva- usan y se apropian del término "novela" que parecía indispensable para los lectores. Precisamente, un hito es *In Cold Blood* (1965) de Truman Capote denominada por él "non fiction novel", donde se narra la investigación de un asesinato múltiple. Luego, Norman Mailer escribe como protagonista en tercera persona *The Armies of the Night* (1968), una manifestación de protesta contra la guerra, y subtitula el libro *History as Novel, The Novel as History*.

Nuevo periodismo fue la denominación que, a partir del título de su libro, Wolfe utilizó para denominar este fenómeno de renovación del discurso periodístico. Subido al estrado teórico, trazó los antecedentes, las técnicas y las posibilidades del nuevo medio, pero según Elvio Gandolfo (1988:3) es precisamente por su propia antología y sus textos posteriores que se vería desmentido.

Ese libro determinaba las características principales del nuevo modo de narrar a través de cuatro procedimientos básicos (Wolfe, [1973] 1992:50-51). El fundamental era la construcción escena por escena, que contaba la historia saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica. El segundo procedimiento consistía en “registrar el diálogo en su totalidad”, porque “el diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento individual”. El tercero era el “punto de vista en tercera persona, la técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular, para dar la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando”. Finalmente, el cuarto, según Wolfe, ha sido siempre el que menos se ha comprendido. Consiste en la mención de la relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, modos de comportamiento, además de diversas apariencias, miradas, estilos y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena. Estos detalles permitirían reconstruir, de un modo realista, el *status* de vida de las personas.

Trazados estos parámetros, Wolfe sostenía que el “nuevo periodismo” reemplazaría a la novela, que no estaba a la altura de la complejidad de los tiempos, con una ventaja importante: lo que trata el nuevo prosista “ha sucedido realmente”. Esto le permite, piensa, llegar a un “total involucramiento del lector, que Henry James y James Joyce soñaron pero nunca consumaron” (Wolfe, [1973] 1992:54).

Más adelante, el género adquiere en Estados Unidos un desarrollo propio a través de determinadas revistas como *Rolling Stone* y se rozaría en algún momento con la literatura. Resulta oportuno señalar que el diario argentino *La Opinión* publicó artículos de esta última revista y mostraba interés en los aspectos periodísticos de la contracultura sesentista (Ruiz, 2001:47).

Sin embargo, como afirma Gandolfo, el propio Wolfe es un ejemplo paradigmático de las contradicciones de sus teorías y el primer desmentido de sus afirmaciones es su propia antología, interesante y por momentos atractiva en cuanto periodismo, pero paupérrima en cuanto literatura. Por ejemplo, el empleo de todos los signos tipográficos, de las onomatopeyas y las combinaciones de palabras extrañas, termina por resultar rígido y saturador como la prosa experimental de la vanguardia europea de los años '20. No obstante, las observaciones de Wolfe tuvieron sus frutos dentro del campo mismo del periodismo: amplió el espectro

de lo tratable en una nota, abrió la posibilidad a una diversidad de enfoques y convirtió además al propio periodista en un profesional más respetado y mejor pago.

Además, el enfoque de su texto teórico (que influyó poderosamente en los años siguientes) sufre de lo que Gandolfo denomina “incurable chauvinismo”. En realidad, casi todos los supuestos teóricos ya habían sido ya adoptados previamente; importantes precedentes fueron *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (1957) y *Relato de un naufrago* de García Márquez (1970), sobre los que hay que destacar logros pocas veces superados en cuanto a la transmisión discursiva de la realidad en esa segunda mitad del siglo XX (Gandolfo, 1988:3).

En América Latina el “nuevo periodismo” cobra un acento más testimonial, específicamente en Argentina se singulariza como un periodismo cuya tendencia es la denuncia. Problematisa los géneros discursivos no sólo respecto de sus “medios”, sino también respecto de sus fines, característica que lo aparta del nuevo periodismo norteamericano (Atorresi, 1996:44). En efecto, el ya mencionado *Operación masacre* (1957) surge periodísticamente en la revista *Mayoría* como una serie de artículos, que reformulados después se convirtieron en libro, anticipándose a *In Cold Blood* (1965).

Por otra parte, otro antecedente paradigmático de esa tendencia periodística en nuestro país es la revista *Primera Plana*, publicada entre 1962 y 1969, que nace bajo la dirección de Jacobo Timerman, organizador del proyecto y director hasta 1964, quien luego estaría a la cabeza de *La Opinión*. Destinada a lo que se definía como un “público lector”, dedicaba una cierta cantidad de espacio a los fenómenos culturales. En sus páginas convivía la modernización económica del desarrollismo con las formas más progresistas del arte y la cultura. Además, un profundo escepticismo hacia el sistema democrático que llevó a la publicación a apoyar la llegada al poder del general Onganía y de un régimen autoritario del cual la propia revista resultó víctima.

En este semanario político concebido según el modelo de *Time* y *Newsweek*, abundaban las remisiones literarias de todo tipo (también presentaba una apertura hacia la sociología, la psicología, el cine, etc.), intercaladas entre los comentarios sobre la situación social y los retratos de personajes del poder. El lenguaje de este semanario es preciso y, a la vez, insólito, lleno de arabescos, provoca la complicidad del lector a través de la sorpresa mediante la explotación del esnobismo y de las modas, más allá de los contenidos y los temas. Crea un estilo que lo diferencia del resto del periodismo de esos días; “sus modos de titular, sus epí-

grafes informales, las perspectivas de narración de sus muchas de sus crónicas, etc. conforman un paradigma destinado a impactar fuertemente en diarios y revistas futuras [...]” (Warley, 1993:197).

Dicha revista, en esos tiempos de fértil actividad cultural, el llamado “posperonismo” que coincide con la etapa de mayor esplendor de las universidades -en particular de la Universidad de Buenos Aires-, con el esplendor de importantes proyectos editoriales como los de EUDEBA y, posteriormente, el del Centro Editor de América Latina, entre otros, se inscribe como una manifestación plenamente representativa de la importancia asignada al pensamiento y a la reflexión crítica en la Argentina de esos años. Una sección específica denominada “Libros” en *Primera Plana* presenta un número de páginas dedicadas a críticas bibliográficas, que además de otros espacios y géneros de la publicación evidencia de manera relevante ese fenómeno cultural y editorial.

En relación con el género que nos convoca, la reseña de textos literarios, cabe destacar además el antecedente de la revista *Los libros* (de 44 números entre julio de 1969 y enero/febrero de 1976) bajo la dirección de Héctor Schmucler. En su segunda época, esta revista bibliográfica realiza una actualización de los discursos teóricos sobre cultura y ciencias sociales, que tiende a politizar esos ámbitos, dando cuenta de los debates políticos-culturales del momento, en buena medida ausentes como cuestión central de otras publicaciones.

Dentro de la tendencia del nuevo periodismo, hay otra serie de modificaciones que traen revistas como *Crisis* (1973-1976), especialmente en su primer periodo, que forman parte de un reacomodamiento ideológico, formal y temático más amplio que afecta a casi todas las publicaciones periódicas y del que no escapan los diarios.

En la década del '70, la creciente actitud crítica que estaba teniendo el periodismo en Estados Unidos influyó en una actitud similar por parte de los sectores periodísticos locales, en especial *La Opinión*. La difusión de los Documentos del Pentágono por el *New York Times*, “las repercusiones del enfrentamiento por la publicación y el apoyo de sus diarios colegas, fue seguido con admiración por el mundo profesional local”. “*La Opinión* festejó el Premio Pulitzer que ganó aquel diario por publicar ese informe. Al mismo tiempo, “el enfrentamiento de la prensa tradicional estadounidense con su gobierno y el crecimiento de la prensa partisana francesa aparecían como un proceso convergente” (Ruiz, 2001:48). Ambas tendencias

internacionales fortalecían su propia personalidad y el diario creado por Timerman⁴ procuró expresar esa convergencia en Argentina.

Posteriormente, surge la revista *El porteño* (1982-1993) que mantuvo una cierta continuidad y varios de sus integrantes dieron origen al diario *Página/12*, en el cual también participaron.

En efecto, en diferentes momentos históricos de nuestro país, influidas por la participación de los redactores en las revistas *Primera Plana* y *El Porteño en La Opinión* (1971-1977) y *Página/12* (1987), respectivamente, estas publicaciones resultan innovadoras en cuanto a la selección de la información a tratar y al modo de presentarla.

Destacables, en cuanto al impacto que suscitaron en otros medios, tanto uno como otro diario, por el empleo de cierto lenguaje, el enfoque temático, la forma de narrar e interpretar, la incorporación de historias de vida –aspectos que modelizan de manera particular su discurso–, constituyen hitos dentro del llamado “nuevo periodismo”. En el caso de *Página/12*, a los procedimientos anteriores se suman el particular uso de los diversos géneros periodísticos, de la intertextualidad, de la sátira, del diseño tipográfico y del fotomontaje que permitieron los avances informáticos posteriores. Sin duda, el nuevo periodismo ha influido en la construcción de diferentes abordajes perceptivos, discursivos e ideológicos de la sociedad de cada momento.

En ambos casos, la producción de suplementos culturales de envergadura con un estilo propio -que dialoga pero a su vez se diferencia del resto del diario- sientan un precedente dentro del campo cultural de la prensa gráfica. Más adelante, nos centraremos en el caso de las reseñas bibliográficas y señalaremos su especificidad discursiva en el campo de la crítica literaria periodística argentina.

1.2.1. El antecedente de *Primera Plana*

Fundada por Jacobo Timerman, en pleno proceso de modernización social y cultural del país, *Primera Plana* se convirtió en el protagonista principal del campo político y cultural,

⁴ A su vez, en Brasil, nació un semanario llamado *Opinao*. *La Opinión* lo presentó como “un semanario que aparece como edición brasileña del periódico francés *Le Monde*” (Ruiz, 2001:48).

y en un símbolo de la década de los '60. Sus modelos explícitos fueron dos *newmagazines* de reconocido prestigio internacional como *Time* y *Newsweek*.

La revista tendió influencias políticas con el apoyo del grupo militar ascendente⁵. *Primera Plana* se publicó dos meses después de la victoria del grupo militar azul, nació estrechamente relacionada con la nueva conducción del Ejército a cargo del general Juan Carlos Onganía. El proyecto buscaba promover a dicho grupo, que era visto como la continuación del proyecto desarrollista contra el nacionalismo novísimo del Presidente Illia. En conexión con ello, contó con el financiamiento de la empresa Peugeot. Alentó un nuevo modelo profesional basado en la realización de un periodismo interpretativo, en un nuevo criterio de noticiabilidad y en la jerarquización de los periodistas: se les daba mayor autonomía política y profesional que en los diarios, se les reconocía mayor prestigio y se les pagaba mejor (Ruiz, 2001:22-26).

La revista produjo una interrelación en el campo cultural y ejerció influencia en los sectores que la leían, sobre todo en la clase media. Según Carlos Ulanovsky, “dictó juicios, impuso modas, dijo lo que estaba bien o mal pensar, hacer o ver” (Ulanovsky, 1997:149), “contradijo el criterio de noticiabilidad vigente en la época y aumentó la proporción de la información cultural y sobre la vida cotidiana en el periodismo comercial” (Ruiz, 2001:24).

Toda *Primera Plana* estaba atravesada por un aire de “refinamiento intelectual”:

“El conjunto del semanario está cruzado por la impronta de la alusión, la remisión, la cita o la mera atmósfera de ‘lo cultural’, y no es extraño tropezar en las notas sobre economía o actualidad política con referencias literarias que operan más como un toque de color intelectual que como alusiones temáticamente pertinentes.” (Rivera, 1995:96).

El semanario aplicó lo que llamó el “estilo *Time*”, que consistía en: el despliegue de un periodismo interpretativo, la extrema concisión (la “adjetivación intencionada” y el uso de neologismos eran “dos formas de concentrar la mayor expresividad en el menor espacio”), una fuerte edición de los materiales de los redactores -inauguró la tendencia a uniformar estilísticamente los materiales que ofrecía (Chacón y Fondebrider, 1998:95)-, cuestiona la noción de objetividad de la época -se cuenta la noticia como un relato en el cual la voz auto-

⁵ En septiembre de 1962 se produjo un enfrentamiento militar abierto entre dos grupos del Ejército, los azules y los colorados, cuyas diferencias radicaban en la actitud que tomaban frente al peronismo. Los colorados rechazaban cualquier integración de este en la vida pública, mientras que los azules promovían fórmulas que lo integraban de manera parcial. Ganaron los azules y los colorados perdieron la hegemonía del Ejército, con la que habían derrocado al presidente Frondizi pocos meses antes.

ral tiene importancia al igual que el modo de narrar la información- y la jerarquización de los lectores, manifiesta, por ejemplo, en el discurso editorial y publicitario de la revista, que hizo hincapié en el nivel cultural y económico de su público.

Gracias a *Primera Plana*, escritores como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes fueron descubiertos en la Argentina. La revista se convirtió en la más leída en los sectores “modernos”, aún cuando esta sostuvieron contradicciones ideológicas entre sí.

Debido a que hubo fricciones entre sus socios, el administrador Vitorio Dalle Nogare y Timerman, este último, en julio de 1964, vendió su parte de la revista al otro. Al año de abandonar *Primera Plana*, Timerman hizo otra revista casi “clónica”, *Confirmado*. El proyecto de la nueva revista estaba basado en el mismo trípode que *Primera Plana*: un socio inversor secreto, el apoyo político del grupo militar ascendente y una redacción de profesionales destacados. El socio inversor de *Confirmado* fue William Reynal, de la línea aérea Austral, quien pretendía adquirir influencia política y también mantener su anonimato. El grupo militar que aportó su aval político era el mismo que había apoyado el surgimiento de *Primera Plana* tres años antes. Una diferencia destacable era que en 1962 los azules tenían un proyecto legalista en comparación con la fracción militar que se les oponía y, en cambio, en 1965, tenían un proyecto claramente golpista: deseaban derrocar al presidente radical Arturo Illia. Las oficinas de *Confirmado* se convirtieron en un centro de conspiración contra el gobierno radical y junto con *Primera Plana* fueron activos impulsores del golpe que lo derrocó.

Una vez que el grupo militar al que Timerman se había vinculado en 1962 al lanzar *Primera Plana* llegó al poder, su actitud frente a este fue distante y fría. Timerman decidió irse y en 1969 dirigió el lanzamiento de *El Diario* de Mendoza, proyecto que fracasó al poco tiempo, pero la obsesión por dirigir ese tipo de medio se mantuvo hasta la creación de un matutino dos años después.

1.2.2. La Opinión

El diario *La Opinión* de Jacobo Timerman fue preparado durante el gobierno del general Levingston -con el cual en cierta forma Timerman estaba vinculado- y vio la luz durante los comienzos del gobierno del general Lanusse, en mayo de 1971. Dado que la situación política había cambiado, *La Opinión* nacía de la oposición al gobierno, aunque con apoyo de

sectores militares, como se probaría meses después. Su lema configuraba una cierta libertad en el manejo de la información: “Diario independiente de la mañana”; su nombre, *La Opinión*, esfumaba la neutralidad.

La financiación del periódico implicaba un hecho político. El socio inversor secreto fue el joven banquero David Graiver, quien iniciaba una ascendente carrera a partir de la compra de un banco en La Plata. Era funcionario del Ministerio de Bienestar Social del ministro Francisco Manrique, íntimo amigo de José Gelbard, tenía vinculaciones políticas y contactos con Lanusse. Al mismo tiempo financiaba la revista *Nuevo Hombre*, que alentaba a la guerrilla. Sus relaciones con esta tendrían incidencia en el cierre del diario.

El 22 de septiembre de 1970 se constituyó la “Editorial OLTA Sociedad Anónima, Comercial e Industrial”, cuyo administrador y posterior socio fue Abrasha Rotemberg.

El primer número de *La Opinión* salió el 4 de mayo de 1971. Se suele indicar abril de 1977 como su final, dado que -ya durante la dictadura militar- Timerman fue detenido y el diario intervenido. No obstante, el matutino continuó publicándose y, desde esa fecha, Mario Diamant lo dirigió como jefe de redacción. En 1979, el diario quedó bajo la dirección de Oscar Ruiz y fue controlado por la CONAREPA (Comisión Nacional de Recuperación Patrimonial). Su último número salió el 26 de marzo de 1981.

Así como la revista *Primera Plana* se había basado en *Time*, el diario *La Opinión* se basó en *Le Monde*⁶, se definió como “diario independiente que inauguró en el mundo la era del periodismo de información y análisis, sin fotografías”.⁷

El diario de Timerman al igual que *Le Monde* llevaba su nombre en letra gótica. Ninguno de los dos matutinos aparecía los días lunes, hábito que también se repetiría en *Página 12*, en su primera época, y que permitía evitar la competencia con la información predominante de los días lunes que era la deportiva y unificar el día de descanso del personal.

Cabe recordar que, en ese tiempo, la vanguardia del periodismo interpretativo estaba en manos de las revistas semanales, entre las cuales dos de las más importantes, *Primera Plana* y *Confirmado*, habían sido creadas por Timerman. La adopción de este modelo interpreta-

⁶ Según Timerman, “curiosamente, *La Opinión* era un diario moderado. Se lo comparaba mucho a *Le Monde*, pero en relación con las posiciones ideológicas del diario francés, podría decirse que *La Opinión* era un periódico típicamente liberal” (Timerman, [1981] 2003:38). Puede situarse a *Le Monde* como de centro derecha (Carnevale, 1999:138-9). En cuanto a su circulación, en marzo de 1971, el diario francés vendía 360.131 ejemplares y era el cuarto diario de mayor venta en París (Ruiz, 2001: 35).

⁷ *La Opinión*, 2 de mayo de 1971, p.18.

tivo implicó una transformación en el criterio de noticiabilidad de la prensa escrita argentina. Fue una faceta más del arrevistamiento de los diarios.

Con el fin de conformar su *staff*, Timerman convocó a periodistas que realizaban periodismo interpretativo en dichas revistas: Osiris Troiani, Tomás Eloy Martínez y Julio Ardiles Gray (de *Primera Plana*), Horacio Verbitsky (*Confirmado*), Osvaldo Tcherkaski (*Siete Días*), entre otros.

La característica principal de dicho periodismo interpretativo era que lo noticiable no residía tanto en el hecho, sino en el proceso en el cual ese hecho estaba inserto (Aldunate y Lecarós, 1989:7). Se hacían explícitos los antecedentes, el contexto y las consecuencias (Ruiz, 2001:36).

Días antes de su aparición, *La Opinión* publicó un aviso en otro periódico donde explicaba su razón de ser. El aviso anunciaba:

“Se inaugura la era del diario selectivo de información y análisis, que no intenta ocuparse de *todos* los temas superficialmente, sino de los fundamentales en profundidad. Esta etapa comienza en la Argentina con *La Opinión*⁸”.

Luego indicaba el nombre de una lista de conocidos periodistas argentinos que harían *La Opinión*. El texto concluía con una síntesis de lo que se proponía ser:

“Un matutino de veinticuatro páginas para cincuenta mil lectores importantes.[...] Nuestra actitud informativa, además de selectiva y analítica, es serena. Desdeña el sensacionalismo, pero también la solemnidad. Cree que el lenguaje no es un campo de experimentación literaria sino un vehículo para la transmisión de hechos e ideas. No lo irritaremos tratando despectivamente temas o personas que usted respeta, ni le complicaremos la vida con frases rebuscadas. Este diario será un placer para usted, no un problema. El cumplimiento de estas premisas reclama un tratamiento veraz que atenga la información a la realidad y no la pase por el tamiz deformante de los prejuicios ideológicos o de pesadas tradiciones”.⁹

En otras palabras, *La Opinión* no pretendía una cobertura extensa de la realidad, sino una más profunda aunque con menos temas que el resto de la prensa diaria.

A diferencia de los otros diarios de Buenos Aires, extendió el periodismo interpretativo a todas sus páginas, no utilizaba fotos -excepto en las publicidades-, sino los dibujos del uruguayo Hermenegildo Sabat:

⁸ Aviso de *La Opinión* en *La Prensa*, 30 de abril de 1971, p.9.

⁹ Aviso de *La Opinión* en *La Prensa*, *Ibid.*

“*La Opinión* impuso una serie de innovaciones, tanto de concepto de la información como de estilo periodístico. Una de ellas -quizás la más visible- es la prescindencia de la fotografía como ilustración informativa, una audacia jamás aplicada y menos en una época en que la tendencia publicitaria se orientaba en sentido contrario. [...] Se prefirió recurrir a la caricatura política como una manera de suplantar la fotografía de los hechos por la interpretación de los hechos, en consonancia con todo el estilo del diario.”¹⁰

Su impacto fue notorio sobre todo en *La Nación* y *Clarín*, que incorporaron columnas de opinión (“Fuera de foco” y “Pizarra Política”, respectivamente). *La Opinión* no sólo interpretó más que los otros diarios, sino que también lideró la publicación de informaciones. Su crítica a los diarios de Buenos Aires se centraba en que había poco análisis de la información, pero también en que la información publicada era poco relevante (Ruiz, 2001:38). Amplió la frontera de lo políticamente noticiable, aprovechando la fuerza de ser un diario nuevo y el proceso de liberalización política que se iniciaba dentro del régimen militar. Un rasgo que lo diferenció de los otros diarios comerciales fue hacer explícita su vocación de actor político, además de su vocación profesional a la vez que comercial (Ruiz, 2001: 47).

“Con acierto de simple enunciado se ha caracterizado al diario en igualdad con *Primera Plana*: políticamente de derecha; económicamente centrista; culturalmente de izquierda” (Carnevale, 1999:140).

Como señala Ruiz (2001:46-7), la vocación fundacional de *La Opinión* fue profesionalizar el periodismo al proponer estándares profesionales diferentes de los de los otros diarios, ampliar el espacio público y transformar el régimen político. Para la Argentina de mayo de 1971, las tres dimensiones de su vocación eran esencialmente políticas e impulsaron al periódico a convertirse en nuevo actor -y de los más activos- del escenario político.

Su estructura con diversas secciones era similar a la de *Le Monde*. Las tres secciones más potentes del diario eran “Internacionales”, “Política” y “Cultura y Espectáculos”.

La sección internacional abría el diario con varias páginas dedicadas a describir el contexto mundial, aunque “esos años estaban marcando el fin de la hegemonía de la información internacional en la tapa de los diarios” (Ruiz, 2001:40). Al igual que ese diario francés, tuvo un ambicioso plan de corresponsalías externas.

¹⁰ “A nuestros lectores”, *La Opinión*, 10 de mayo de 1972, p. 24 (Ruiz, 2001:38).

En la sección “Política”, innovó, pues no sólo amplió la cantidad de periodismo interpretativo a disposición de los lectores, sino que también desarrolló un periodismo informativo menos pasivo que el del resto de los diarios.

La sección “Cultura y Espectáculos” era diaria, lo que se planteaba como una novedad. Allí se encontraban las reseñas bibliográficas junto con los comentarios de los principales espectáculos del momento. En sus comienzos, existió una sección llamada “Libros”, donde se presentaban esas reseñas, lo cual señala la importancia que se la dio a esta en el modelo inicial que el diario proponía.

El suplemento dominical cobró un lugar destacado. Nació el 27 de junio de 1971 con el nombre “La Opinión Literaria” pero desde octubre de 1971 se llamó “La Opinión Cultural” ya que el término “literario” no daba cuenta de la cantidad de artículos políticos e históricos que empezaron a aparecer en este (Ruiz, 2001:40-41). Su primer director fue Juan Gelman (1971-1973), quien fue sucedido en la sección diaria de “Cultura y Espectáculos” por Kive Staiff. Allí aquel incorporó el género de historias de vida: artistas, inmigrantes o personas de los sectores populares las narraban, frente al grabador de Ardiles Gray y a veces de Osvaldo Soriano. El suplemento tenía entre 8 y 12 páginas, número considerable, en relación con las aproximadamente 24 habituales del diario. En su segunda etapa, fue dirigido por Luis Gregorich (1975-1979). Debe señalarse que, impuesta la dictadura militar, desde “La Opinión Cultural” se trató de ejercer cierta resistencia cultural e ideológica¹¹ que fue censurada.

Por otra parte, la sección “La Vida Diaria” describía una sociedad polarizada: por un lado, era representada como moribunda, descompuesta y decadente y, por otro, se la mostraba como naciente, nueva, fresca y liberadora. Incluía temas de la agenda sesentista, tales como la crítica al rol tradicional de la mujer, la liberación sexual, el uso de drogas, la crisis del matrimonio y de la familia, la crítica a la psicología y a la psiquiatría tradicionales (Ruiz, 2001:69), y la clase media era objeto especial de análisis.

¹¹ En ese suplemento se expresaron múltiples manifestaciones antiautoritarias. Ejemplos son los comentarios realizados por Luis Gregorich al encuentro de un grupo de escritores con el presidente de facto Jorge Rafael Videla y a la posición del gobierno de facto frente a la cultura. También, la reproducción en su tapa de un artículo de un sacerdote jesuita que denunciaba torturas cometidas por los oficiales de las fuerzas armadas, razón por la cual tuvo una clausura temporaria. (Cf. “Gregorich, Luis, “La prensa durante el proceso: un testimonio en Rivera, J. y Romano, E. (1987), *Claves del Periodismo Argentino Actual*, Bs. As., Ed. Tarso, p. 76.).

El diario jerarquizó también secciones poco relevantes en los otros periódicos como “Economía”, “Gremiales” y “Educación”, pretendía profundizar su relación con los sindicatos y los estudiantes, que se estaban convirtiendo en dos actores centrales del escenario político.

Empezó también con una sección semanal sobre la mujer a cargo de Felisa Pinto, que también había trabajado en *Primera Plana*. Al mes, la sección se hizo diaria y se fueron incorporando a ese espacio “Gastronomía” y “Los Chicos y el Fin de Semana”. Si bien *La Opinión* comenzó sin ningún apartado especial de humor, en la sección “Vida Cotidiana” había muchas noticias elegidas con un criterio de entretenimiento. Además, fue creando secciones varias según lugares referidos o temas tratados ocasionalmente, tales como “Argentina”, “Europa”, “Folletín”, “Los oficios de Buenos Aires”, etc.

Presentaba una selección de los temas de la sociedad contemporánea diferente del resto de los diarios y buscaba adoptar un enfoque social y político¹². El discurso epocal estaba repleto de explicaciones y descripciones de síntomas del cambio social.

El comentario editorial aparecía muy esporádicamente y el lector debía percibirlo como tal, pues estaba escrito en letra cursiva, tenía un recuadro y una fuerte carga valorativa e imperativa en su contenido. No existían editoriales formales que representaran un espacio ideológico, como en los otros diarios. Tampoco ofrecía una sección de “Cartas de Lectores”, aunque excepcionalmente se publicaba una carta de algún lector que había tocado algún punto sensible, según la percepción de Timerman.

La definición del público que realizó *La Opinión* fue bastante precisa. La publicidad con que se presentó en sociedad decía: “Diario independiente de la mañana para 50.000 inquietos, activos y jóvenes lectores”¹³, cantidad que en los primeros tres años alcanzó. Se presentó como el diario dirigido “al hombre de la inmensa minoría”. Y definía a este como “el hombre que decide, el hombre con opinión propia, ese hombre lúcido, joven y desprejuiciado”¹⁴.

Timerman intentó expresamente sumar, entre otros, el público universitario, que se había ampliado notablemente desde 1955; el que consumía cultura en una ciudad con una

¹² Escaso era el espacio dedicado a la cobertura de las catástrofes, al mundo de la delincuencia y a los deportes (Ruiz, 2001:42).

¹³ Aviso de *La Opinión*, en *La Prensa*, 30 de abril de 1971, p.9.

¹⁴ “El hombre de la inmensa minoría”, *La Opinión*, 7 de octubre de 1971, p. 9.

importante oferta como Buenos Aires; el público politizado que más se interesaba en los asuntos públicos y, finalmente, la comunidad judía, que era la primera de América Latina.

Su director quería recapturar el público moderno que había tenido su revista *Primera Plana*, casi diez años antes, y ofrecerle un diario. Buscaba a los lectores que habían alcanzado notable visibilidad en la década del sesenta y ahora mantenían un alto nivel de consumo cultural, público que “impulsaba la industria editorial y llenaba la red de café-concert que empezó a poblar la ciudad. Ese público estaba en plena transición de la cultura hacia la política y *La Opinión* representaba ese tránsito” (Ruiz, 2001:44).

Desde el punto de vista generacional, el público percibido por Timerman parecía tener dos sectores etarios principales: el grupo de los que tenían su edad y el de los que tenían la edad de sus hijos o un poco más. El diario publicó desde el 27 de octubre hasta el 13 de noviembre de 1971 “Algo así como la vida”, un texto de Bernardo Kordon en diálogo con Juan José Sebrelli, en el cual se sugerían los dos grupos generacionales mencionados, que predominaban en su redacción.

Definido como “diario de lujo para una elite de profesionales e intelectuales liberales o de izquierda” (Carnevale, 1999:140), sus lectores eran básicamente gente interesada en la política y un público joven predominantemente universitario -al igual que su modelo *Le Monde*- y de altos ingresos. De un modo innovador, el diario planteó una relación con estos diferente a la de los otros diarios de Buenos Aires. Acortó las distancias y apeló a su racionalidad, por ejemplo, para explicar públicamente decisiones empresarias y profesionales, tales como el incremento de su precio en diversas circunstancias, los cambios en su incorporación de la información, etc. (Ruiz, 2001:45). *La Opinión* era un diario de Buenos Aires pero se expandió al interior en tanto ofrecía información sobre la ciudad.

En cuanto a nuestro objeto de análisis, las reseñas de textos narrativos y poéticos, los críticos literarios que las escriben forman parte del grupo habitual del diario y también publican artículos en “La Opinión Cultural”. Son periodistas -muchos habían colaborado en *Primera Plana*-, escritores y varios tienen formación universitaria en Letras.

De ellos, Carlos Tarsitano es periodista; Julio Ardiles Gray, Osvaldo Soriano y Francisco Urondo se desempeñan fundamentalmente como escritores. Merece señalarse que este último es Director del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1973. Por ese año, Aníbal Ford, Juan Sasturain, Jorge B. Rivera

y Eduardo Romano -estos tres últimos también con anterioridad- son profesores universitarios en esa institución. La producción de dichos críticos tiene impacto dentro del campo literario y cultural, simultáneo y posterior, ya sea por su labor universitaria o por la escritura de textos literarios y académicos de manera individual o en colaboración. En general, guardan el perfil de periodistas vinculados con la literatura.

A partir de la destrucción y fragmentación que impuso la dictadura militar, se produce un borramiento de cualquier intento que pareciera alternativo o contestatario frente a su poder y control de los medios masivos y de los circuitos de acceso, por lo cual *La Opinión* es cerrado. La censura y la desaparición de personas -incluidos varios de sus periodistas, -Enrique Raab, Francisco ("Paco") Urondo, Rodolfo Walsh, entre otros- impone un hiato que marca la sociedad y los discursos, entre los que se encuentran los de la prensa gráfica.

La Opinión ha dejado una marca tanto por su búsqueda de zonas temáticas novedosas como por el modo cuidado de su escritura y su original perspectiva de muchos de sus rescates. En este trabajo, daremos cuenta de cómo la producción periodística-cultural de ese matutino ha dejado sus huellas en el campo literario y cultural, sobre todo porteño.

1.2.3. *Página 12*

El vacío experimentado en la sociedad argentina sometida a la represión de la última dictadura militar recupera en 1983 los mecanismos formales de la democracia con la asunción de Raúl Alfonsín, lo cual permite una apertura de espacios reflexivos y de desarrollo cultural que se manifiesta también en los medios masivos.

El surgimiento de *Página 12*, años después, el 26 de mayo de 1987, desencadena una serie de efectos sobre la prensa de nuestro país y provoca una reacción en todos los medios.

Su creador, Jorge Lanata, en una entrevista realizada por Macerlo Costantini, dice que el proyecto de realizar un diario breve surgió después de trabajar más de un año desde una pequeña sección de dos hojas, "The Posta Post" de la revista *El Porteño*, en la que se buscaba dar contrainformación. En esta, debajo de su logo, decía "todo lo que los demás medios saben, pero no pueden publicar" (Costantini, 1992:139). Allí se encontraba comprimido el espíritu de lo que posteriormente se conoció como *Página/12*: la opinión y la crítica teñida de

ironía, la selección y novedad de los datos que se proporcionaban, el uso de biografías e historias de vida de una galería de personajes políticos, entre otros procedimientos discursivos que continuarían en el matutino.

Jorge Lanata y Ernesto Tiffenberg planearon el contenido de ese diario que se proponía evitar el exceso de información de otras publicaciones a partir de la idea de que sólo pocas primicias diarias merecían ser registradas. Por eso, fue pensado al comienzo sobre una base de cuatro carillas, cantidad que luego se fue extendiendo. Al partir de una estructura textual tan breve, el grupo de redactores fue aprendiendo y experimentando a medida que lo iba haciendo, discutieron la publicación “desde la nada” y todas las secciones, lo cual le otorgó características particulares. Esta creación cotidiana junto con la representación de ciertos aspectos de la realidad argentina se manifiesta en su lema, “El país a diario”.

Al igual que *Primera Plana*, *Página/12* usa un nombre que se refiere a su propio soporte, como modo de autodesignación, con un carácter diferente de los que proponían los grandes diarios del siglo pasado. Su denominación se vincula con una unidad -la página- y con su origen ya que fue tomada de la cantidad del número cero. No obstante, en realidad, su primera edición nació con dieciséis, por lo cual alude a un número irreal de estas (González, 1992: 13), lo que evidencia su carácter de “construcción” discursiva.

El inversor que sostuvo los años iniciales de esta publicación y su editor responsable fue Fernando Sokolowicz, fundador del Movimiento Judío por los Derechos Humanos durante la dictadura y dueño de una empresa maderera.

Concebido como diario pluralista y progresista, *Página/12* fue encontrando su propia idiosincrasia. Basado en la audacia y la falta de censura, desde sus inicios tuvo un fuerte compromiso con la democracia y con su afianzamiento. También “sufrió atentados, amenazas; se le hicieron enorme cantidad de juicios y algunos boicots publicitarios” (Ulanovsky, [1997] 2005:183).

En su primera época, solía ser adquirido como "complemento de información" ya que permitía la confrontación por su diversidad de enfoques con *La Nación* y con *Clarín*. Luego perdió esta condición, al ser comprado, en 1994, por el multimedio al que pertenece el último matutino mencionado. Simultáneamente, Lanata también deja de ser su director en marzo de ese año y pasa a serlo Tiffenberg.

Página/12 puede definirse como “un diario que exhibe un renovador repertorio de retóricas y estilos” (González, 1992:9), que se manifiesta sobre todo en su lenguaje frecuentemente relacionado con lo iconográfico.

Como afirma Horacio González, “en épocas de institucionalidad abierta, imperfecta, con ámbitos democráticos plausibles, había un desafío en el ejercicio de una oposición satírica. Propuso un nuevo campo cultural y combinó de diversas maneras las tendencias de mercado y las ideologías periodísticas heredadas” (1992:15).

Según dicho autor, ese diario se vale fundamentalmente de dos modos: el de la sátira y el de la tragedia. “La elección satírica atraviesa todo el diario y desestabiliza la autonomía de los lenguajes basados en las tradiciones genéricas de la crítica o de la exposición neutra de argumentos” (González, 1992:22). Este carácter se exhibe de manera militante contra los poderes, las formas de la solemnidad, los secretos y la ilegalidad que desfavorecen a la sociedad democrática. “Sus contenidos suelen ser una versión estricta, radicalizada y clásica del liberalismo” (González, 1992:12). Sin embargo, el tratamiento lúdico y crítico, satírico o paródico de los sucesos histórico-políticos no se extiende a hechos catastróficos u otros eventos de carácter luctuoso (González, 1992:23).

Cabe destacar que este diario tiene una actitud muy poco tradicional en el estilo de construcción de la noticia. Un rasgo característico es que utiliza comienzos informativos en los cuales se sintetiza en pocas líneas lo que luego se desarrolla en la nota y que en sus artículos resulta difícil distinguir información de opinión. Retoma las historias de vida, que ya habían cobrado importancia en *La Opinión*, y profundiza el periodismo de investigación y de denuncia. Muestra de manera intencional una pluralidad de opiniones frente a determinados temas polémicos, en relación con lo cual cobran importancia las columnas de opinión firmadas.

En *Página/12*, predomina un patrón periodístico que se constituye en la escritura medida y controlada por distintas retóricas. Los descubrimientos estilísticos pasan a ser una norma redaccional. La unificación mítica de estilos y retóricas actúa poderosamente en el tratamiento estético de los textos: en los títulos, la diagramación y las opciones narrativas de los redactores. Impulsor de nuevos niveles de lenguaje, creencias y estéticas, exitoso, aprobado y crítico, a través de un juego con lo ficcional (González, 1992:24), juzga la escena social y descubre redes que unen fenómenos convergentes.

El matutino elogió los logros culturales del gobierno de Alfonsín y también fue su crítico, pero sobre todo apeló a un antimenemismo permanente y explícito. La fusión entre la crítica y el mercado ha encontrado un producto artístico que es simultáneamente oficialista de la época y opositor de algunos aspectos particularmente irritantes del gobierno (González, 1992: 15).

Un rasgo distintivo es su defensa de los derechos humanos en el centro de cualquier reflexión política, que traza una identidad de su escritura y lectura. Se ocupó de manera permanente de asuntos vinculados con la justicia, los militares y la corrupción del mundo político. En ese sentido, las investigaciones exhaustivas de Horacio Verbitsky, que ocupaban dos páginas en las primeras épocas del diario, adquieren un valor destacable.

Conquista un modo irreverente, sobre todo en sus tapas, a través de la parodia y la ironía, de la integración de texto e imagen; se vale de intertextos tomados del cine, la literatura o el habla cotidiana, sobre todo en los títulos. En sus portadas, en general vinculadas con los contenidos de las páginas 2 y 3, es frecuente el trucaje de fotografías que proponen una actitud crítica desde sus imágenes. En la parte superior izquierda, incluyen un chiste editorial de Rudy y Paz, que retoma la mejor tradición del humor político y popular. También, un “pirulo de tapa”, cuyo nombre ya se ha incorporado a la jerga periodística, recuadro con breves narraciones donde se citan frases de algún personaje público, lo que les otorga significación y repercusión. Asimismo, hay en ellas avances de sus notas destacadas como más importantes.

Respecto del *staff*, se sumaron a la redacción escritores que habían trabajado en *La Opinión*, Osvaldo Soriano, Verbitsky, Julio Nudler, Juan Gelman, Miguel Briante y Tomás Eloy Martínez, entre otros. Colaboraban frecuentemente figuras de la trayectoria de Osvaldo Bayer, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Eduardo Aliverti y José María Pasquini Durán.

Al igual que su director, Jorge Lanata, varias de las personas que formarían su redacción trabajaban en *El Porteño*. Por ejemplo, Jorge Warley y Adriana Schettini pertenecían a dicha revista. Esta última, junto con Ricardo Ibarlucía y Silvina Walger, crearon la sección “Cultura”.

El diseño gráfico tuvo la influencia -al igual que en otros aspectos redaccionales- del diario *Liberation*. Oscar Iglesias le dio una identidad original desde el primer número y a sus tapas, que hasta el día de hoy lo distinguen y le imprimen un sello particular.

Se divide en varias secciones como: “El País”, “Opinión”, “Economía”, “Reportajes”, “Sociedad”, “El Mundo” de información internacional, “Deportes”, “Espectáculos”, “Cultura”, “Música”, “Plástica”, “Cine”. Incorpora algunas que habían estado relegadas por otros diarios como “Educación” y “Universitarias” o novedosas como “Psicología”, “Informática” y “Medios”. También suelen aparecer otras que adquieren su nombre a partir del asunto o tema que se busca mantener en vigencia, por ejemplo “Empresas”, en relación con las privatizaciones de estas realizadas en Argentina por los años ‘90. No tenía notas editoriales y se le ha criticado el escaso desarrollo de su sección internacional (Ulanovsky, 2005:186).

Bajo la dirección de Jorge Lanata, el diario no creció tanto en el número de páginas -cuya cifra oscila entre 28 y 32 aproximadamente- como en el de suplementos, que responden a funciones muy concretas para sectores de intereses específicos, y son: el económico de título en inglés, “Cash”; otro ecológico llamado “Verde”; el suplemento juvenil “No”, en respuesta y competencia con el de *Clarín* llamado “Sí”; sobre ciencia y técnica, uno denominado “Futuro” y el de humor, “Sátira/12”, innovador dado que hasta su aparición no había tradición de este tipo de suplementos en los diarios en nuestro país.

En las contratapas, aparece siempre un texto de autor de cierto renombre entre los que se incluyen algunos de los anteriormente mencionados y de otros como David Viñas, Roberto Cossa, Manuel Vázquez Montalbán, Rodrigo Fresán, etc.

En lo que respecta a la sección cultural, diversas figuras estuvieron a su cargo en *Página/ 12*: Martín Caparrós y Jorge Dorio en un breve lapso, Juan Gelman y Miguel Briante en una transición (Chacón y Fondebrider, 1998:57). A la página diaria de “Cultura” y la aparición de reseñas de libros en el cuerpo principal del diario, se le sumó el suplemento “Culturas” de los domingos, donde se solía trabajar un tema monográfico desde diferentes perspectivas. En los inicios, anteriormente a la aparición de ese suplemento, el género reseña de textos literarios, se presentaba en el cuerpo del diario bajo el título de “Papeles”. Participaban en su redacción Sergio Chejfec, Fernando Frassoni, Jorge Fondebrider y Jorge Warley, entre otros. Posteriormente, Tomás Eloy Martínez desde Estados Unidos dirigió y bautizó el nuevo suplemento que reemplazó al anterior, “Primer Plano” (desde mayo de 1991 al 11 de agosto de 1996), recordando la época de *Primera Plana*, en donde había participado al igual que en *La Opinión*. En este suplemento dominical, compuesto generalmente por ocho páginas, se incluyen notas sobre un autor o un tema, reportajes, eventualmente algún texto litera-

rio y se destacan dos páginas de reseñas bibliográficas, sobre las cuales construimos nuestro *corpus* de análisis.

Luego, "Primer Plano" fue reemplazado por "Radar", concebido como una revista de cultura dominical en colores, cuyo primer director fue Juan Forn. El 16 de noviembre de 1997 apareció "Radar Libros" -suerte de anexo de "Radar"-, dedicado exclusivamente a esta, con secciones fijas entre las que también se encuentran las reseñas bibliográficas, cuya dirección ejercieron Gabriela Esquivada y, posteriormente, Daniel Link, entre otros.

Dicho diario privilegia la difusión de la cultura y el arte, tratados en diversas secciones. Siguiendo esta tendencia, frecuentemente anexa a sus ejemplares diversos libros y cuadernillos de coproducción nacional e internacional. Editó una revista mensual llamada *Página 30*, que iba acompañada de un video que reproducía clásicos del cine mundial. A medida que surgen, incorpora adelantos tecnológicos: por ejemplo, pueden consultarse en Internet sus números desde abril de 1998.

Evidentemente, su faceta comercial coexiste con la de su rol más militante y crítico. La relación con un mercado lector sobre el cual quiere provocar el consumo se evidencia, por ejemplo, en la aparición de un suplemento publicitario de nombre similar al del diario como fue *8/Páginas*.

Página/12 propone, de este modo, un modelo de lector del que ya se supone un perfil adicto, situado en el progresismo liberal y sobre todo porteño. Lanata señaló que el diario tenía, por un lado, una "hinchada" lectora que comparte las claves y soluciones conceptuales de la ideología periodística del medio y, por otro, un público muy amplio, donde se encontrarían "la opinión pública" y "el pueblo". Desde sus orígenes, un sector amplio de la clase media influye sobre la opinión general y difunde lo que se publica. Su gran impacto en la opinión pública fue lo que le dio un grado de inserción y credibilidad grande desde los comienzos del matutino (Costantini, 1992:25).

Se percibe que está dirigido a las clases urbanas profesionales -su blanco- por los constantes estímulos que a través de juegos con el sentido común de estas provoca. El mecanismo consiste en tomar argumentos aglutinados y presentarlos como develaciones a través del estilo paródico-ficcional. La expresión de inteligencia crítica y la ironía dan cuenta de un sentido del humor muy argentino. A partir de esto y de ciertos matices cínicos y escépticos, *Página/12* buscó un acercamiento más humano al lector. A la vez, al mostrar "lo otro",

lo “condenable en sí”, el diario agrupa lectores fuera de esa realidad abominada y define de modo implícito un campo común de valores (González, 1992:26).

Luego de la aparición de *Página/12*, los otros diarios tuvieron cambios. Por mencionar algunos, *La Capital* de Rosario agregó una página de “Cultura”, también *Clarín* modificó su suplemento juvenil; su diseño fue remozado y perdió cantidad de compradores.

Su tiraje inicial fue de 30.000 ejemplares, de los cuales vendieron 26.000. Al principio, no se distribuía de manera uniforme a nivel nacional. En las provincias de Córdoba y de Santa Fe, se publica con variaciones en su edición. Las zonas de mayor circulación son la Capital Federal y algunas ciudades importantes de la provincia de Buenos Aires.

En relación con nuestro tema de análisis, en *Página/12*, hay gran cantidad de colaboradores que escriben reseñas de literatura, lo cual compone un perfil muy heterogéneo del género. En el periodo que analizamos de “Primer Plano” (junio de 1991- marzo de 1994), lo practican con más asiduidad respecto de la narrativa Josefina Delgado, Osvaldo Gallone, Martín Kohan, Claudia Kozac, Miguel Russo y Sergio Olguín. Sobre poesía, lo hacen de modo ocasional el poeta Néstor Perlonher y Elisa Salszmann, y, con frecuencia, Susana Cella -quien también comenta narrativa- y Jorge Monteleone.

La mayoría de los críticos es universitaria y ejerce la docencia e investigación de manera simultánea a su actividad en el diario. Algunos son también escritores como Osvaldo Gallone y Martín Kohan, o tienen un perfil con cierta formación literaria y se desempeñan habitualmente como periodistas, como Miguel Russo y Sergio Olguín, quienes paralelamente al desarrollo de su actividad periodística publican sus textos literarios. En general, los autores nombrados presentan una continuidad en el campo cultural argentino -en publicaciones, presentaciones de libros y eventos-, principalmente de Buenos Aires. Por lo demás, muchos de ellos realizaron y prosiguieron su producción crítica y literaria en un momento posterior al que aquí consideramos.

Además, en el periodo analizado, escribieron comentarios bibliográficos de narrativa argentina de modo eventual y en menor grado: Álvaro Abós, Cecilia Absatz, Gonzalo Moisés Aguilar, Juan José Becerra, Martín Caparrós, Américo Cristófalo, Luis Chitarroni, Antonio Dal Masetto, Andrés Di Pietro, Nora Domínguez, Rodrigo Fresán, Karina Galperín, Elvio Gandolfo, Rolando Graña, Alfredo Grieco y Bavio, Gabriela Leonard, Jorge Listosella, Marcos Mayer, María Moreno, María Negroni, Jorge Panesi, Guillermo Piro, Marcelo Pose, Su-

sana Rotker, Guillermo Saccomano, Sylvia Saítta, Graciela Speranza y Claudio Zeiger. También se incluyen en dicho periodo comentarios bibliográficos de otros críticos que habían colaborado en *La Opinión* como Miguel Briante, Noé Jitrik, Jorge Lafforgue y Ricardo Piglia. En particular, en el *corpus* que aquí estudiamos, también Juan Sasturain y Osvaldo Soriano habían realizado reseñas bibliográficas en el matutino fundado por Timerman.

CAPÍTULO 2

Características de la reseña de textos literarios narrativos y poéticos

La reseña de textos literarios en tanto género discursivo producido en determinadas condiciones socio-históricas presenta problemáticas específicas dadas tanto por la particularidad y los diferentes géneros que aborda, como por el medio, la época y el contexto en que se inscribe y el crítico que la desarrolla.

En este capítulo, en primer lugar, daremos cuenta de cómo ha sido definido el género reseña y particularmente la reseña crítica de textos literarios, según diversos especialistas tanto del periodismo cultural como por parte de semiólogos y teóricos de la literatura.

En segundo lugar, describiremos las recensiones de nuestro *corpus* de *La Opinión* y *Página/12* a partir de la noción de género concebida por Maingueneau (2000) desde el marco de la Escuela francesa de Análisis del Discurso. Tendremos en cuenta las situaciones comunicativas en las que se inscriben, sus aspectos formales como la puesta en sección, tipos de paratextos, partes, modos del género y regularidades, según las maneras en que se presenta en cada diario.

En tercero, analizaremos cómo se construye un saber y un sistema de valoración a través de la distinción de un cuadro escénico (Maingueneau, 1993, 1998), que crea representaciones de los locutores principales y de la escena de enunciación englobante y genérica.

Luego, a partir de considerar las reseñas seleccionadas como textos predominantemente argumentativos, señalaremos qué estrategias correspondientes a ese tipo textual prevalecen en ellas, según el diario y el género del objeto reseñado (novela, cuento y poesía). También indicaremos qué esquemas argumentativos prevalecen en cada uno de los diarios. Finalmente, en relación con ello, distinguiremos qué aspectos se describen, cuáles son los

principales alcances de la narración en función de persuadir y realizaremos una primera vinculación de esta con el marco de la teoría y la crítica literaria vigente en cada contexto.

2.1. La reseña de textos literarios: un género persuasivo

Desde su nombre, la reseña alude a un acto sémico: “reseñar” proviene del latín *resignare*: abrir, descubrir, revelar (Castro de Castillo, 2005:167) y este verbo está compuesto por *signare* de la misma raíz que *signum*¹⁵. En otras palabras, da señales de los textos que presenta y, a la vez que dice sobre estos, lo hace asimismo sobre el modo de leer y de aspectos de la lectura.

Jorge B. Rivera, especialista en medios de comunicación y cultura, uno de los escritores de reseñas en *La Opinión*, años después de su participación como tal, definió la reseña bibliográfica como un género del periodismo cultural, de menor despliegue interpretativo que un ensayo crítico, a la que “sólo se le reclama una idea sucinta del contenido y de las principales ideas o tesis sostenidas con algún juicio breve sobre su valor, originalidad, etcétera” (Rivera, 1995:116). Explica que lo esencial de esta precisamente su carácter informativo y ágil, diferente de la crítica de una obra o autor, que “supone un aparato teórico y un ahondamiento intrínseco y extrínseco mucho más exigente” (Rivera, 1995:117).

Umberto Eco también indica su carácter restringido en comparación con otros géneros de la crítica literaria: “la reseña, en el mejor de los casos puede limitarse a dar a los lectores una idea somera de la obra que todavía no han leído, y luego imponerles el juicio (de gusto) del crítico”. “[...] Está fatalmente vinculada a la inmediatez, al breve espacio que media entre la aparición de la obra, la lectura y la escritura del juicio” (Eco, 2000:175). La crítica reseñadora, según este autor, “prescribe los modos de placer del texto”. Explica que su función es eminentemente informativa y “diagnóstico-fiduciaria”¹⁶, aunque luego agrega que “por su función de recomendación no puede eximirse de pronunciar, salvo en casos de excepcional cobardía, un juicio sobre lo que dice el texto” (Eco, 2000:177).

¹⁵ Cf. *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, y *Diccionario María Moliner*, Madrid, Gredos, 2000.

¹⁶ El semiólogo italiano realiza una analogía entre la creencia de los lectores frente a la información que brindan las reseñas y la creencia de un paciente que escucha el diagnóstico del médico luego de examinarlo. Sin embargo, vale señalar que el lector de la reseña no sigue el “diagnóstico” y los consejos del crítico con la misma urgencia y necesidad del caso comparado.

También Eco observa su carácter metatextual¹⁷, entendido como texto que se refiere a otro, sobre el cual generalmente el destinatario de la publicación periódica no tiene conocimiento: “En la reseña, [...] el lector no ve la obra, oye sólo que alguien habla de ella”. Sería un epitexto público, en tanto producción que rodea al libro, situada en el exterior de este y que circula en un espacio físico y social virtualmente ilimitado (Genette, 1987: 10 y 295). Además, da cuenta, con mayor preponderancia que otros géneros de la crítica, de las emociones que suscita el transcurso de la lectura (Eco, 2000: 176).

Señala que una buena reseña puede recurrir también a modalidades más complejas de la crítica como algunas de las utilizadas en las historias de la literatura y en otro tipo de crítica del texto (Eco, 2000:175). En ese sentido, hace referencia a otros textos que el lector debería conocer. También, puede guiar hacia el reconocimiento de una obra, orientar las expectativas y gustos del lector, mostrar y/o establecer redes intertextuales y, cuando se trata de reediciones, explicitar distintas posturas en respuesta a la obra.

“Las reseñas críticas al igual que la noticia bibliográfica¹⁸ [...] resumen el contenido del libro y datos sobre su estructura y autor pero introducen, además, el análisis del texto, que funciona a modo de fundamentación de la evaluación” (Klein, 2001). Desarrollan “una valoración personal que implica un juicio sobre la obra, tendiente a obtener un efecto sobre el lector, ya sea recomendando su lectura, o bien, en casos de juicios negativos, desalentando la misma. Este nuevo orden valorativo necesita sostenerse sobre una cuidadosa argumentación y fundamentación que avale la recomendación final” (De Llano y Scarano, 2004:62). En otras palabras, la reseña crítica da noticia de textos recientemente publicados al momento de su aparición mediante el desarrollo de un juicio apreciativo o comentario sobre los mismos. La publicación del libro se presenta como evento y, en tanto tal, debe ser comentada (Ángeles, 2001). Es decir: si bien se trata de textos de carácter breve, perentorio, signados por la premu-

¹⁷ Aunque este género desarrolla una relación con otro texto, sólo a veces sigue el criterio de “metatextualidad” en el sentido que le da Gérard Genette, entendida como un tipo de trascendencia textual, “relación -generalmente denominada “comentario”- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1989:13). Si bien este teórico dice que “la metatextualidad es por excelencia la relación crítica”, no se daría en muchos de los géneros de la crítica entre los que se encuentran las reseñas ya que frecuentemente citan el texto que comentan.

¹⁸ Ejemplos de noticias bibliográficas en *Página/12* son las que aparecían ocasionalmente dentro del suplemento *Primer Plano* bajo el título de “Persiana Americana” mediante recuadros que buscaban causar el efecto visual que sugería el título que las reunía. Se hallaban agrupadas y separadas entre seis y ocho de estas noticias de breve extensión, debajo de un epígrafe extraído de un texto literario que contenía la palabra “persiana”, diferente en cada edición. Muchas de ellas estaban firmadas por Laura Taboada, aunque a veces no llevaban ninguna firma.

ra y la rapidez que genera la escritura de los diarios a partir de las novedades que surgen en materia de ediciones o reediciones de libros (Genette, 2005:9), brindan un *plus*, otro tipo de información que las notas bibliográficas.

Podemos observar, en los textos analizados, que se trata de un género que presenta una tesis de lectura sobre la cual se busca persuadir al receptor. Pese a que su corta extensión no posibilita un análisis en profundidad, no obstante, de un modo particular, muestra indicios en función de revelar y relevar características de dichos textos. Frecuentemente, los parámetros sobre los cuales se reflexiona funcionan a modo de fundamentación de las apreciaciones evaluación y de recomendación o no de su lectura.

Según Eco, la verdadera crítica hace entender cómo está hecho un texto, sus mecanismos, su belleza, a la luz de categorías teóricas y criterios de juicio por medio de una lectura semiótica (Eco, 2000: 176-7). Para este autor, la reseña no podría cumplir esta tarea por su brevedad. Sin embargo, con diversos grados de complejidad, el análisis que desde las reseñas críticas (del griego *krisis*, decisión) se realiza en estos diarios del llamado nuevo periodismo -como son *Página/12* y *La Opinión*- también supone una tarea crítica que, entiendo, no está coartada por su brevedad. Si bien puede ser cuestionable que desarrollen una lectura semiótica, sin duda en tanto género pueden ser leídas desde lo semiológico en el sentido barthesiano, como formas de una translingüística (Barthes, 1970) y un modo de interpretar el sistema literario a través de la lengua por medio del reconocimiento de la significancia de los signos y la significancia de la enunciación, en el sentido dado por Benveniste ([1974] 1977).

La calificación del texto como literario puede ser efectuada a partir de criterios variados -de modo más o menos explícito- o no realizarse. Cabe recordar que por lo general los así clasificados poseen cierta complejidad y funcionan como un vasto acto de lenguaje indirecto que exige del lector y del crítico de la reseña un trabajo de interpretación. Dar cuenta de este tipo de textos supone una problemática particular ya que apelan a mecanismos interpretativos, presentan juegos con el sentido manifiesto y oculto, el desciframiento de presupuestos y sobrentendidos, contratos genéricos tácitos, transgresiones discursivas, autodefiniciones, relaciones intertextuales variadas, etc. (Maingueneau, 2001:77-99).

En otras palabras, los méritos o desaciertos del libro que se señalan son variados. Si bien las reseñas brindan información, esta es seleccionada con el fin de realizar apreciaciones valorativas y comentativas sobre los textos que presentan.

Dentro de la situación de comunicación, a partir de la situación de discurso a la que los textos están supeditados (Maingueneau, 2000 [1998]), debe considerarse (como parte del marco situacional) a los participantes que la componen, el crítico y el lector, relacionados por el diario con estatutos, roles, posturas respectivas, intereses y saberes. En ese sentido, los críticos que se desempeñan en *La Opinión* y *Página/12* están vinculados con la literatura tanto por su experiencia como escritores como por su formación y desempeño universitarios. La mayoría tiene o ha tenido contacto con la crítica literaria a través de la institución académica. Por lo tanto, al tratarse de un género de *finalidad* predominantemente persuasiva, las tesis o apreciaciones que proponen, principalmente, por medio de estrategias de justificación, están influidas por el campo cultural del que forman parte, con las diferencias que esto conlleva.

Como todo género, la reseña es un dispositivo de comunicación que aparece en ciertas condiciones socio-históricas (Maingueneau, 2000:47) supeditadas al desarrollo de la prensa periódica: supone la existencia de un mercado editorial, de un público lector específico y de relaciones establecidas con el campo cultural. Se trata de textos breves, de menor extensión en relación con los otros géneros de la crítica, pero que, en tanto epitextos (Genette, 2001:296) están insertos dentro de un diario y destinados a un público amplio de lectores, no necesariamente especializados. A través de este género discursivo (Bajtín, 1999)¹⁹, ligado a una práctica social, histórica y cultural, se pueden leer, en diversos momentos, formulaciones de la crítica literaria, que reflexiona sobre el libro reseñado, la literatura y también sobre la misma actividad crítica.

En función de caracterizar el género y marcar tendencias, en este capítulo trabajaremos con las reseñas de ocho críticos de *La Opinión* y *Página/12* que, en nuestro *corpus*, han escrito mayor cantidad de reseñas sobre libros de narrativa y poesía. Del primer diario, analizamos los textos de Julio Ardiles Gray, Osvaldo Soriano, Carlos Tarsitano, Juan Sasturain, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano, Francisco Urondo y Aníbal Ford. Del segundo matutino,

¹⁹ Mijaíl Bajtín define los géneros discursivos como la diversidad de las formas genéricas de los enunciados en las diferentes esferas de la actividad humana y de la comunicación considerándolas como tipos temáticos, composicionales y estilísticos relativamente estables. Cf. Bajtín, M. ([1979] 1999), "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*, México, S. XXI.

los de Martín Kohan, Osvaldo Gallone, Claudia Kozac, Susana Cella, Miguel Russo, Sergio Olguín, Josefina Delgado y Jorge Monteleone²⁰.

Estudiaremos el género reseña de textos literarios a partir de considerar la situación de comunicación en la que se inscribe dentro del diario, sus aspectos formales dados por su puesta en sección, sus paratextos, modos del género y regularidades que en tanto modo persuasivo desarrolla, los cuales no son ajenos a cada publicación. También, sus variaciones de acuerdo con el género de los libros sobre los que versa, específicamente los de narrativa y poesía -como antes habíamos especificado- y de diversos posicionamientos discursivos.

2.2. La puesta en sección, otros paratextos de la reseña y sus partes

La ubicación dentro de la publicación se da a partir de la puesta en sección y de los peritextos, paratextos que rodean al texto (Genette, 1982, 1987). En *La Opinión*, las reseñas están enmarcadas dentro de la sección “Cultura y Libros” hasta marzo de 1972 y, luego, en la sección “Cultura y espectáculos” del diario, que solía aparecer en una página entre las 19 y 21 de un diario de entre 20 y 24, aproximadamente. Con dicha modificación del nombre de la sección, se desplaza el eje de los libros a los espectáculos en relación con la cultura, como parte de un cambio discursivo que evidencia también una construcción de intereses sociales. No obstante, es destacado el lugar que ocupan las reseñas en el cuerpo de un diario de tan breve extensión. En ese sentido, la esfera cultural tiene un lugar notorio que se ampliará con el desenvolvimiento del suplemento literario del matutino fundado por Timerman.

Las volantas indican la aparición del libro en el mercado mediante la fórmula “Aparece hoy en Buenos Aires” o con frecuencia reproducen entre comillas su título, el cual se presenta de ese modo destacado tipográficamente. Cabe señalar que este tipo de volantas a modo de citas -que repiten y refuerzan el título del libro como otra voz que es traída a colación- no es usado en el resto del diario. Debajo, un título de cierta extensión anticipa la posición valorativa del crítico, como por ejemplo “Estilo e indagación de la realidad en una *lograda* antología de cuentos” [el destacado me pertenece] (Carlos Tarsitano, 19/6/71) o “Relatos de Bernardo Kordon donde se indaga con maestría lo porteño” (Francisco Urondo, 23/7/71),

²⁰ No obstante, en los capítulos siguientes -en virtud de ajustar las apreciaciones de nuestro análisis-, nos referiremos también a los textos de otros críticos dentro del *corpus* delimitado en la introducción.

conclusiones argumentativas que se desarrollarán a lo largo del cuerpo principal del comentario.

Antes de este, se indica en un párrafo en negrita el título del libro, el nombre del autor, la editorial, el lugar de edición y el número de páginas. Luego del cuerpo de la reseña -que cuando presenta cierta extensión está estructurada mediante subtítulos muy breves, generalmente de una palabra-, se encuentran la firma, el nombre y el apellido del crítico sobre quien, de algún modo, recae la responsabilidad enunciativa de las afirmaciones efectuadas en el nivel del macroacto de habla (Van Dijk, 1977).

Una variación del estilo en la presentación del periodista se manifiesta -desde el 29/3/72- en el destacado que suele encontrarse debajo del título, donde se especifica quién reseña (por ejemplo, "Escribe Jorge B. Rivera"). Esta indicación configura y destaca al crítico como "escritor" al presentarlo de ese modo. A la vez, contribuye a crear esta representación que muchos de los nombres de los críticos aparezcan en otros lugares de ambos diarios como escritores de textos literarios.

Al igual que en el resto del matutino, son escasas las ilustraciones que acompañan las reseñas de *La Opinión* y, cuando lo hacen, suelen representar la figura del escritor mediante una caricatura de Hermenegildo Sabat, fiel al estilo de la publicación.

En contraste, si bien en el período considerado en *Página/12*, las reseñas aparecen en el cuerpo del diario durante la semana, ocupan un espacio importante en el suplemento literario dominical *Primer Plano*, compuesto por ocho páginas de las cuales, generalmente entre dos y cuatro contienen reseñas clasificadas en secciones, que fueron variando ligeramente a lo largo del tiempo. La clasificación que se mantuvo de manera más estable consiste en la división de los textos reseñados a partir de subsecciones: Ficción, Poesía, Ensayo, Biografía, Epistolario, etc., que van redefiniéndose con el desarrollo del matutino²¹. De acuerdo con Torodov [1978], los criterios de determinación de los géneros pueden ser de diversos órdenes y, a la vez, transversales, es decir que un mismo género se compone de muchos criterios y un mismo criterio puede encontrarse en más de un género. Pero, a la vez, en el caso de *Página/12*

²¹ En los primeros números de *Primer Plano*, las reseñas estaban divididas en las secciones: "Libros", "Espectáculos", "Música", "Plástica", etc. Luego, se van definiendo dentro de las subsecciones arriba mencionadas en lo que respecta a los libros específicamente. Se agregan, esporádicamente, "Ficción juvenil", "Ficción y biografía", entre otras, cuando se realizan comentarios específicos o en conjunto de dos textos que responderían cada uno a estos géneros, entre otras posibilidades.

a esa pluralidad de interpretaciones se suma la modalidad del “diario a diario” que pauta variaciones en la clasificación que se va creando en cada número.

Además, la clasificación genérica implica una primera elección de lectura sobre el texto que se busca informar, un tanto arbitraria ya que, por mencionar un caso, en la sección poesía se publicaban también ensayos sobre ella. A la vez, dentro de la categoría “Ficción”, se encuentran diversas formas narrativas tales como novelas, cuentos, relatos, memorias o formas más originales sin una clasificación convencional²², etc.

Pese a ser demasiado abarcativa, la separación en subsecciones de *Página/12* da cuenta de un primer acomodamiento del material bibliográfico reseñado y es más detallada que la de *La Opinión*, en donde no había una división genérica de las reseñas dada por el peritexto.

En *Página/12*, la presencia de la firma, al igual que el título de la reseña y la indicación de los datos del libro (título, autor, editorial, cantidad de páginas, precio), aspectos paratextuales, forman parte de un efecto de “puesta en escena”, condiciones de producción semióticamente definidas del discurso (Landowski, 1993:228), informan sobre la posición del libro seleccionado y cuáles son sus “productores” dentro del mercado editorial.

Por otra parte y junto con la puesta en sección, en el caso de “Primer Plano”, el texto de la reseña está precedido por un título -más breve que los de *La Opinión*- generalmente compuesto por frases nominales que pueden aludir tanto a lo temático como dar cuenta de una valoración, por construcciones adverbiales o frases breves. Frecuentemente, presentan los mismos juegos intertextuales típicos del diario: uso de citas que circulan en el saber popular y se resemantizan con el contenido del cuerpo de la reseña (“Mi mamá me mima”, Moreno, 9/2/92; “Un grito de corazón”, Olguín 29/3/92; “Madre hay una sola”, Grieco y Bavio, 29/11/92, etc.), empleo de parodia (“La divina parodia”, Cella, 3/1/93) – el título parodiado es *La divina comedia*- y de juicios valorativos sobre el texto, por ejemplo en “Para hacerse ilusión” (Cella, 22/11/92) y “La condena” (Cella, 27/3/94), el cual anticipa lo que será el texto reseñado: una “condena” para el lector, etc.

²² Por ejemplo, en la reseña sobre el libro de Macelo Cohen, *El fin de lo mismo*, se habla “novelatos”, “ni novelas ni relatos sino novelas condensadas” (Cf. Cella, S., “Para hacerse ilusión”, 22/11/92).

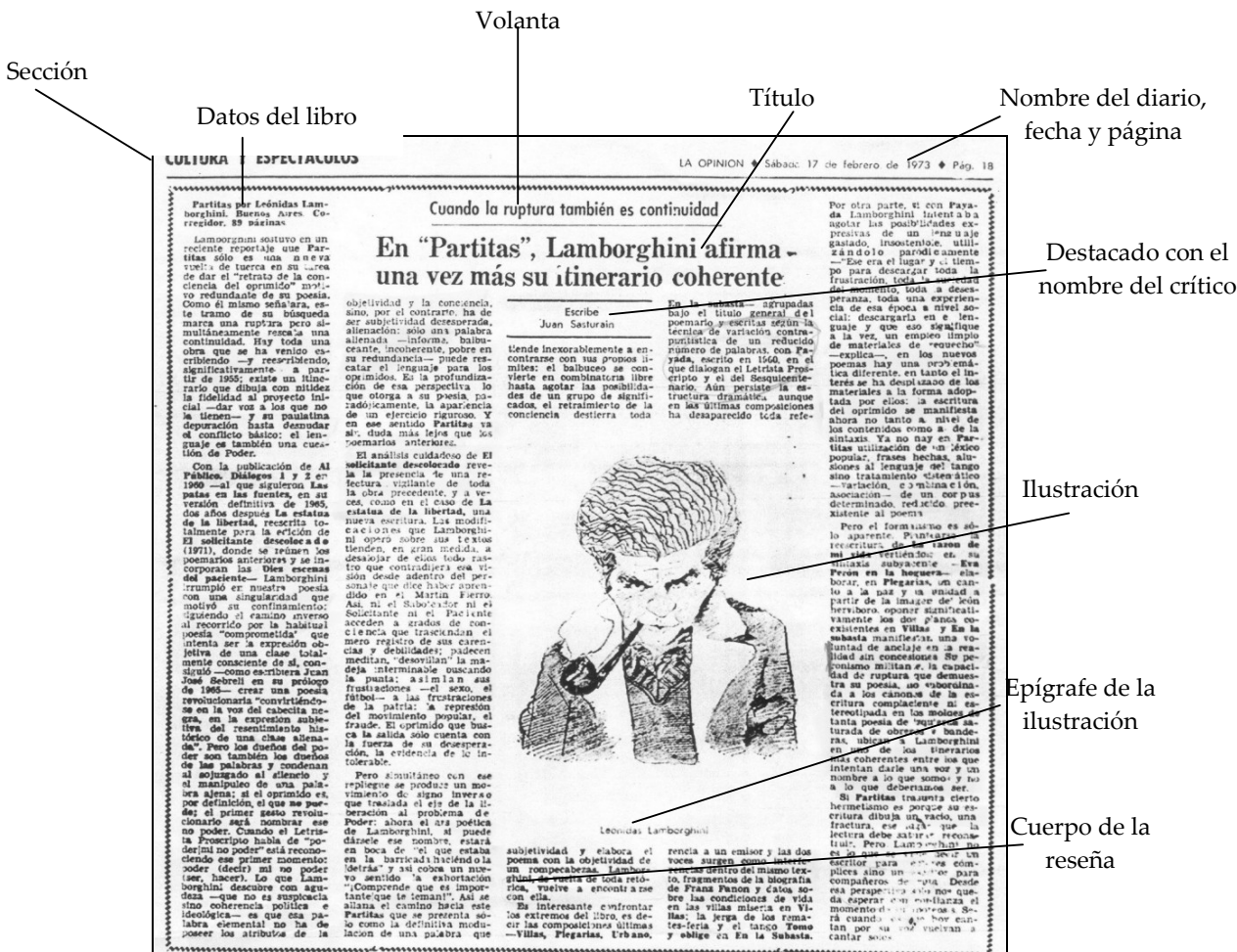
A continuación del título con un cuerpo tipográfico mayor, un recuadro indica el nombre del libro, del autor, la editorial, el año de edición, el número de páginas y, en la primera época del suplemento -como sello del libro en el mercado-, eventualmente, su precio.

A diferencia de las de *La Opinión*, las reseñas de *Página/12* no contienen subtítulos. Además, al pie de estas, se indican el nombre y apellido del crítico, también a modo de firma. Estos textos suelen estar acompañados no ya de caricaturas como en *La Opinión* sino de fotos, fundamentalmente de los autores o de las tapas de los libros y de otras imágenes, lo cual ubica esas ilustraciones en un registro más moderno, quizá más verosímil. Esta iconografía provoca, en un nivel simbólico, un efecto de acercamiento al texto objeto de la reseña. Un caso particular es "El exilio más largo" de Jorge Monteleone, sobre el libro de Gelman *Salarios del impío* (9/1/94), donde se reproducen a modo de palimpsesto sobre la reseña los dibujos del libro mencionados. Este procedimiento crea otro nivel de lectura, se busca resignificar, a partir de la imagen, la dimensión de lo "erótico" que se sobreimprime a la del tratamiento del exilio desde los poemas.

Las fotos no suelen estar acompañadas de epígrafes pero cuando los llevan, guardan relación con el texto de la reseña. Por ejemplo, al lado del texto "Humillación y valor" de Osvaldo Soriano (*P/12*, 1/9/91), junto a la foto del autor se dice: "Saccomanno o el año que vivimos en peligro", en referencia a 1969, año del Cordobazo, sobre el cual se habla en la novela y en el que el autor realizó el servicio militar. En "Las voces del delirio", reseña de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia de Jorge Panesi (*P/12*, 14/6/92), el epígrafe que acompaña la foto del autor dice: "Piglia y la máquina de Macedonio o 'un dispositivo que traza mapas dentro de la literatura argentina' para conectarla con el atlas universal". Estos paratextos rompen el estilo habitual e intentan crear una presentación diferente del autor desde aspectos de su literatura.

En otras palabras, la clasificación en secciones es "reductora" aunque, a la vez, otorga cierto ordenamiento al material presentado. En el criterio de clasificación de los libros se crea, en algunos casos, su condición de "literariedad" y de cierta pluralidad de interpretaciones posibles del texto y del hacer cotidiano e innovador del "diario a diario" que puede introducir pequeñas variaciones.

Ejemplo de una reseña del diario La Opinión



CULIUKA EFELIATULULU LA OPINION Sabado 17 de febrero de 1973 • Pág. 18

Paritas por Leónidas Lamborghini, Buenos Aires, Corredor, El pasaje.

Lamborghini sostuvo en un reciente reportaje que Paritas sólo es una obra que surge de la tierra en su "era de dar el retrato de la conciencia del oprimido" y "no redundante de su poesía. Como el mismo señalará, este tramo de su búsqueda marca una ruptura pero simultáneamente marca una continuidad. Hay toda una obra que se ha venido escribiendo — y reescribiendo, significativamente — a partir de 1955; existe un itinerario que dibuja con nitidez la fidelidad al proyecto inicial — dar voz a los que no la tienen — y en palabras depuradas hasta desmenuar el conflicto básico: el lenguaje es también una cuestión de Poder.

Con la publicación de *Al Público*, *Diálogos 1 y 2* en 1969 — así que siguieron *Las palabras en las fiestas*, la versión definitiva de 1965, dos años después *La estatua de la libertad*, la escritura totalmente para la edición de *El solicitante desolado* a (1971), donde se reúnen los poemas anteriores y se incorporan los "dies creces del paciente" — Lamborghini triunfó en nuestra poesía con una singularidad que movió su confinamiento: haciendo el camino crítico al recorrido por la habitual poesía "comprometida" que intenta ser la expresión objetiva de una clase totalmente consciente de sí, consiguió — como escribiera Juan José Sebevil en su prólogo de 1968 — crear una poesía revolucionaria "convirtiéndose en la voz del cabeza negra, en la expresión subterránea del resentimiento histórico de una clase alienada". Pero los dueños del poder son también los dueños de las palabras y condenan al aislamiento al silencio y el manipuleo de una palabra ajena; si el oprimido es, por definición, el que no puede, el primer gesto revolucionario será su poder. Cuando el Letrista Proscrito habla de "poderío no poder" está reconociendo ese primer momento: poder (decir) no es poder (ser, hacer). Lo que Lamborghini descubre con agudeza — que no es supuesta sino coherencia política e ideológica — es que esa palabra elemental no ha de poseer los atributos de la

Cuando la ruptura también es continuidad

En "Paritas", Lamborghini afirma una vez más su itinerario coherente

objetividad y la conciencia, sino, por el contrario, ha de ser subjetividad desestructurada, alienación: sólo una palabra alienada — informa, balbuceante, incoherente, pobre en su redundancia — puede rescatar el lenguaje para los oprimidos. Es la profundización de esa perspectiva lo que otorga a su poesía, paradójicamente, la apariencia de un ejercicio riguroso. Y en ese sentido Paritas va al: duda más lejos que los poemarios anteriores.

El análisis cuidadoso de *El solicitante desolado* revela la presencia de una relectura vigilante de toda la obra precedente y, a la vez, como en el caso de *La estatua de la libertad*, una nueva escritura. Las modificaciones que Lamborghini introduce en gran medida, a desajazar de cada todo respecto que contradice la coherencia desde dentro del personaje que dice haber inventado en el *Martín Fierro*. Así, ni el *Solicitante* ni el *Paciente* acceden a grados de conciencia que trasciendan el mero registro de sus carencias y debilidades; padecen meditación, "desvían" la madreja interminable buscando la punta: asimilan sus frustraciones — el sexo, el fétido — a las frustraciones de la patria; la represión del movimiento popular, el odio que le empuja que busca la salida sólo cuenta con la fuerza de su desesperación, la evidencia de lo intolerable.

Pero amilánase con ese repliegue se produce un movimiento de signo inverso que trasciende el eje de la liberación al problema de Poder: ahora el arte poético de Lamborghini, si puede decirse ese nombre, estará en boca de "el que habla en la barricada" haciendo de la poesía un acto de "exhortación". Comprende que es importante que le "omant", así se aliana el camino hacia este Paritas que se presenta sobre la fuerza de su desesperación, la evidencia de una palabra que

Por otra parte, si con Favada Lamborghini intenta adivinar las posibilidades expresivas de un "lenguaje gastado, insostenible, utilizándolo paradójicamente — "Ese era el lugar y el tiempo para desenterrar toda la frustración, toda la desesperanza, toda una experiencia de una época a nivel actual; desenterrar en el lenguaje y que eso significase a la vez, un empuje limpio de materiales de "recuerdo" — explica —, en los nuevos poemarios hay una ortografía diferente, en tanto el interés se ha desplazado de los materiales a la forma adoptada por ellos: la escritura del oprimido se manifiesta ahora no tanto a nivel de los contenidos como a la de la sintaxis. Ya no hay en Paritas utilización de un léxico popular, frases hechas, alusiones al lenguaje del tango sino — variación, e "omisión" — asociación, de un verbo determinado, redacción preexistente al poema.



subjetividad y elabora el poema con la objetividad de un rompecabezas. La estructura de toda retrospectiva, vuelve a encontrarse con el extremo del libro, es decir las composiciones últimas — Villan, Plegarias, Urbano, y oblige en En la Subasta.

En la última agrupada bajo el título general de "reestructuración" del mismo Letrista Proscrito y el del Sesquicentenario. Aún persiste la estructura dramática, aunque en las últimas composiciones ha desaparecido toda referencia a un emisor y las dos voces surgen como intertextos. El poema "El mismo Letrista Proscrito" de la biografía de Franz Fanon y otros sobre las condiciones de vida en las villas miserias en Villan; la Jerga de los Fumateñeros y el tango Tema y oblige en En la Subasta.

Nathalie Sarraute traslada al teatro sus experiencias novelísticas

PARIS, 16. — En el Espace Cardin se acaba de estrenar *Isma*, la última pieza teatral de Nathalie Sarraute, una revolucionaria de la narrativa que junto a Michel Butor modificó los cánones que encarrilaban la novela moderna durante la década del cincuenta. La pieza traslada a la escena el dobleamiento y la secuencia de la realidad que el objetivismo había descubierto en la escritura.

Poner en escena — dice Nathalie Sarraute — es transformar el diálogo en acción. El teatro es un espacio cerrado, limitado, una refectorio donde se cocinan las sensaciones. El espectador puede sentirse uno de los que hablan, ya que ellos son portadores de eso que pertenece a todo el mundo, sin distinción de clases ni de cultura. Puede sentirse como aquellos que sobre la escena escuchan, tratan de racionalizar lo irracional, lo infinitamente pequeño en los efectos desmesurados, el núcleo del átomo. Quiéiera que el espectador se sienta atrapado en esta atmósfera que conduce a hacerlo partícipe de lo que cada cual tiene de más íntimo, de más inexpressado, de más peligroso.

Son ocho personajes-actores, intérpretes de sí mismos: Michel Louchelet y Dominique Blanchard, François Darbon y Nicole Hissac, Gérard Bernardini, Michel Robin, Pascale de Boysson y Tatiana Mouchine. El espectador los sorprende en medio de una conversación; están hablando, pero no se ven, demarcados.

Son gente bien educada, irrepresible, reunidos alrededor de una mesa, repitiéndose en sus alfileres y ha un tema de conversación. El tema es un código algo que se ha convertido en tema de conversación. El tema es inaprensible pero nadie puede referirse a otra cosa, están atrapados. Hay que ir más lejos; François Labrousse retrata: su mujer, Nicole Hissac, lo abandona, se queda. Están hablando de los Dubois, su existencia obsesiona a la pareja. La existencia obsesiona a la pareja. La existencia obsesiona a la pareja. La existencia obsesiona a la pareja. La existencia obsesiona a la pareja.

que está más allá de toda moral, de todo código reconocido, lo que no tiene derecho de ser citado. Reverencia a una obra de salón, una conversación que se desliza, porque allí se revela el mecanismo del sentimiento de repulsión.

Sarraute trata de hacer entrar en el terreno común, ubicarlo en categorías aceptadas. Nombrar lo inabarcable; dar derecho de ciudadanía al fenómeno de la repulsión.

En una entrevista aparecida en *Le Monde* la Sarraute sostiene que "como espectadores, y como autores no espero que el teatro me haga ver la vida de los otros ni me lleve a identificarme con los personajes".

En la obra el diálogo sigue un movimiento cíclico que introduce a los comediantes en un mundo donde pueden pisar. Sus rostros desnudos parecen máscaras pálidas donde se lee el miedo. La vergüenza sumerge la risa. Pero no son el reflejo del público. Por el contrario se miran en esa masa oscura donde bullen las mismas pasiones que la conciencia rechaza.

Sarraute apunta a las diferencias entre la narrativa y el teatro: "Cuando escribo una novela conduzco los diálogos, preparo al lector para escucharlo. El diálogo representa el afloramiento de movimientos interiores. En el teatro sólo existe el diálogo, hecho de frases interrumpidas. Si ellas concluyeran se desmoronaría en la conversación. El trabajo del director y de los comediantes consiste en que los diálogos se prolonguen hasta el interior de cada espectador. Es el comediente quien se encarga de transmitir el pre-diálogo, de hacer sensible, visible este dominio de sensaciones puras que el lenguaje petrifica. El espectador debe ser alcanzado en las mismas regiones profundas que el lector, sino se contrario nos separamos de la fuente en la cual se alimenta toda obra de arte."

Primer libro de una excelente actriz

MILAN, 16. — El primer libro de la célebre actriz Diana Torrieri, titulado *Tu silencio*, fue presentado en una conocida librería de esta ciudad. La Torrieri se ha retirado de la labor teatral hace pocos años luego de una difícil operación quirúrgica.

El editor Valentino Bompiani tuvo a su cargo el diagnóstico de presentación de *Tu silencio* y recordó que él fue justamente quien brin-

dó a la Torrieri la primera oportunidad de su carrera con la comedia *Delitto* de un personaje. "Diana — dijo Bompiani — es una verdadera escritora y no una actriz que escribe un libro".

Diana Torrieri se amplió ampliamente conocida por el público sudamericano. En la década del 50, junto con Sergio Tofano realizaron una larga gira. El elenco incluía un debutante: Vittorio Gassman.

En la obra el diálogo sigue un movimiento cíclico que introduce a los comediantes en un mundo donde pueden pisar. Sus rostros desnudos parecen máscaras pálidas donde se lee el miedo. La vergüenza sumerge la risa. Pero no son el reflejo del público. Por el contrario se miran en esa masa oscura donde bullen las mismas pasiones que la conciencia rechaza.

Sarraute trata de hacer entrar en el terreno común, ubicarlo en categorías aceptadas. Nombrar lo inabarcable; dar derecho de ciudadanía al fenómeno de la repulsión.

Ejemplo de una reseña del suplemento "Primer Plano" del diario *Página/12*

Subsección
Sección
Título
Tapa del libro

Fecha
Nombre del suplemento y número de página
Datos del libro
Foto del autor

Cuerpo de la reseña
Firma del crítico

Best Sellers///

Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista	Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1 <i>El ojo del animal</i> , por Morris West (Vegeta, 102.000 australes). El escritor de best sellers mundiales proyecta a sus personajes en una Unión Soviética de ventura que pide ayuda a capitales japoneses y americanos. La trama se desarrolla en Bangkok. Desde el crimen quien respondió al pedido.	1	8	1 <i>Proyecto 95</i> , por Rodolfo Trapaga (Planeta, 117.000 australes). El autor de Argentinus siglo XXI muestra el entusiasmo del mundo y define las bases de un ambicioso plan de crecimiento.	1	10
2 <i>La compración del Jefe Final</i> , por Sidney Sheldon (Emecé, 140.000 australes). Una historia de amor y espionaje en la Argentina. La trama se construye con los descubrimientos de un oficial naval designado para investigar el accidente de un globo meteorológico.	2	3	2 <i>¿Qué puede pasar en su vida</i> , por Louise L. Hay (Emecé, 102.000 australes). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	3	21
3 <i>Scarlet</i> , por Alexandra Ripley (Ediciones B, 297.300 australes). Tomando a <i>Scarlet O'Hara</i> y <i>Kathi Butler</i> se reencuentran en la continuación de <i>Lo que el viento se llevó</i> .	3	6	3 <i>El octavo círculo</i> , por Gabriela Cerrutí y Sergio Ciancaguglia (Planeta, 125.000 australes). El misterio, la Feroz, las privatizaciones, el caso Swift, la crisis matrimonial, las intimas y otros episodios conforman una crónica exhaustiva de los dos primeros años del gobierno de Menem.	2	11
4 <i>El impostor</i> , por Frederic Forzy (Emecé, 150.000 australes). El suceso de <i>El día del Chacal</i> reencuentra los días de la Guerra Fría a través del impostor, una leyenda viviente del espionaje británico, que, después de pasar a su país, decide costear las cuatro misiones más importantes de su carrera.	4	8	4 <i>La ventaja competitiva de las naciones</i> , por Michael E. Porter (Vegeta, 150.000 australes). Estudio exhaustivo sobre cómo empresas líderes en el mercado mundial copian eficazmente el éxito del fabricante de economías como las de Dinamarca, Corea, Japón o Italia.	4	20
5 <i>La gesta del marino</i> , por Manuel Aguilar (Planeta, 149.000 australes). La gesta de la familia Madruga, con la persecución a los judíos en la España de la Inquisición y el exilio al Nuevo Mundo como paréntesis de la vida de fondo.	7	2	5 <i>El ascenso a la modernidad</i> , por Juan José Sebe Galdames (Planeta, 112.300 australes). Una revisión crítica de las ideas premodernizadoras por las razones que hicieron de la modernidad argentina una de las más politizadas del mundo.	—	1
6 <i>Memorias y sucesos</i> , por William Gil (Vegeta 138.000 australes) Pándero Doyle, una figura que surgió en Nueva York, busca una prima para una revista de sucesos. Encuentra una vida milagrosa y con ella se abre una caja de mentiras, secretos y sucesos.	8	2	6 <i>Culminar su vida</i> , por Jorge Blass (Planeta, 139.000 australes). Una biografía colectiva de la historia del psicoanálisis que arranca con los pioneros y termina preguntándose por las razones que hicieron de la modernidad argentina una de las más politizadas del mundo.	—	1
7 <i>Adelante se unido</i> , por Alberto Castillo (Emecé, 115.000 australes). Truista y aún en una Carolina oníptica con la escuela para el día del viaje natalicio de Esteban Echeverría donde se hacen resonancias que van desde los '90 argentinos hasta la milahúe y filosófica escuela de Poe.	9	2	7 <i>Cuentos en Buenos Aires</i> , por Laura Ruzo y Cynthia Lebowitz (Adelante, 120.000 australes); la historia asociada de la última década del rock and roll argentino contada por sus protagonistas. Según las autoras, los autores hablan y "se comen de pasión, de amor y de escarabajo".	—	1
8 <i>Zorro dorado</i> , por Wilbur Smith (Emecé, 150.000 australes). Otro episodio de la saga de la familia Custer. Esta vez se trata de una caudilla, atravesada en África durante la guerra de Argelia.	5	16	8 <i>Humano Cortes</i> , por Salvador de Mazarigua (Sudamericana, 176.400 australes). Igual que en <i>Cinco mil años</i> , el autor narra la vida de un conquistador y analiza la historia de su país por doblar el Imperio Azteca.	—	1
9 <i>Fiesta</i> , por Belgrano Riquelme (Sudamericana, 97.000 australes). Una novela de prosa transparente y precisa que arranca con la historia de los últimos sucesos argentinos, hacia el Norte y encuentra —sin esfuerzo— el interior del lector.	—	1	9 <i>Catamarca</i> , por Nona Miranda (Planeta, 120.000 australes). La correspondencia argentina de <i>Cambio 16</i> viajó a Catamarca tras el crimen de María Sotelo y describe el sistema perverso que hizo de esta provincia el reino del desposorio y la impunidad.	6	11
10 <i>Fiesta de diversión</i> , por Antonio Del Mazo (Planeta, 117.000 australes). Novela que puede ser lida como la continuación de <i>Steele</i> , desde el protagonista recorre los callejones de un virtuoso Buenos Aires. Pasados los años de la dictadura y en su búsqueda errática encuentra una razón para seguir vivo.	—	1	10 <i>Todo es nada</i> , por María Sotelo (Planeta, 100.000 australes). La biografía del jefe guerrillero Mario Roberto Santucho: una investigación que revela dimensiones desconocidas de su vida y construye el retrato de una década trágica.	5	5

Carnets///

FICCIÓN

La realización del enigma

EL ENIGMA DE LA REALIDAD, de Juan Martín. Alfaguara, 122 páginas, 110.000 australes.

Esta escritura es una fiesta. "Yo sé que decir esto es una cierta gente una vulgaridad y para otra una imperencia, pero yo no me río de ellas. En los tiempos que corren yo no me río." Y mientras entre una fiesta.

Juan Martín, que firmaba (hasta este momento momento que corresponde a la publicación de *El enigma de la realidad*) Juan Carlos Martín, que no Real (lo que consecuentemente lo excusa de ciertos títulos), que podría resultar confuso abreviar J. M. (por Juan Minelli, alter ego con el que juega a travestirse Juan Martín), que presumiblemente nació meses después que aquel film de Michael Curtis arrastrara con los Oscar mayores, antes o después pero el mismo año que el desembarco aliado en Normandía y la liberación de París, aunque en el hemisferio sur, en Rosario, ciudad portuaria a orillas del Paraná (datos sobre los cuales los historiadores han llegado a un significativo acuerdo), es el convocante. Martín, Juan.

Fiesta visual: conocer de las artes gráficas, en cuanto fogueado editor en Barcelona y Buenos Aires, Martín ha logrado un objeto elegante, de sobria belleza, se dirá, como los restantes volúmenes de Alfaguara Literarias o, al menos, como los publicados en nuestro país en esa colección; sí, pero en este caso con una plasticidad que se acerca a la obsesión, a la manía del perfeccionista (los cazadores de erratas se retirarán de impudable).

Pero, dejando de lado este aspecto casi sustantivo, el lector deberá abordar cinco textos, que se proponen como un único texto, con el ánimo levantado y en estado de alerta. Y no porque sean arduos y morosos —aunque tales carriles no siempre les sean ajenos—, sino porque su escritura, la de estos textos, se gesta en los entresijos de la anécdota (minima) en el devenir de una trama que se niega a explicarse o a la que quizá tal posibilidad le esté negada (definitivamente).

Resplandores —que se abroquelan en las representaciones— de una sola búsqueda, el primero de estos textos (I. *Ciclos narrativos*) contrapone un estricto repaso de la obra de Carpancio, que Minelli contempla estupefacto y el recuerdo de éste con Joyce. "Relato de luces y de sombras, de cuerpos y de objetos", como plasmó Carpancio, como dice Minelli.

En el segundo episodio (II. *Palabras cruzadas*), una extraliga pareja —formada por un calvo crucigramista obsesionado en su tarea y una mujer de edad mediana indignada por la venta a un japonés del plano que Doxley Wilson hiciera vibrar en *Ca-sablanca*, porque presuntamente esa venta muestra la decadencia de Occidente, porque proyectándose en la lectura que ella hace mediante el recuerdo de ese film de "desterrados y fugitivos", aquella venta acentúa su carácter indigno— es observada por Minelli en un bar, mientras espera la aparición de Joyce para ir a Bologna.

La tercera parte (III. La ficción) reúne tres breves fragmentos sobre qué, cuándo y cómo Carpancio: qué habría intentado el ojo "metafísico" del artista frente a la desbordante e inaprensible realidad; cuándo se produjo su muerte, según investigadores, ciertos y presuntos, y cómo el artista habría insinuado vínculos, pistas, paralelos diversos entre pintura y literatura.

La cuarta sección (IV. *La Música del Emperador*), pese al referente brendeliano, es la más desestructurada y aluvional: se leen algunas notas del cuaderno de Minelli, atisbadas por Joyce, sobre la cual finalmente se nos facilitan precisos datos biográficos; aunque quizás el personaje que vertebraba estos "pasajes" narrativos sea no tanto la delvada Baumann como su amigo Fabrizio Dandolo, quien hasta su muerte recibiría ese único libro sobre *Il Cinquecento*, tarea, sin duda, menos errática que los devaneos del poeta Gilberto Sacerdoti acerca del cielo de Copérnico en el teatro de Shakespearo.

El libro concluye (V. *El enigma de la realidad*) con el texto que da título al conjunto, o, para decirlo con dudoso gusto y sin neutralidad; con un broche de oro. Pero así es, porque ese final está ejecutado por un Glenn Gould; da la medida exacta del fuego. No una crepitante hoguera, sino esas brasas que se niegan a morir, que tornan inadecuados todos las aguas de Venecia.

Partes, secciones, episodios, fragmentos... importa menos tabularlos que percibir el alerta de algo que se desprende de algo, algo que busca, sin embargo, reintegrarse, un ritmo lento de ida y vuelta, un vaivén profundo, casi un movimiento catártico, que va postulando la voz subterránea de *El enigma de la realidad* hasta el silencio de esa despedida final, que es un grito callado.

Si resulta difícil descubrir (des-hi-lar) el eje narrativo, tampoco será fácil "conocer" al protagonista. Minelli es poco más que una presencia, que el receptor de ciertas historias que lo atraviesan y sacuden. Diversamente, la fascinación por las series narrativas de Carpancio y el amor por Joyce no aparecen encarnados, son como reflejos que corren a Minelli más allá de toda manifestación externa (pues a él "le había sido vedado el arte de la confesión"). No son entonces los signos del cuerpo, ni el rumor de la conciencia, ni siquiera los acontecimientos que suceden; los sobreviven, sus voces, los de su dolor; apenas si ante nosotros se levanta la imagen de un hueco, de una sombra trabajada por la inelencia de estos tiempos de crisis. Cada gesto, cada palabra, cada mínimo movimiento de los otros hacen los ojos de Minelli, deflecan su precario ser y lo arrastran hacia los laberintos de la memoria y el olvido, que no es impune.

Sin historia y sin héroes, el tejido textual deberá apostar a otros elementos para no desmoronarse. En tal sentido podrían apuntarse la franca insistencia en los informes "neutros" —sobre Carpancio y Joyce, pero no sólo sobre ellos— tanto como la espesa trama intertextual —que se explicita de Bloy a Bernhart, pero desborda de alusiones veladas o no dichas—, o bien las líneas que trazan secuencias discursivas entre la pintura y el cine, la música y el nuevo silencio de la palabra.

Estilo de enciclopedia o manual, personajes que remedan las visuales de un film o dialogan como filósofos, lo eterno (musso) y lo fugaz (bar) disputándose los accesorios...; sin embargo, una enciclopedia que se corrige en potencial se deteriora, un personaje que exclama "mierda" se bastardea, un escenario que precita de vencer la incertidumbre del tiempo se faliza... todo intento de abarcar (comprender) la realidad pareciera estar de antemano condenado al fracaso; sólo quedaría el festín de las migajas, de los virulantes... esos fragmentos ("Todos los viajes y todos los sueños" lo son) que, sin embargo, nos incitan a persistir, tenaz y deseperadamente, en esa búsqueda (imposible e irracionalmente a la vez).

Dije que la escritura de *El enigma de la realidad* es una fiesta; quisiera decir un fragmento de la felicidad posible.

JORGE LAFFORGUE

24 de noviembre de 1991

PRIMER PLANO /// 6

Aunque las reseñas críticas no poseen un esquema fijo, es posible distinguir una serie de partes, periodos o secuencias más o menos convencionales, establecidos por el género que tienen estrecha vinculación con los que -salvando las distancias por su brevedad y, a veces, escaso desarrollo- Aristóteles individualizaba en su *Retórica*: la *dispositio*, el ordenamiento de los argumentos extraídos de la *inventio* o invención para buscar conmover o convencer al receptor. Pueden distinguirse: primeramente, a) un *exordio*, que comprende los paratextos y el o los párrafos iniciales, cuyo fin es captar al lector, b) una proposición o evaluación crítica (causa o tesis resumida del discurso), que frecuentemente puede anticiparse en el título -sobre todo en *La Opinión*- o incluirse en otros lugares del texto, c) la *narratio*, el despliegue de un relato involucrado dentro de la argumentación, d) la parte principal del desarrollo, la *confirmatio* o confirmación, en la cual se fundamenta lo postulado en la proposición, que consiste en una síntesis de aspectos de la obra reseñada o de cierto tramo de esta y/o el análisis e información sobre su autor (el orden de estos segmentos puede variar y pueden estar repartidos entre la *narratio* y la *confirmatio*) y, finalmente, e) cierra la totalidad una conclusión que busca producir cierto efecto.

Los comienzos apelan a distintas estrategias para convocar la atención: la instalación de un tema; el uso de preguntas retóricas, del humor, de citas (recurso frecuente en las reseñas de Francisco Urondo); la narración del argumento de la obra -como en los casos de Julio Ardiles Gray, Josefina Delgado o Miguel Russo- o de alguna situación vivida por los autores; la indicación de datos sobre ellos; se define el libro en relación con el título y el género; se mencionan antecedentes; cuando se trata de cuentos, se explicita el criterio según el cual se los ha reunido; se introducen reflexiones en relación con otros textos, etc.

En los finales, se suele emplear una estrategia argumentativa distinta de las desplegadas previamente a lo largo de la reseña. Allí, predominan los llamados actos ilocucionarios (Searle, 1995 a y b) consejos a los autores -sobre todo, por parte de Julio Ardiles Gray y Francisco Urondo en *La Opinión* y de Sergio Olguín en *Página/12*-, advertencias al lector, reconocimiento de méritos y señalamiento de aspectos positivos y negativos del libro con diverso grado de justificación, apreciaciones sobre el estilo del texto; etc.

En general -no siempre-, los párrafos introductorios y finales guardan conexión. En ese sentido, el párrafo final despliega una función de cierre, frecuentemente retoma la tesis o idea desarrollada y perfila relaciones del texto con el género y el campo literario.

Los modos en que se despliegan los argumentos varían según los diarios y según los géneros de los textos referidos, presentan mayores variantes en los momentos de la *narratio* y la *confirmatio*, sobre los cuales volveremos más adelante.

2.3. La construcción de un saber y de un sistema de valoración

2.3.1. El cuadro escénico

Por tratarse de textos dentro insertos en un diario, predominan básicamente dos dispositivos de enunciación. Uno, dentro del medio gráfico: “en un soporte de prensa, como en cualquier otro discurso, todo contenido es necesariamente tomado a cargo por una o múltiples estructuras enunciativas”. “El conjunto de estas estructuras enunciativas constituye el contrato de lectura que el soporte propone a su lector” (Verón, 1985). A la vez, dentro de este, cada reseña como género de discurso presenta una organización enunciativa que coexiste con la de la sección. En el caso de *Página /12*, se propone otro nivel enunciativo más ya que las reseñas se encuentran dentro del suplemento dominical y este dentro de dicho matutino. Por ello, aunque, en ambos diarios, la firma incide en la construcción de la representación de un locutor protagonista de la escena enunciativa como responsable del enunciado y como ser en el mundo -en términos de Oswald Ducrot, L y λ respectivamente-, que legitima el juicio de valor presente en el texto, también debe tenerse presente que dichos enunciados integran el mecanismo polifónico del medio gráfico, el cual está también conformado por otras voces que dialogan y confrontan, si bien cierto control de lo enunciado recae en el director de la sección o del suplemento.

Siguiendo a Maingueneau (1993, 1998, 2001), planteamos un análisis de la escena de enunciación que el género desde su dimensión constructiva instaure, básicamente en dos niveles distintos: la escena englobante y la escena genérica, las cuales componen el cuadro escénico del texto, que define el espacio estable en el interior del cual el enunciado toma sentido, el del tipo y el del género de discurso.

La escena englobante asigna un estatuto pragmático al tipo de discurso al que corresponde un texto, en carácter de que ese texto interpela al lector y en función de qué finalidades está organizada. En nuestro *corpus*, la escena englobante comprende, dentro del discurso mediático, el discurso crítico literario del periodismo gráfico. Nos situamos en este tipo de

discurso para interpretarlo considerando su especificidad particular en su época y contexto social²³, en *La Opinión* desde junio de 1971 hasta el mismo mes de 1973 y, dos décadas después, en *Página/12* desde junio de 1991 hasta marzo de 1994.

La escena genérica -como su nombre lo indica- es definida por el género reseña que supone roles para sus participantes a través de las representaciones que vehiculiza (del libro, del autor, de lector del libro, del crítico y del lector de la reseña, etc.) circunstancias (en especial un modo de inscripción en el espacio y en el tiempo), un soporte material, un modo de circulación, una finalidad, etc. Las variaciones en la escena genérica generalmente intentan persuadir al receptor, captar su imaginario, asignarle una identidad a través de una escena de palabra valorizada.

2.3.1.1. La escena enunciativa

Charaudeau señala dos espacios que se determinan recíprocamente: el externo ligado a la situación de comunicación y el interno vinculado a la puesta en discurso, la situación enunciativa. Denomina a los participantes del acto de comunicación sujeto comunicante e interpretante; a la vez, considera a los protagonistas de la escena enunciativa, sujeto enunciante o enunciador y sujeto destinatario (Charaudeau, 1988a y b). El sujeto enunciante (o enunciador) según Charaudeau, que en adelante por razones metodológicas llamaremos locutor siguiendo la conceptualización de Oswald Ducrot, designa al ser de habla responsable de la enunciación construido en el acto enunciativo del sujeto comunicante. Es, por lo tanto, el sujeto que se encuentra en el espacio interno, inscripto en la "puesta en escena del decir" (1988b:76). Constituye en cierto modo la identidad enunciativa que un sujeto comunicante se da a sí mismo.

La categoría de "locutor" designa una instancia ligada a la situación construida por el discurso, que es a la vez la condición y el efecto de la enunciación. En ese sentido, como señala Filinich (2001:39), la riqueza del concepto de enunciación reside en el hecho de considerar al sujeto como una instancia subyacente a todo enunciado, que trasciende la voluntad y la intención de un individuo particular, para transformarse en una figura constituida, moldeada por su propio enunciado y existente en el interior de los textos.

²³ Ver apartados "*La Opinión*" y "*Página/12*" del primer capítulo de este trabajo.

Estas nociones de la escena enunciativa desde una perspectiva comunicativa pueden ser homologables a las de Parret (1995:38), quien considera el concepto de instancia de enunciación, compuesta por la articulación entre un sujeto enunciador²⁴ y un sujeto enunciatario, con lo cual se “acentúa el hecho de que lo que interesa desde una perspectiva semiótica es la dimensión discursiva o, en otros términos la cristalización en el discurso de una presencia -una voz, una mirada- que es a la vez causa y efecto del enunciado”. “Es necesariamente causa pues no puede haber enunciado sin ese acto inaugural del que habla Benveniste por el cual el sujeto se instala como locutor para apropiarse de la lengua y dirigirse a otro. Y es al mismo tiempo efecto del enunciado porque no está configurado de antemano sino que es el resultado de su propio discurrir” (Filinich, 2001:39). El concepto de sujeto de la enunciación designa un procedimiento complejo por el cual el discurso instala su fuente de procedencia y la meta a la cual apunta. Ese resultado no está enteramente plasmado en las marcas observables -deícticos, tiempos verbales y demás rasgos de la subjetividad- su comprensión requiere un esfuerzo de interpretación (Parret, 1983:83; 1987:99 y 1995: 38).

“El enunciado no solamente conlleva una información sino que pone en escena, representa una situación comunicativa por lo cual algo se dice *desde* cierta perspectiva y *para* cierta inteligibilidad” (Filinich, 2001:40). En otras palabras, locutor y destinatario del mensaje -en términos de Ducrot- son dos papeles que se constituyen de manera recíproca en el interior del enunciado (Charaudeau, 1988c), son los protagonistas de la puesta en escena discursiva.

Si bien en ambos diarios se manifiesta la subjetividad en el uso de deícticos, del léxico apreciativo, las modalidades, en cada uno de ellos los enunciadores principales -con tendencias diversas- contribuyen a crear determinada imagen de sí en el discurso, un *ethos* discursivo (Ducrot, 1984:201; Maingueneau, 1993:138), que incide en el impacto argumentativo y en

²⁴ Este concepto de enunciador tiene un alcance diferente del que emplea Oswald Ducrot en la Teoría de la Argumentación en la Lengua, quien distingue al locutor (ser del discurso) del sujeto hablante (ser empírico). Además, este último teórico diferencia en el interior de la noción de locutor, al “locutor como tal” (L), responsable de la enunciación, y al locutor como ser en el mundo (“λ”), persona “completa” que entre otras propiedades posee la de ser el origen del enunciado y corresponde a una representación “externa” del habla, extraña a la que el enunciado vehiculiza. El locutor, responsable del enunciado, da existencia por medio de este a diversos enunciadores cuyos puntos de vista y actitudes organiza. Su propia posición se manifiesta al elegir hacerlos aparecer, al asimilarse a alguno de ellos, al tomarlo por responsable (el enunciador es actualizado) o al diferenciarse. (Cf. Ducrot, Oswald, (1984), “Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación” en *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Edicial). En el capítulo 3, efectuamos un análisis en un nivel micro de los diversos enunciadores de las reseñas de nuestro *corpus* en relación con el locutor en términos ducrotianos.

la credibilidad de los lectores. Nos detendremos aquí básicamente en cómo se muestran básicamente a partir de tres maneras: 1) la primera persona del singular, 2) la primera persona del plural y 3) el *se* impersonal.

Aunque ambos modos coexisten en los dos diarios, hay un mayor predominio de la primera persona en *La Opinión* y del *se* impersonal y de expresiones impersonales en *Página/12*.

En el matutino de Timerman, la primera persona evidencia un modo más comprometido de posicionarse en relación con las valoraciones y juicios que busca transmitir. Tanto en las reseñas de Juan Sasturain como en las de Eduardo Romano, Jorge B. Rivera y Aníbal Ford, hay un uso similar de la primera persona del plural. El *nosotros* *inclusivo* (*yo + tú*) (Kerbrat Orecchioni, 1997:52-3) marca el recorrido del crítico, busca la complicidad y adhesión del lector, a menudo a través del uso del Presente o del Imperativo, en relación con sus apreciaciones analíticas e ideológicas. Algunos ejemplos²⁵:

“Concluimos entonces que se trata de una novela psicológica elaborada con las convenciones del género cuya “fabricación” europea va de Mme. de Lafayette en el siglo XVII a Stendhal en el XIX, para no fijar sino dos de sus extremos más significativos. Que incluso su disposición no puede sorprender demasiado a quienes conozcan bastante la novela realista, **pongamos por caso** las exploraciones lingüísticas y compositivas de Pérez Galdós en una novela tan extraordinaria como *La desheredada* (1881).” (Romano, E., “Dignidad narrativa y equívocos en una novela de Lozzia”, *LO*, 14/11/72).

“Pero si el peronismo no tuvo una literatura, peor para el peronismo. Lo que por cierto no le faltó a este fue una cultura propia que eligió canales más aptos para crear y expresarse (Algo que salta a la vista ni bien **nos despojamos** del tramposo concepto de cultura que ofrece el sistema).

No **nos referimos** a los derivados del nacionalismo oligárquico ni a ciertos intentos reformistas de distribuir la cultura de elite sino a ese complejo proceso en que participaron los artistas populares, los trabajadores y defensores de una industria cultural nacional, al diálogo que se estableció entre estos y el nuevo proletariado y, fundamentalmente, a las formas culturales que este último generó en instancias que van de la participación política a la vida cotidiana, de la expresión en los espacios abiertos -‘la calle’- que hoy descubren los vanguardistas- a todo aquello que fue reforzando una conciencia propia, enfrentada con el imperialismo y las clases dominantes (Ford, A.

²⁵ De aquí en adelante, los destacados en negrita me pertenecen. Asimismo, se designarán los diarios *La Opinión* y *Página/12* con las abreviaturas *LO* y *P/12*, respectivamente.

“Ante los fenómenos políticos de dimensión excepcional, el respeto por la literatura suele anular a la historia” , *LO*, 22/5/73)

El locutor crea en el interior del enunciado una imagen de destinatario, construido como un sujeto, en cierto modo activo, que acompaña las operaciones que realiza el locutor crítico y que, a la vez, es más politizado cuando este también lo es.

Asimismo este *nosotros* sirve para especificar el sentido de una expresión utilizada, reformular su alcance, a través de paráfrasis, en función de cierto posicionamiento discursivo y de determinada finalidad persuasiva. En virtud de elogiar y revalorizar el rescate de la cultura regional, por ejemplo, Rivera especifica el sentido de la reelaboración literaria de los cuentos folklóricos:

“La excelente tentativa de reelaboración de cuentos folklóricos llevada a cabo por Draghi en su libro de 1940 [...] se inscribe, a su vez, en el marco de la corriente tradicionalista y recuperadora de zonas y patrimonios culturales marginales [...], **nos referimos** a la tarea de adaptación literaria de los esquemas y modelos expresivos de los relatos tradicionales y no a la de presentación de cuentos orales como documentos folklóricos, emprendida también por algunos de los autores señalados.” (Rivera, J.B., “Auténtico sabor popular en el último libro del cuyano Lucero”, *LO*, 6/3/73).

Además, otro uso de esa forma pronominal en reformulaciones se manifiesta, por ejemplo, en otra reseña, donde Ford se diferencia de Murena y de *Sur*, la revista fundada y dirigida por Victoria Ocampo. Desde esa primera persona plural, redefine el lugar de la crítica e incita a la reflexión sobre el rol del intelectual:

“Es natural que el círculo se cierre con la afirmación sobre la `radical imposibilidad de la crítica´ o que se señale `la crítica se extravía porque sus mismos planteos –atender sólo a los estilos, a la obra, al resto material- la inducen de entrada a error: desechar lo otro, la *imago ignota*, el arte´. **Aclaremos**. En primer lugar, la crítica no es eso, en la medida que explora en la obra los significados implícitos, la racionalidad subyacente [...]

Pero **volvamos**, introduzcamos en la historia este saber que en la Argentina se canalizó fundamentalmente a través de *Sur* [...]

Se **nos** ha dado una explicación sobre este saber de élite que estamos vislumbrando. Necesidad social: conservar el orden dado, el *statu quo*, combatir la anarquía. Pero no **simplifiquemos** [...].

Pero **no nos engañemos**. Desde la cueva se puede seguir sirviendo [hace referencia a los `intelectuales de derecha´ que se retrajeron con el avance de la burguesía pero que como Murena fueron fieles al sistema]. ” (Ford, A., “En su último libro Murena exalta a la literatura como una forma de privilegio, *LO*, 3/11/72)

Como se observa en los casos anteriores, el empleo del *nosotros inclusivo* constituye una forma enunciativa que, por su valor de carácter colectivo, contribuye a definir el sentido en relación con lo que se sostiene en los comentarios. Es frecuente su empleo en párrafos y frases finales de las reseñas, en los que el gesto del crítico reafirma la argumentación que ha elaborado previamente. Muchas veces, esta es anticipada desde el título como en el siguiente ejemplo:

“Acaso **en esa vacilación que señalábamos** -racionalidad constructiva por un lado; lenguaje que no se decide por los peligros de la libertad ni se subordina por otro- radica la imposibilidad de que *Nosotros- Piedra* se consolide como un mensaje pleno y significativo.” (Sasturain, J., “Se frustra un mensaje poético por carecer de tensión”, *LO*, 1/10/72)

Por otra parte, en *Página /12*, Jorge Monteleone se vale del *nosotros inclusivo* (*yo + tú singular o plural*) con un valor “presentativo” sobre la poesía reseñada, que podemos verificar en los dos ejemplos que siguen:

“En la primera sección de *Seda Terrestre*, de título homónimo, **hallamos** cuarenta poemas de tres versos que evocan la estructura del haiku [...]

Tadeusz Kantor, en su ‘teatro de la muerte’, prefería los objetos abandonados por el uso y sustraídos de lo cotidiano para hallar en ellos lo nuevo y alcanzar un más allá; en *Unos días encontramos* de algún modo esa primicia de los restos.” (Monteleone, J., “Lo tenue y lo tenso”, *P/12*, 21/2/93)

Pero, además, a esta primera aproximación en otras ocasiones se le suma la complicidad de un efecto emotivo que afecta a ese sujeto enunciativo:

“El jardín **nos** desampara en su abierto esplendor y **nos** protege en su sabiduría perturbadora” (Monteleone, J., “Esplendor en la hierba”, *P/12*, 18/7/93 [reseña sobre el libro *El jardín* de Diana Bellesi])

“La cuidadosa edición de una *plaque* **nos** recuerda que el poema puede ser un objeto raro e imprevisto que ingresa al mundo” (Monteleone, J., “Señas de lo real”, *P/12*, 13/2/94 [reflexión sobre el soporte del texto poético])

Eventualmente, en el diario fundado por Lanata, el locutor se exhibe también bajo otro uso del *nosotros* (*yo + tú y/o él*) (Kerbrat Orecchioni, 1997:53) que incluye al lector, en las reseñas de Martín Kohan, Josefina Delgado y Jorge Monteleone. Por ejemplo, se emplea esta primera persona del plural para atraer de un modo particular la atención sobre aspectos que se presentan con cierta relevancia y vigencia, dados además por el empleo del tiempo Presente.

De modo similar a *La Opinión*, cuando se usa esporádicamente esta forma en *nuestro corpus* de *Página/12*, se lo suele hacer al comienzo pero sobre todo en alguna reflexión final de la reseña, al incluir al lector en cierto posicionamiento ideológico. En general, se trata de aspectos que involucran al destinatario de un modo particular, por ejemplo, como argentino frente las figuras de los militares de la última dictadura desde la literatura:

“La novela tiene los suficientes aciertos como para que se pueda plantear, a partir de ella, si la mirada cínica es una pura banalización de un pasado trágico, o si se trata, en cambio, de una nueva posibilidad de formular un discurso crítico: **resolvemos** la figura del almirante Massera de otro modo, porque **empezamos** a poder reírnos de él.” (Kohan, M., “La mirada cínica”, *P/12*, 12/12/93 en párrafo final)

Josefina Delgado también se vale de este *nosotros* (*yo + tú y/o él*), al traer a colación una situación de actualidad a fin de destacar la vigencia de la problemática del texto referido vinculada con otros discursos que circulan en la cultura argentina:

“**Nuestra historia más reciente** registra, tristemente, el olvido de los más elementales procedimientos judiciales” (Delgado, J., “Otras inquisiciones”, *P/12*, 16/2/92, fin del párrafo inicial).

[...] Los faisanes de las tolderías (*Ema la cautiva*), Rosas pensando que su hija Manueleta le aburre, o los indios tomando un refrigerio de carne fría y ensalada (*La liebre*) fueron toques de humor que encerraban una delicada manera de burlarse de algunas representaciones que **nuestro discurso histórico**, tan reiterativo como cristalizado, **nos** ofrece desde las páginas de los manuales y hasta en la iconografía oficialmente consagrada. [...] [párrafo final] Quizás porque el S. XIX le sirvió a Aira para, desde el impulso que ofrecen ficción y ensayística, crear un universo densamente simbólico. Pero también para tocar algunos puntos definitivos de **nuestra concepción de país**: el desierto, civilización y barbarie, la conexión cultural con Europa.” (Delgado, J., “Los juegos del viaje”, *P/12*, 9/2/92)

Volviendo a *La Opinión*, en los textos de Juan Sasturain, Eduardo Romano, Aníbal Ford y Jorge B. Rivera, además, es habitual el uso de la primera persona del singular para expresar opiniones. Por lo general, ese *yo* está vinculado a afirmaciones fuertes o donde el locutor quiere mostrar de manera más rotunda sus apreciaciones. Algunas citas:

“En *El fideo más largo del mundo* que **elijo** como el mejor cuento del libro junto con *Si viene el cinco* – Jobson consigue sintetizar la típica situación costumbrista con un punzante sentimiento literario [...]” (Rivera, J.B., “Costumbrismo y misterio se reúnen en un buen tomo de relatos de Bernardo Jobson”, *LO*, 20/9/72)

[En párrafo final] En síntesis: **soy** de los muchos que han madurado a la sombra de *Rayuela* -esa movida de piso tan necesaria- y **soy** también de los que creen que Cortázar ha de perdurar, por sobre todo, como cuentista excepcional” (Sasturain, J., “En su

cuarta novela Julio Cortázar nombra a la Historia pero no se atreve a tocarla", *LO*, 10/5/73)

También, respecto de una posición ideológica dentro del campo literario y cultural argentino que cuestiona la historiografía liberal:

"[...] A similares conclusiones **llegaría** si analizara otros aspectos de la novela, como el comportamiento de los personajes femeninos o la alternancia de lo instintivo y lo reflexivo en la conducta de los distintos actores.

Sin postular la necesidad de propuestas 'positivas' ni planteos dogmáticos **creo** que la narrativa de Fernando está encerrada en un círculo de hierro que sólo puede romper la presencia de una visión diferente: aquella que tiende a desenmascarar los mecanismos no tan ocultos de la explotación, que trata de no confundir efectos con causas, y, sobre todo, de no asumir los dogmas liberales incubados desde el *Facundo*" (Sasturain, J., "Cierta desaliño formal conspira contra las virtudes de la novela 'Baldío al sur'", *LO*, 8/2/72).

Incluso el locutor principal puede polemizar con una creencia extendida vehiculizada por el *se* impersonal:

"Claro, **se puede acotar**; pero si este es un librito para leer en el colectivo, que no hace mal a nadie. Es cierto, **no creo que** haga mal a nadie, pero ejemplifica, desde su lugarcito y en gran medida intencionalmente un gran texto que sí hay que tomar en cuenta: el de la cultura del sistema." (Ford, A., "La realidad histórica se diluye en la última obra de Griselda Gambaro, 26/12/72, *LO*, párrafo final)

O, anticipar una objeción a través de la inclusión de otro enunciador -en términos de Ducrot- sobre el cual el locutor se afirma:

"Rescate temático unilateral, **se dirá**, que no emite juicio sobre una escritura en cierta medida anacrónica, tironeada por sus propias contradicciones, con frecuencia redundante y verbalista. **Correcto, aunque insuficiente**, porque más que la respuesta a los riesgos y las trampas del texto ficticio, más que la tersa evocación de los hechos o la deliberada toilette histórica, a Speroni le importa subrayar a través de la literatura (afirmando una de las direcciones posibles) el sentido político de un proceso que sigue abierto." (Rivera, J. B., "Una novela militante sobre el peronismo", *LO*, 8/5/73, párrafo final)

Eventualmente, el locutor representa un grado de transición entre determinación e indeterminación entre el "yo" y el "otro" (Serrani, 1986:111), se muestra incluso con un valor más genérico a partir de un desdoblamiento que construye de esa primera persona, que atenúa una presencia más fuerte:

"La pregunta que a **uno se le impone**, en seguida, es por qué el rastreo esforzado de Bernardo culmina en esa problemática imagen de extrañamiento, escepticismo y oca-

so [...]". (Romano, E., "La riqueza narrativa de Szichman surge de mecanismos para construir el pasado", *LO*, 15/3/73)

En *Página /12*, de modo excepcional en la reseña de Miguel Russo "¿Yo? yo escribo", el pronombre de la primera persona tiene un alcance mayor, remite desde su título tanto al locutor crítico (L responsable de la enunciación) como a Andrés Rivera, autor (λ locutor) de *La sierva*, libro reseñado. Justamente, se juega con la incidencia de las voces de los personajes en el texto y se problematiza la figura de quien narra²⁶.

No obstante, en los comentarios de otro grupo de críticos de *La Opinión*, Francisco Urondo, Carlos Tarsitano, Osvaldo Soriano y Julio Ardiles Gray, los locutores principales²⁷ no se presentan a partir de la primera persona del singular²⁸. La construcción indeterminada con *se*²⁹ funciona como fundamento que justifica una representación construida en el discurso (Serrani, 1986:104; Orlandi, 1978:36) y, al igual que las expresiones impersonales, indica un efecto de un alcance generalizado, muestra ciertas operaciones de lectura del locutor de la reseña, que se oculta en esa construcción indeterminadora. Un fragmento que lo ilustra:

"Algo semejante **se notaba** en su primer libro -los cuentos de *La manifestación*, 1971- donde no era ciertamente lo marginal pintoresquista ni lo político lo más logrado, sino la aguda penetración en la mentalidad y el sistema de relaciones amorosas y humanas en un barrio porteño y sus astucias, prejuicios y deslumbramientos imprevisos, tal como los cuenta en su *Historia de la Corina y el grasa*." (Romano, E., "Retorno a la picaresca sin la suficiente autocrítica", *LO*, 12/1/73 [se hace referencia al libro *Don Abdel Zalim* de Jorge Asís])

²⁶ En dicho texto, el crítico -a través de la escritura- muestra la incidencia de las voces que influye en la construcción de la representación del autor a través de sus personajes en un juego de atribuciones: "Opuestos y juntos desde el principio, tanto *El amigo de Baudelaire* como *La sierva* proponen la narrativa de hoy. 'Un hombre, cuando escribe para que lo lean otros hombres, miente. Yo, que escribo para mí, no me oculto la verdad', dice Bedoya. 'No soy como él, que tiene palabras -y palabras lujosas- para nombrar lo que piensa. A mí, las palabras me cuestan', dice Lucrecia. O dice Lucrecia que dice Bedoya que Lucrecia dijo que Andrés Rivera escribe para sí mismo. Descarnado y descreído en un lenguaje que golpea al lector. Ese lector que efectúa el seguimiento de Rivera palabra por palabra, letra por letra, personaje por personaje a través de la historia. Esa historia apasionante que ya no sabemos quién cuenta. Si Charles Baudelaire (1821-1867), si Domingo Sarmiento (1811-1888), si Andrés Rivera (1928)." (Russo, M., "¿Yo? yo escribo", *P/12*, 19/7/92)

²⁷ Aunque hay un empleo de la primera persona del singular en citas de autor o de textos literarios, dejaremos de lado aquí el otro nivel enunciativo que el discurso directo instaura. Sobre éste nos detendremos más adelante (Ver el apartado "La heterogeneidad mostrada: los "otros" en la reseña de textos literarios" en el capítulo 3).

²⁸ Otros críticos y escritores con cierta trayectoria e incidencia en el ámbito universitario y periodístico -quienes no pertenecen al subconjunto aquí considerado para la caracterización del género, pero cuyas reseñas forman parte del *corpus*, Jorge Lafforgue, Noé Jitrik, Osvaldo Soriano- que también escribieron en *La Opinión*-, Ricardo Piglia, Jorge Panesi, etc., se permiten el uso de la primera persona del singular en *Página/12*, lo cual contribuye a fortalecer la imagen discursiva de los locutores que se presentan bajo esa forma.

²⁹ Véase otros usos del *se* impersonal en "Modos de decir" del capítulo tercero de este trabajo.

Esta forma predomina en casi todos los críticos de *Página/12*; en Presente a la vez crea una imagen textual complementaria del destinatario de la reseña:

“A lo largo de la novela a veces **se espera**, a veces **se desea** y a veces **se teme** que algo ocurra, aunque nunca, finalmente, ocurre demasiado.” (Kohan, M., “Los infiernos cotidianos”, *P/12*, 20/9/92).

“Pero ahora **cabe preguntarse**: ¿Cuál es la clave para transformar en invención literaria los datos crudos de la realidad?” (Delgado, J., “Los juegos del viaje”, *P/12*, 9/2/92)

Respecto de los destinatarios, en *La Opinión* se recurre explícitamente a una imagen de lector de la reseña más especializado, con cierta competencia a la cual se invoca:

“**Quienes hayan leído la narrativa anterior de Jorge Riestra** [...] reconocerán una zona ya explorada por el escritor santafesino en los cuatro cuentos iniciales de este volumen. Se trata de ese ‘intramundo’ (o ‘mundo artificial’ dentro del mundo real) que componen grupos de muchachos jóvenes y clase media baja quienes, huidos del hogar cuando descubren su función aislante y disimuladora, su filosofía del no meterse en nada ‘exterior’, se refugian en los café y las pensiones baratas” (Romano, E., “A vuelo de pájaro’ o la desmitificación de una clase”, *LO*, 9/8/72)

Esta apelación al lector puede interperarlo desde lo político e ideológico:

“Pero además Beatriz Guido nos está probando, **lo advertamos o no**, que eso que ella gusta llamar ‘la derecha’ porque es incapaz de pensar la realidad americana con categorías autóctonas [...] consiste en una sustancia configuradora de la existencia nacional y no justamente en su negación misma, resultado de su complicidad con los intereses foráneos.” (Romano, “Con ‘Una madre, Beatriz Guido aclara algunos presupuestos de su literatura, *LO*, 31/3/73)

Asimismo, en *Página/12*, mediante el *se*, reiteradamente, se crea una figura de un lector impersonalizado, que puede simplemente reproducir una cita como en el caso de Jorge Monteleone y Osvaldo Gallone y que, por momentos, crea una ilusión de mayor referencialidad:

“‘Dejaré constancia del tiempo detenido [...]’ **se lee** en las primeras líneas de *Mar de olvido* [...]” (Gallone, O., “La vuelta al padre”, *P/12*, 7/6/92)

“Pero quizá esta previsión sea falsa y acaso nada queda por aguardar: ‘Zozobra es la espera de esta redada’, **se lee**.” (Monteleone, J., “Lo tenue y lo tenso”, *P/12*, 4/10/92)

O, a través de ese lector “generalizado”, se exhiben afirmaciones más analíticas y operaciones de lectura de un alcance más amplio:

“En las tensiones y en los conflictos de los ingleses de Buenos Aires y los inmigrantes italianos, **se leen** los avatares de una incierta densidad argentina, trazados, no por ca-

sualidad, en un arco que va desde Rivadavia a Perón.” (Kohan, M., “Invenciones literarias”, *P/12*, 14/3/93)

“[...] En esta ambigüedad **se escriben** estas biografías. Sin duda, **se leerán** con la ansiedad por el enigma que da leer un poema.” (Monteleone, J. “La constelación y el hombre”, *P/12*, 24/7/92)

También se señala un modo de leer habitual en relación con los procedimientos de la literatura de la época, frente al cual el crítico toma posición:

“Los discursos demasiado cristalizados y desgastados sólo permiten la articulación de su versión paródica (se los lee como parodia aun cuando no se propongan serlo)” (Kohan, M., “Sobre la literatura”, *P/12*, 2/1/94)

Incluso, se instalan efectos de preconstruido (Henry, Pêcheux, 1975) -entendido como la huella en el enunciado de un discurso anterior que se opone a lo que se construye en el momento de la enunciación-, sobre el que el crítico elabora su apreciación:

“A través de las nociones de placer o goce, a menudo **se ha utilizado** al erotismo como horizonte metafórico para aludir a las características de las experiencias literarias. La literatura erótica formularía entonces una promesa de aproximar, de cruzar esos dos mundos: potenciar ambas esferas en una doble celebración placentera o gozosa. *La Venus de Papel*, antología de cuentos eróticos preparada por Mempo Giardinelli y Graciela Gliemmo, queda más cerca de la celebración literaria que de la erótica.” (Kohan, M., “Placer literario”, *P/12*, 3/10/93).

En suma, a través del *se*, aparece en escena una voz colectiva, frente a la cual el locutor puede asimilarse o distanciarse, lo cual marca una diferencia. Según Ducrot, cuando hay una presuposición, homologamos uno de los enunciadore (λ, ser en el mundo, que se considera existe fuera del discurso) a un *SE*, en cuyo interior se sitúa el propio locutor. El contenido presupuesto no es asumido por L, locutor en el interior del discurso (Ducrot, 1984: 237-8). En este último caso, mediante presuposiciones se representa una creencia en el interior del discurso donde el locutor principal sin dejar de asumir la responsabilidad de un contenido, no asume la responsabilidad de la aserción del mismo, lo cual sí podrá hacer en otros segmentos del enunciado.

2.3.1.2. La instancia de enunciación del libro reseñado

Un procedimiento habitual consiste en crear tanto una figura del lector como del autor del libro que se busca presentar. Si bien a este último se lo designa con su nombre propio -sobre el cual suele circular determinada carga connotativa-, también se lo caracteriza por

medio de expresiones correferenciales que lo construyen discursivamente. A través del desarrollo de performativos (consejos, elogios, denostaciones, etc.), se le envían mensajes de modo más directo en *La Opinión* y más encubierto en *Página/12*.

En cuanto a la imagen del lector del libro reseñado, cabe señalar un ejemplo bastante definido que construye una tendencia en la valoración del diario. Es la mención que hace en una aclaración Eduardo Romano, quien particulariza quiénes serían las destinatarias de un libro de Beatriz Guido:

“Ni Beatriz Guido indaga ninguna realidad social argentina ni sus lectores -en especial **lectoras acostumbradas al vocabulario banal de las revistas femeninas**- se enteran de nada valioso”. (Romano, E., “Con `Una madre, Beatriz Guido aclara algunos presupuestos de su literatura, *LO*, 31/3/73)

Y esa imagen de las “lectoras” luego se hace extensiva a un lector medio, a quien se perfila:

“Es decir, en otros términos, que su aletargante literatura [la de Beatriz Guido] ha cumplido hasta hoy la función táctica de “iniciar” al **inseguro lector medio** en las supuestas costumbres de la clase terrateniente tradicional con un enfoque que, tras el aparente desprestigio y la crítica, no oculta una admiración complaciente y cómplice.” (Romano, E., *Op. cit.*, *LO*, 31/3/73)

A ese lector es al cual el locutor critica, de quien busca distanciarse y provocar que los lectores del diario también lo hagan:

“Retomado las afirmaciones iniciales, pienso que, coherente con su proyecto literario, Beatriz Guido se ha esforzado por demostrarnos en *Una madre* que desciende de una perfecta alma oligarca, que está investida hereditariamente con las marcas y misterios de una clase que fascina a la mediocridad y la estrecheces (sic) del **lector pequeño-burgués** con devaneos de grandeza.” (Romano, E., *Op. cit.*, *LO*, 31/3/73)

Como se observa, en estos fragmentos se construye la imagen del lector por medio de una gradación ascendente con categorías de este cada vez más abarcativas. Se pasa de la mención de las lectoras de revistas femeninas a la de un “inseguro lector medio” para finalizar con la imagen de un “lector pequeño-burgués con devaneos de grandeza”, que es, en definitiva, a quien se busca denostar.

En contraste, en *Página/12*, la imagen del lector del libro reseñado tiende a ser más generalizada -también porque no se lo critica tanto-, se lo presenta determinado y “modelado” por el género del libro y, en esa figura de lector que se crea, puede incluirse al crítico mismo:

“Si toda literatura marca a sus lectores, ésta lo hace con ampulosidad de gestos. **El lector de relatos -un lector narrativo digamos- no parece estar llamado en este caso**, a menos que se deje seducir por la loca máquina literaria lamborghiana que hasta quizá llegue a convencerlo del placer de quedar atrapado en las cárceles del lenguaje” (Kozac, C., “Lamborghini, el paródico”, *P/12*, 15/8/93)

“*El jardín de las máquinas parlantes*, la novela más reciente de Alberto Laiseca, es el producto de un trascendente pacto mágico cuyo sentido último es tanto vital como literario. **El lector desprevenido**, sin embargo, deberá saber que tendrá que atravesar no menos de seiscientos treinta páginas para comprender el verdadero alcance de un pacto de tal naturaleza.” (Kozac, C., “Realismo delirante”, *P/12*, 6/2/94)

En síntesis, estas formas, el uso de la primera persona y del *se* impersonal, como modos de presentación de los locutores principales, coexisten. En *La Opinión*, los posicionamientos de los críticos y el desarrollo de lo ideológico se vehiculizan sobre todo a través de un estilo más personalizado, que busca la inclusión, adhesión e interpelación del lector de la reseña valiéndose del uso de la primera persona en singular y en plural con valor inclusivo. En *Página /12*, en cambio, los locutores principales se “ocultan” bajo el *se* impersonal, teñido por la influencia de un discurso menos politizado, menos polémico y más distanciado; el uso del *nosotros* es esporádico y cuando se presenta con más frecuencia es más extensivo (*yo+tú y/o él*) y sirve para actualizar un vínculo con problemáticas que se muestran vigentes.

Si bien el empleo del “nosotros” alcanza a los destinatarios de las reseñas, a la vez -como hemos anticipado al caracterizar el género-, en ambos diarios se construye una imagen del destinatario que no conoce el libro reseñado pero que se configura con determinados saberes que la descripción de este pone en juego. Esos saberes del supuesto lector de la reseña que se construye se infieren a partir del léxico utilizado, de remisiones a otros autores y textos, de referencias a la literatura, a la teoría literaria, al campo cultural, etc.

En cuanto al nivel enunciativo del texto reseñado, cuando se lo particulariza, en *La Opinión*, es para dar cuenta de cierto posicionamiento ideológico y crítico en contra del lector medio, estándar, “pequeño burgués con devaneos de grandeza”. En contrapartida, puede inferirse que desde el diario se privilegian los libros que se apartan de estos rasgos y que proponen lectores más “exclusivos”. En *Página/12*, se suele presentar la imagen de ese lector de manera bastante más general, a veces perfilado desde el género o por cierto modo del libro referido. Cuando, en ambos matutinos, esta figura de destinatario del texto reseñado es más amplia, inscribe también, de algún modo, al locutor de la reseña.

2.3.2. La argumentación como modo de la crítica literaria periodística

La argumentación en las reseñas críticas se desarrolla a partir de la necesidad de dar cuenta de un texto tan particular como es el literario, el cual admite diferentes modos de abordaje. En relación con su lectura, el crítico manifiesta una toma de posición, expone su opinión a través de expresiones modalizadas y axiológicas.

En una perspectiva comunicacional, la argumentación se presenta como una conducta discursiva, elaborada a partir de lo que el locutor supone creer o saber con respecto a un objeto que se presenta de algún modo como problemático o controvertido. Construye sobre el texto literario su punto de vista y busca influir en el pensamiento y/o el comportamiento de su destinatario a través de la exposición de una tesis que somete a la reflexión del otro. En el caso de las reseñas, busca que el lector repare sobre determinado libro que generalmente no conoce, incidir en sus representaciones, etc.

Para abordar el análisis, hemos considerado la argumentación en tanto forma de organización textual siguiendo los lineamientos teóricos de Toulmin (1958), retomados por Christian Plantin en *L'Argumentation* (1996), que determinan componentes de la argumentación en tanto estructura textual y un orden de los mismos en el texto³⁰.

Se emplean principalmente dos estrategias: la de justificación, cuando se ignora la posición del receptor pero se desea hacerlo parte y la polémica, cuando se reconstruye el pensamiento del otro sobre algún objeto presentado como problemático, por lo cual se vuelve objeto controvertido³¹. La adhesión buscada, dentro del discurso construido, depende de los valores, creencias y representaciones que se transmiten junto con la tesis que es sometida a la aprobación del lector. En el nivel estructural (global) y en el nivel discursivo más local, es

³⁰ Tanto los trabajos de Charolles (1990) como los de J. M. Adam (1992), Charaudeau (1992) y Plantin (1996) conciben la argumentación como estructura textual desde lo tipológico y buscan describir un encadenamiento argumentativo mínimo a partir de sus constituyentes inspirados en el desarrollo pionero de Toulmin (1958). En sus desarrollos teóricos del tema, despliegan variaciones terminológicas que remiten a nociones estables provenientes del capítulo que este último autor llamó "El enlace de los argumentos". (Cf. Padilla de Zerdán, Constanza (1999), "La argumentación: estado actual de su estudio" en *RILL N° 14*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán).

³¹ La distinción de estas posibilidades ayuda a comprender cómo se pasa de la noción de *opinión* a la de *tesis*. A las estrategias argumentativas indicadas, puede agregarse la de deliberación, usada muy excepcionalmente en las reseñas. En ella, el locutor no tiene una idea firme pero desea construir una posición sobre el objeto que le resulta problemático, para lo cual reconstruye dos posiciones antagónicas con la intención de examinarlas y de definir su propio juicio al finalizar el examen.

necesario elucidar cómo la tesis se vuelve *conclusión argumentativa*; es decir, cómo una argumentación se realiza en un *discurso construido*.

En cuanto a los elementos constitutivos de la estructura textual, debe tenerse presente que la tesis de un texto argumentativo no es necesariamente la conclusión, es una toma de posición general que puede investir la argumentación en todos los niveles (premisas, argumentos, leyes de pasaje) y no solamente en el nivel último de la conclusión deducida o explícitamente argumentada. Representativo de esta organización es el esquema de Plantin (1996), reformulado a partir del de Toulmin (1958) que reafirma el carácter deductivo de la conclusión, la presencia de un modelo de razonamiento subyacente.

Para justificar, defender y sostener una posición, se parte de unos datos iniciales o de una premisa, se proponen argumentos para defender un nuevo enunciado, que se deriva de las premisas, para así llegar a una conclusión. La ley de paso o pasaje tiene la función de transferir a la conclusión la aceptación que se le atribuye al argumento. Este paso supone siempre un salto, una diferencia de nivel entre el enunciado del argumento y el enunciado de la conclusión. La conclusión es una proyección de la premisa, siempre arriesgada pero por lo mismo, potencialmente fructífera, en la medida en que dice más que el argumento.

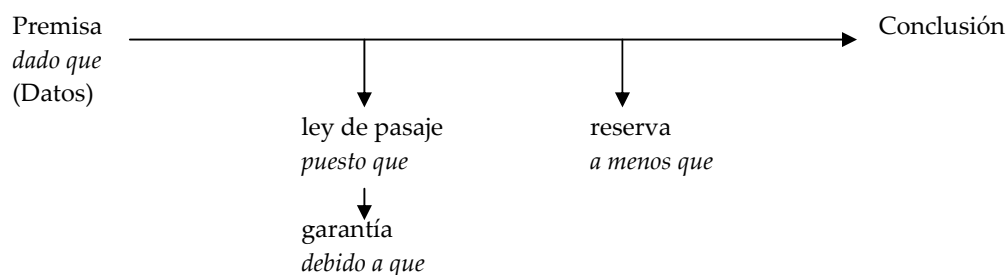
La ley de pasaje aporta a la premisa el sentido argumentativo que no tenía antes: este es un postulado fundamental de la argumentación discursiva. De ahí la premisa toma su orientación hacia la conclusión. A menudo implícita, la ley de paso permite al argumentador apoyar lo que dice al comienzo, en una convención admitida por su comunidad de habla³². La estructuración que se deriva de este esquema, que está en la base de cualquier discurso argumentativo, puede presentarse en orden *progresivo o regresivo* (Adam, 1992:115). El progresivo es aquel cuyo camino se hace a partir de las premisas que llevan a la conclusión, más frecuente en las reseñas de *Página/12*. El regresivo es aquel en el que, a partir de la conclusión (una afirmación, una proposición), se aducen las justificaciones. En *La Opinión*, el orden regresivo es el predominante fundamentalmente porque la tesis se anticipa desde los títulos³³,

³² Estos principios reciben también el nombre de *lugares comunes o topoi*, término que ha sido redefinido por diferentes teorías de la argumentación.

³³ Según comenta Adam en *Les textes: types y prototypes* (1992:115), la estructura de tipo causal, donde se presenta en primer lugar la conclusión (conclusión - [inferencias] - premisas) indica un orden argumentativo de carácter regresivo, mientras que la estructura consecutiva, que parte de las premisas, explicita un orden progresivo (premisas - [inferencias] - conclusión). Cf. Cuenca, María Josep (1995) "Mecanismos lingüísticos y discursivos de la argumentación" en *Comunicación, Lenguaje y Educación* 25, Barcelona, 29.

suele desarrollarse a través de los argumentos expuestos y se reitera al final de texto. Aunque a veces también se da el orden progresivo, con la salvedad de que la tesis se ha expuesto al comienzo (como en las reseñas de Osvaldo Soriano y de J. B. Rivera) Identificamos la ley de pasaje a partir de la mención de los primeros argumentos que permitirían sostener lo que se afirma en la conclusión.

Los pasos que se han incluido en el esquema pueden estar explícitos aunque habitualmente están implícitos y los receptores deben producir inferencias para construir los enunciados correspondientes a cada fase.³⁴ Al esquema se le puede añadir lo que Toulmin en *The Uses of Argument* (1958) denomina garantía y reserva, en la matriz siguiente:



Célula argumentativa (Plantín, 1996)

El *status* de los datos atribuido por Toulmin (1958) a los argumentos recuerda que, fuera del discurso, nada predispone a priori a un enunciado a ser o no un argumento. Es el entorno discursivo el que, enlazando un enunciado con otro, opera esta *orientación del enunciado* y le confiere su valor de *argumento*³⁵. El análisis local de las organizaciones argumentativas determina qué función argumentativa ocupan los enunciados, si están investido en el contexto del valor de un argumento, de una premisa o de una conclusión, si está *orientado* (por referencia a un enunciado anterior) bajo la influencia operatoria de los conectores.

Tanto la noción de *regla de inferencia* o *leyes de pasaje* como la de *premisas, topoi* o *lugar común* remiten a significaciones generales y supuestamente compartidas que pueden estar implícitas o sobreentendidas en la argumentación pero que es necesario actualizar en la lectura ya que es a través de ellas que el consentimiento acordado al argumento es transferido a

³⁴ Adam (1992), en cambio, propone una estructura mínima prototípica para la secuencia argumentativa, pero esa estructura puede ser recurrente (una conclusión se transforma en una nueva premisa) o bien pueden presentarse múltiples argumentos que lleven a una conclusión para apoyar o reforzar un punto de vista.

³⁵ Un enunciado puede ocupar en un cierto rango el estatus de conclusión y en otro el de argumento; o en un cierto rango el estatus de conclusión y en otro el de premisa (Charaudeau, 1992; Plantín, 1996).

la conclusión. Como afirma Plantin (1996:26): la ley de pasaje aporta al dato el sentido argumentativo que no tenía antes: es un postulado fundamental del argumento discursivo; es a través de ella que el dato mantiene su orientación hacia la conclusión.³⁶

Las denominadas “garantías” del esquema se manifiestan a través de diversas operaciones discursivas que desarrollan argumentos con lo cuales se intenta apoyar las premisas, justificarlas con diverso grado de eficacia (Charaudeau, 1992; Masseron, 1997; Padilla de Zerdán, 1999).

2.3.2.1. Lograr la adhesión: una cuestión de estrategias

Como habíamos indicado al comienzo de este capítulo, relevamos con qué grado de preponderancia se despliegan estrategias argumentativas en los ocho críticos de cada diario con mayor cantidad de reseñas de narrativa y poesía dentro del *corpus*.

A partir del análisis, verificamos que, según el género del texto reseñado, cambia la frecuencia de las estrategias argumentativas empleadas. Las más utilizadas, que refuerzan la función persuasiva dominante en ambos grupos de reseñas, son las descripciones, las definiciones y narraciones con diverso grado de despliegue, comparaciones, explicaciones causales, empleo de citas de autoridad, ejemplificaciones y relaciones de contraste (de oposición, sustitución, restricción y concesión)³⁷ (Cuenca, 1995:27-8). En menor grado, se emplean analogías, derivación de consecuencias, el uso de preguntas retóricas, de paráfrasis explícitas con marcadores de reformulación, de generalizaciones y refutaciones (rechazar una tesis, un argumento, un ejemplo, un enunciador, etc). En el párrafo final suele cambiar la estrategia

³⁶ La diferencia, grosso modo, del esquema de Plantin con el esquema de Toulmin consiste en que explicita la garantía y la reserva y presenta la ley de pasaje no sólo como causal.

³⁷ Las relaciones de *oposición* muestran un contraste entre una tesis y una antítesis. Desde el punto de vista pragmático, la segunda tiene más fuerza argumentativa, de manera que se impone una conclusión relacionada con ella. Los conectores que manifiestan esta relación son *pero, en cambio, sin embargo (ahora) bien, etc.*

Mediante la *sustitución* se niega la validez del primer elemento, frecuentemente con la aparición de la negación explícita a través de *sino, en lugar de / en vez de, por lo contrario, etc.* Este tipo de relación crea una estructura polifónica, en términos de Ducrot: el primer elemento no es asumido por el locutor sino que es atribuido a otro enunciador concretado discursivamente o no, de modo que el locutor no se compromete con la primera parte del enunciado, a la que se opone la segunda que sí asume como acorde a sus propias creencias. Con la *restricción*, se niega la relación entre el todo y una de sus partes, a través del uso de *excepto, sino, más que, aparte de, etc.*

La *concesión* niega una relación entre una causa y un efecto, es decir, se indica que el primer elemento conectado constituye una causa que no produce el efecto esperado. Sus conectores más frecuentes son: *aunque, a pesar de (que), no obstante, con todo, de todos modos / todas formas, etc.* (Cf. Cuenca, María Josep., *Op. cit.*).

argumentativa en relación con las utilizadas antes en el texto, lo cual crea una diferencia y un efecto de cierre. (Ver “Anexo”).

La argumentación en las reseñas de narrativa -específicamente- se vale de un desarrollo de mayor cantidad de estrategias. Predominan las concesiones, la derivación de consecuencias, de ejemplificaciones sin el uso de estilo directo (sí mediante el estilo indirecto, alusiones, etc.), de preguntas retóricas e ironía.

Si bien se evidencia un uso mayor de definiciones -sobre todo en *Página/12*- y de narraciones que en las de poesía, merece destacarse que segmentos con estas características son más frecuentes en la reseñas de novelas que de cuentos. Por ejemplo, las de cuentos o relatos se distinguen por el uso de la comparación entre los mismos para dar cuenta de sus características y el incremento de estrategias de restricción (Cuenca, 1995:28) empleadas. Una explicación posible es que, dada la cantidad de textos que se presentan en este tipo de libros, se impone el criterio de considerar varios de ellos, con lo cual la información sobre estos tiende a ser más parcial y fragmentaria.

Las reseñas de novela, a su vez, contienen más fragmentos narrativos y ejemplificaciones. Asimismo, tienen mayor presencia las paráfrasis, que dan cuenta de un mayor desarrollo explicativo y de anclaje del sentido, y el uso de citas de autoridad, derivadas de una mayor referencia a las teorizaciones sobre el género, influyentes desde el campo literario.

En las de poesía, se destacan la descripción, el uso de segmentos narrativos muy breves y el predominio de ejemplos con citas en discurso directo. Se trata de un discurso -sobre todo en *La Opinión*-, más mostrativo que analítico, se trae a colación el texto reseñado a través de las citas y hay una menor reflexión sobre el texto poético.

En estas, específicamente, en *La Opinión* prevalecen la comparación, las explicaciones causales, el uso de paráfrasis con marcadores explícitos, el uso de citas de autoridad (de los autores de los libros reseñados o de otros). En cuanto a las relaciones de contraste, predominan las de sustitución y concesión. En cambio, en *Página/12*, cuando se hace referencia a otros autores, predominan las menciones de críticos o teóricos de la literatura más que las de los propios autores de textos literarios.

En general, la tendencia del diario de Timerman en cuanto a las estrategias argumentativas está dada por la mayor preponderancia de las relaciones causales y de contraste, sobre todo las de oposición, de sustitución y de restricción. También, hay un uso mayor de la

ironía y de la refutación que en *Página/12*, lo cual le otorga un carácter marcadamente polémico. En el diario fundado por Jorge Lanata inciden con mayor fuerza las definiciones, las comparaciones, las preguntas retóricas y el empleo de enunciados generales³⁸ acompañados por modalizadores de duda, lo cual implica un cierto cuestionamiento sobre lo que se trata. Se crea un discurso menos polémico pero con una pretensión más generalizadora.

2.3.2.2. Describir: qué se elige leer desde los diarios

Los parámetros de descripción de los textos reseñados se vinculan con modos de lectura. Desde la clasificación genérica que los adjudica en una determinada sección hasta lo que se elige decir sobre los libros está determinado por el objeto pero también por el modo en que se lo observa. *De scribere*: escribir según el modelo, consiste en una operación cultural, profesional, “orientada intra y extra-textualmente” (Hamon, 1991:56-8).

Podemos considerar, siguiendo a Jacques Fontaneille (1987), al sujeto cognitivo como un *observador*³⁹ que se coloca en el lugar de un receptor (sabe que hay algo que saber). Y al objeto de saber -en nuestro caso, el texto literario- como un *informador* en tanto queda colocado en el lugar del emisor, que colabora o se resiste a la actividad cognitiva del observador.

Ex plicare: desdoblar, desplegar. Toda explicación recurre al procedimiento de despliegue de un paradigma, mecanismo propio de lo descriptivo. Lo descriptivo no se define por el referente descrito, sino por un modo de funcionamiento dominante en la organización del enunciado y guarda una relación estrecha con lo taxonómico. Esta vinculación con las taxonomías señala que todo lugar del texto con predominio de lo descriptivo remite a otros discursos clasificatorios, enlaza el texto con otros textos evidenciando el carácter intertextual de la descripción. En otras palabras, la descripción es más bien metaclasificación, “clasifica y organiza” una materia ya recortada por otros discursos.

³⁸ Asimismo es frecuente el uso de frases condicionales relacionadas con un discurso generalizador pero hipotético (Cf. el apartado “Modos de decir de la crítica” del capítulo tercero de este trabajo).

³⁹ La instalación de los puntos de vista en el discurso, de los centros que orientan la información, es atribuible a la interacción entre el observador y el objeto que se constituye como meta de su hacer perceptivo, el informador. Cf. Fontaneille, J. (1988), *Semiotique du discours*, Limoges, Pulim.

Según Hamon, la descripción se organiza como un “Museo,” como una suma de saberes, como una enciclopedia. De ahí la necesidad de operadores de homogeneidad que funcionan en convergencia, engranando sistemáticamente una isotopía con otra, la cultura erudita con la cultura más general de los clisés, neutralizando los términos ilegibles con los más legibles y modalizando -positiva o negativamente- el conjunto del sistema al indicar una “tonalidad” global válida para el conjunto de la descripción. El sistema descriptivo a veces asume lo heteróclito y lo heterogéneo de la lista de predicados descriptivos y entonces quedan yuxtapuestos campos semánticos de manera polifónica, correspondientes a distintos campos discursivos (Hamon, 1991:166).

Además, dicha heterogeneidad está dada no sólo por la variedad de textos reseñados y su género, sino también porque las categorías más frecuentes empleadas para la descripción del texto fuente se utilizan con diverso grado de profundidad: desde su sola mención hasta una exposición más exhaustiva, acompañada de fundamentaciones y ejemplos.

Hamon postula que el modo de organización de lo descriptivo comprende una equivalencia entre una denominación y una expansión. Plantea que “el análisis deberá buscar en toda serie de sustantivos o adjetivos formando ‘lista’, los términos que no son sólo descriptivos o pictóricos por tradición o convención, sino que son el afloramiento de un metalenguaje implícito, que describen la propia descripción, o que remiten al género, instancia *in absentia* que exige que el lector lea de tal o cual manera la propia descripción” (Hamon, 1991:78). En este sentido, las reseñas de textos literarios en diálogo con el discurso de la teoría literaria se consideran componentes vinculados con el formalismo ruso, el estructuralismo, las llamadas estéticas sociológicas, la crítica psicoanalítica, la segunda etapa de Mijaíl Bajtín, la estética de la recepción y el postestructuralismo.

En ambos matutinos, tanto los comentarios de poesía como de narrativa -con más detalle en estos últimos- especifican elementos del paratexto el principio constructivo del texto, el tiempo y espacio referidos, la tensión, la presencia de lugares comunes, los motivos, imágenes sensoriales, el lenguaje y la escritura -fundamentalmente en las de cuentos- y establecen relaciones del texto con otros textos y/o autores del campo literario.

En cuanto a las reseñas de cuentos y novelas, hay referencias o reflexión sobre el género del texto reseñado, mención de rasgos del narrador y de los personajes, de técnicas

narrativas, de las voces, del estilo y poética del autor, de los finales de los textos, apreciaciones sobre la originalidad, el humor -cuando se manifiesta- y el modo de publicación.

Sin ser dejados de lado por *Página/12* pero sobre todo estimados en *La Opinión*, los comentarios de narrativa emplean con mayor frecuencia la mención de temas del texto, el señalamiento del punto de vista (especialmente en los de novelas), de la percepción, del ritmo, del tono, de los sentimientos expresados, de la estructura y partes del libro, de su discurrir y relación con la trama, de su sintaxis, algunos de estos aspectos privilegiados por el estructuralismo.

Dado que en el diario de Timerman hay una incidencia predominante de las estéticas sociológicas como las de Georg Lukács, Lucien Goldmann, Theodor W. Adorno y Galvano della Volpe, en las reseñas de ambos géneros se explicitan con mayor detalle las situaciones y problemáticas tratadas, las ideas del texto, aspectos sociales implicados, la relación con la verosimilitud y la realidad, con lo político, con el contexto, se alude a la toma de conciencia, se hacen referencias a la actitud (de personajes, del autor y del texto).

En el diario fundado por Lanata, en las reseñas de narrativa, prevalecen las referencias y reflexiones sobre el género, sobre el narrador y los personajes, sus cuerpos, técnicas y gestos de la narración. Al igual que en las reseñas de poesía, se explicitan en mayor grado las relaciones de intertextualidad -también presentes en *La Opinión*-, de interdiscursividad -en relación con la historia, los medios, el cine, etc.-, con otros textos del autor y los efectos sobre un lector generalizado, en diálogo con la estética de la recepción ya que se indican modos y líneas posibles de lectura.

Por otra parte, en los comentarios sobre el género lírico, ambos diarios especifican su principio constructivo -impronta de la vigencia de la consideración del formalismo ruso-, componentes que tienen que ver con el ritmo, la sonoridad y la musicalidad, sintaxis, sentimientos expresados, discurrir, la estructura y sus partes. En los dos diarios, cuando se habla de la poesía -en mayor medida que sobre la narrativa- se manifiesta de modo explícito en los '90 una cercanía con los '70, en cuanto a que se refieren aspectos que tienen que ver con lo político, lo social y el contexto.

En cuanto al género lírico, en *Página/12* se comentan sobre todo rasgos que tienen que ver con la materialidad de la escritura, como el soporte del texto, la relación entre las ilustraciones y los poemas (paratexto icónico), la espacialidad de esta, su versificación y extensión.

En menor grado, se hace referencia a la extensión y se manifiestan algunos matices de una descripción más tradicional sobre la versificación, imágenes sensoriales y motivos. Asimismo, se hace mención de la poética del autor y -al igual que en las reseñas de narrativa- se traen a colación en mayor grado los efectos y la recepción del lector. Desarrolladas fundamentalmente por Jorge Monteleone y Susana Cella, críticos universitarios, las reseñas de poesía despliegan en ese diario un mayor análisis que en *La Opinión*, más referencias y reflexiones sobre los diversos géneros, descripciones del yo lírico, de voces, gestos y anécdotas.

Aunque se modifican algunos aspectos descriptivos a partir del cambio de género, se destaca una continuidad en los parámetros elegidos por cada diario. Si en *La Opinión* se leen de un modo preponderante las relaciones que los textos presentan con “la realidad”, en *Página/12*, los planteos privilegian la verosimilitud o credibilidad. Si en *La Opinión* prevalecen la mención de filiaciones y la relación entre vida y experiencia de los poetas, en *Página/12* -en parte porque se presentan menos autores noveles que en *La Opinión*- se rastrean relaciones de intertextualidad con el campo literario, frecuentemente más a modo de afinidad que de legado. La experiencia no cuenta ya a partir de las vivencias personales del escritor, sino de la crítica, de la lectura del texto reseñado.

2.3.2.3. Narrar: una manera de interpretar

La narración in-forma (Landowski, 1993:156), da forma a los acontecimientos mismos mediante su puesta en relato; en las reseñas, releva qué decir para dar cuenta de una lectura. En ese sentido, narrar es una forma de argumentar y de interpretar, permite construir sentidos. Como señala Perelman, “los hechos evocados conllevan, además del dato, la manera de interpretarlo y describirlo”. Asimismo, “la interpretación no es sólo selección [del texto referido]; ella puede ser también creación de significación, inserción en un contexto nuevo [...]” (Perelman, 1997: 68).

La temporalidad narrativa comprende una relación sucesiva de acontecimientos: atiende al modo de presencia del tiempo en el nivel del enunciado, de aquello que es objeto del discurso, los acontecimientos narrados. La sucesividad afecta la disposición en serie, en cadena, de eventos que se perciben con algún tipo de relación que puede ser: a) lógica (causa/efecto) y/o b) cronológica (antes/después) (Filinich, 2003:17).

En el nivel de la enunciación narrativa, en el momento de desplegar su actuación como narrador, el sujeto enunciante inaugura el tiempo presente y se mantiene en un presente continuo desde el cual da cuenta de la movilidad temporal de los acontecimientos que son objeto de su discurso. El encadenamiento de los sucesos en el enunciado repercute como un aumento de saber en el nivel de la enunciación narrativa. La progresión afecta la dimensión cognitiva: hay una acumulación progresiva de saber⁴⁰ (Filinich, 2003:17 y 18).

En ambos diarios, los fragmentos narrativos prevalecen en las reseñas de novelas; en las de los cuentos y de poesía, son mucho más breves. Se presentan con mayor extensión en *La Opinión* que en *Página/12*, en consonancia con el predominio de las explicaciones causales más explícitas del primero. Suponen diversas instancias en que el locutor construye la interpretación y están vinculadas con la creación de diversas representaciones, imágenes transmitidas por el discurso que construyen una organización de lo real (Charaudeau, 2005:57): la del locutor crítico, la del escritor y la del libro reseñado.

En cuanto al locutor crítico, excepcionalmente narra su experiencia de lectura, desde la primera persona del singular, a partir de considerar una hipótesis que luego descarta. Un ejemplo:

“A poco de iniciada la lectura de esta novela, me pregunté si no avanzaba por uno de los atajos con que los practicantes de la llamada novela objetivista francesa buscaron eludir las convenciones de un género para muchos envejecido y agónico; para otros, los menos, en plena metamorfosis revitalizadora. La circunstancia de que un hecho policial anudara la trama, el título mismo, trajeron a mi memoria el *Retrato de un desconocido* de Natalie Sarraute, acerca del cual dijera Sartre que es “una antinovela que se lee como una novela policial”, es decir, una reflexión sobre la novela envuelta en los ritos de uno de los subtipos novelescos de mayor consumo masivo. Pero lo de Lozzia no es tal cosa.

A medida que progresaba en la lectura **me quedó claro** que se trataba de una narración tradicional, sólo que dispuesta en términos no muy frecuentes.” (Romano, E., “Dignidad narrativa y equívocos formales en una novela de Lozzia”, *LO*, 14/11/72)

⁴⁰ Descripción y narración están íntimamente relacionadas. Raúl Dorra profundiza la idea de que no se puede narrar sin describir (1989:271), retoma las reflexiones al respecto de Gérard Genette (1970) y de Martínez Bonati (1972). Cf. Dorra, Raúl (1989), “La actividad descriptiva en la narración” en *Hablar de literatura*, México, F.C.E. Cabe señalar que el paso de lo descriptivo a lo narrativo está dado por un cambio de ritmo discursivo, una aceleración producida por el tránsito -de una posición simultánea implicada por el recorrido que el observador realiza sobre lo observado o por el despliegue de su actividad sensible- a una posición enunciativa ulterior propia de lo narrativo. Cf. Filinich, M.I. (2003), *Op. cit.*, p.26.

Otras veces el crítico despliega una puesta en escena, en la que cuenta anécdotas personales, por ejemplo, respecto de sí mismo y del escritor sobre el cual habla. Esto se manifiesta en una reseña de Ricardo Piglia⁴¹, quien narra lo que sucede en una foto que muestra el cadáver de Roberto Arlt sobre la ciudad, imagen que además se reproduce en el título de la reseña, considerada como metáfora también del lugar de su literatura:

“Una tarde Martini Real me mostró una serie de fotos del velorio de Roberto Arlt. Lo más impresionante era una toma del féretro colgado del aire con sogas y suspendido sobre la ciudad. Habían armado el ataúd en su pieza pero habían tenido que sacarlo por la ventana del edificio con aparejos y poleas porque Arlt era demasiado grande para pasar por el pasillo.

Ese féretro suspendido sobre Buenos Aires es una buena imagen del lugar de Arlt en la literatura argentina. Murió a los cuarenta y dos años y siempre será joven y siempre estarán sacando su cadáver por la ventana. Hoy es un escritor canonizado y los debates sobre su estilo y su ‘incultura’ están resueltos.”

El párrafo final también retoma esa imagen:

“Esta reedición de su *Obra completa* confirma que Arlt es el más contemporáneo de nuestros escritores. Su cadáver sigue sobre la ciudad. Las poleas y las cuerdas que lo sostienen forman parte de las máquinas y las invenciones que mueven su ficción hacia el porvenir”. (Piglia, R., “Arlt, un cadáver sobre la ciudad”, *P/12*, 9/6/1991)

Aunque empleadas eventualmente, estas escenografías contribuye a crear representaciones de los escritores, reactualizar o resignificar el imaginario que circula sobre estos en relación con la posición del locutor.

Ambos diarios exponen aspectos biográficos que precisan en qué momento de su producción y su trayectoria se encuentran los autores. El matutino dirigido por Timerman menciona rasgos variados que contribuyen a mostrar un perfil: ocupaciones anteriores -no siempre literarias-, edad, grado de experiencia, etc., sobre todo en las reseñas de Julio Ardiles Gray, Francisco Urondo y Carlos Tarsitano. En relación con el campo cultural, se señalan algunos antecedentes, si perteneció a algún grupo literario o si desempeñó actividades conectadas con la escritura, como la de redactor o director de alguna publicación, traductor, etc. En ese diario, las vivencias personales del autor justifican el tipo de texto producido y reseñado:

⁴¹ Si bien el ejemplo no pertenece a la selección de críticos realizada para este capítulo, permite ilustrar la creación de escenografías -escasa en dicha selección- que se utiliza en algunas ocasiones, en *Página/12*.

“Sin lugar a dudas, esta colección de poemas es el resultado de los múltiples viajes del autor. Desde Jujuy hasta Chubut, desde Asunción hasta Bariloche, Viel Temperley ha recorrido muchos caminos. En sus versos, los paisajes han dejado sus huellas: muchas veces, pintorescas: algunos con hondas resonancias metafísicas”. (Ardiles Gray, J., “Hondura metafísica y pintoresquismo se contraponen en un libro de poemas”, *LO*, 12/8/71)

En cambio, en *Página/12*, la tendencia es que cuando se caracteriza al escritor prevalezcan aspectos más restringidos que tienen que ver con el desarrollo de su proceso de escritura y textos publicados. En la cita que sigue, los comentarios provienen de un locutor crítico, escritor también, por lo cual la apreciación emitida cobra otro valor:

“En las páginas de *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* (1987), Daniel Guebel lograba una inflexión nada despreciable en función de un proyecto literario: conseguía un tono particular y definido en la escritura. Es cierto que la propia novela se regodeaba en ese hallazgo y saturaba en alguna medida las posibilidades de esa entonación. Pero es esa escritura la que deriva y se plasma notablemente en *La perla del emperador* (1990), una impecable máquina de narrar en la que, por decirlo de alguna manera, Scherezade al parecer seguirá contando aun cuando ya se le haya perdonado la vida, o cuando ya se la haya ejecutado, o en la que aún el verdugo tiene una historia que contar. La tercera novela de Guebel, *Los elementales* (1992), apostó a la condensación de una única situación en la que se colmaba de signos, pero sin que se lograra provocar en el lector la tentación de recorrer esos signos en busca de sentidos.

Estas son -inevitablemente reducidas- las tres coordenadas de la obra narrativa de Guebel, entre las cuales o a partir de las cuales se proponen ahora los cuentos de *El ser querido*. En ellos, esa escritura muy cuidada se afianza logrando momentos en los que -como no siempre ocurre- se percibe verdaderamente que hay algo especial que se está haciendo con el lenguaje.” (Kohan, M. “Cuidada escritura”, *P/12*, 10/1/93)

Además se crea una representación del libro reseñado a partir de la narración del argumento o de fragmentos de este sobre los cuales se busca despertar interés, también en tanto componentes de una escenografía (Maingueneau, 1993, 1998, 2001). Es un procedimiento utilizado a menudo por Julio Ardiles Gray en los comienzos de sus notas. La renarración del texto referido no llega, con frecuencia, a justificar la valoración que se le atribuye, la cual queda sugerida. Para ilustrarlo, nos remitimos a una de las reseñas, que comienza del siguiente modo:

“La primera vez que el protagonista abre la puerta de su departamento, se encuentra con un anciano afable, bonachón, vestido de una manera muy antigua. Es un antepasado muerto. Ha conseguido corporizarse y, muy satisfecho, se instala ‘a vivir’ en la casa de su descendiente.

La segunda vez, el narrador-protagonista se da de manos a boca con todos sus tatarabuelos y todas sus tatarabuelas. Entonces decide consultar a un médico.

A pesar del dictamen tranquilizador (sólo padecería de un inocente surmenage), el protagonista regresa a su domicilio y no puede abrir la puerta: tantos son los fantasmas invasores que ya no hay espacio que no se encuentre ocupado.

Éste es el argumento de *El intruso*, el cuento más logrado o, quizás, el único bien tramado y mejor resuelto de esta colección [...].” (Ardiles Gray, J., “Ironía y truculencia comulgan en el libro de una autora novel”, *LO*, 31/7/71)

En *Página/12*, de los críticos considerados, Josefina Delgado, Sergio Olguín y Osvaldo Gallone son los que más se extienden en el relato del argumento de los textos, a menudo también desde el comienzo de sus reseñas. Narrar es un modo de informar que le permite al crítico fijar una posición. Se instaura un nuevo orden del relato, que privilegia una “simplificación” periodística y “construye el acontecimiento” en cuanto selecciona qué reproducir y cómo. Al mismo tiempo, esta narración posibilita otras estrategias argumentativas, como la comparación, en este caso de los personajes con una serie de otros detectives de la literatura argentina:

[...] Spencer Roselló -el traductor más rápido del Oeste- y su pareja -la Joya- sobreviven como pueden en una Barcelona gris y especialmente predisuelta contra los sudacas, hasta el momento en que se contactan con una editorial que les encomienda la reescritura de una serie bélica de la que se han perdido los originales y que lleva por título *Vietnam* (no es la única aliteración [sic] que cruza el texto). A partir de allí, la disparatada pareja será la protagonista involuntaria de una serie de hechos que van desde la defraudación y la estafa hasta la intervención directa de la mano de obra desocupada argentina. Los títulos que conforman la serie bélica son el primer e indisoluble homenaje que se inscribe en el intertexto: *¿Acaso no pinchan a los cobayos?*, *El breve adiós*, o *El hombre gordo*, por nombrar sólo tres. Es un homenaje manifiesto. Si un saber de corte tipográfico-caligráfico le permite al Daniel Hernández de Walsh develar el misterio en ‘La aventura de las pruebas de imprenta’, y un saber lingüístico lo faculta al Emilio Renzi de Piglia para identificar al asesino en ‘La loca y el relato del crimen’, un saber criptográfico es el que ilumina a Spencer Roselló para desanudar gran parte de la intriga que le presentan los volúmenes de la serie *Vietnam*”. (Gallone, O., “Negro, seco, preciso”, *P/12*, 20/12/92)

Como vemos, la mención de relaciones intertextuales -procedimiento frecuente sobre todo en este último diario mencionado- articula el relato y lo instala dentro del género policial.

Asimismo, la representación del texto se puede crear a través de un análisis que establece relaciones con el campo literario y social. Se esbozan situaciones, fragmentos del texto narrativo sobre los que el crítico reflexiona, por ejemplo, estableciendo relaciones con la obra

anterior del autor, con lo genérico, con la descripción de procedimientos narrativos y ejemplificaciones:

*“El volante es una de las novelas breves que César Aira escribió entre 1989 y 1990, y que está publicando en la actualidad. Este año ya han sido editadas *La prueba* y *El llanto*, con lo cual se intensifica el efecto de fecundidad exacerbada que la obra de Aira suele producir. [...] Se sabe, sin embargo, que -como el propio Aira tematiza en sus relatos- no hay repetición sin diferencia. También *El volante* es “otra novela de Aira”, definición que alude ambiguamente a que en ella se encontrará lo mismo que en algunas de las anteriores, pero a la vez *otra cosa*, o dicha de *otro modo*.”*

El volante trabaja a partir de una situación absolutamente cotidiana, que se va complicando y enrareciendo gradualmente hasta bordear lo fantástico. Lo que los cortes de luz producían en la vida diaria en *La luz argentina*, por ejemplo, o la presencia progresiva de los espectros en el edificio en construcción en *Los fantasmas*, se desarrolla en este caso a través de un simple volante destinado a promocionar un taller de expresión actoral entre los vecinos del barrio de Flores. El texto comenzará a enredarse, multiplicándose a sí mismo, problematizándose, hasta derivar en un particular relato cuyo final se satura de situaciones azarosas, como ocurría en el desenlace de *La liebre*. Sólo que, en *El volante*, lo que se complica no es sólo la trama, las líneas argumentativas de la narración, sino la enunciación, el acto mismo de decir, el acto mismo de contar.

Si las novelas de Aira -en especial relatos como *Ema, la cautiva* o como *Canto castrato*- hacían de narrar un agradable deslizamiento a través de historias, ***El volante* juega en cambio con la idea de que exponer pueda llegar a ser tortuoso y contar pueda llegar a ser problemático, de que la simpleza resulta imposible, aun para un personaje que, como Norma Traversini, sólo se propone anunciar un taller. Cuando la posdata del volante se convierte en un relato, la narradora avanza preguntándose continuamente sobre el modo en que tiene que escribirlo.** Así, por ejemplo, la impecable construcción de una atmósfera, debe, de todos modos, recorrer los vericuetos en los que se reflexiona sobre qué es una atmósfera en la literatura y cómo se la consigue.

Las reflexiones sobre la literatura, el lenguaje, las técnicas y la representación son una novedad en la literatura de César Aira. Pero mientras en las otras novelas eran tramos poco menos que injertados en una narración que no se contaminaba con ellos, en *El volante* uno y otro plano se articulan y se integran: el texto se desarrolla en la medida en que reflexiona, y la necesidad de explicar y explicarse termina por producir una historia, bien contada por Aira, una vez más”. (Kohan, M, “Repetición y diferencia”, P/12, 15/11/92)

La mención y la narración de determinados aspectos del libro aquí también permite la construcción de comparaciones con otros textos del autor, a partir de la alusión a conceptos teóricos, como los de *repetición y diferencia* de Gilles Deleuze. Se señala la incidencia de lo fantástico, el trabajo con la enunciación en el texto, la trama, el asunto tratado, el final, cómo

lo hace, con qué concepción particular de la narración está trabajando y la reflexión sobre la literatura. Si bien muchos de los textos literarios brindan reflexiones metatextuales, los críticos de *Página/12* las reconocen en mayor grado y las exhiben a través de una narración explicativa.

También la presentación del relato crítico se relaciona con cierto contexto extratextual que puede exceder la obra del autor con la cual se la compara. Señala antecedentes del tema o del género en función de mostrar continuidades o diferencias, vincular el libro en relación con lo social o la tradición literaria argentina; crea un dominio de memoria (Courtine, 1981) mediante relaciones de intertextualidad. Este tipo de operaciones interpretativas es más frecuente y detallada en *La Opinión* en los comentarios de Jorge B. Rivera, Aníbal Ford, Eduardo Romano y Juan Sasturain. Un caso ilustrativo:

“Bernardo Kordon ha recurrido, para construir su fecunda labor narrativa, a dos zonas de verdad críticas para todo escritor: el plano de lo cotidiano y el mundo de los marginados, esos seres que han sido desplazados por el aparato social o que son el fruto de sus avatares históricos. A través de ambas zonas, de su reinterpretación literaria desde una óptica que comienza por valorizar o examinar aspectos existenciales, Kordon ha brindado una interpretación -no siempre optimista- de la sociedad global y puede afirmarse que en este sentido se ha anticipado a no pocas indagaciones socio-antropológicas sobre nuestra realidad. **La esfera del submundo y las conductas de los marginados cuenta entre nosotros, en verdad, con una rica tradición que se nutre con los aportes de Fray Mocho, Gálvez, Blomberg, Olivari, Herreros, Enrique González Tuñón y Arlt, entre otros, quienes la abordaron desde una actitud en algunos casos didáctica, en otros pietista y distanciada, o bien ideológicamente conflictual, o como recuperación descriptiva (muchas veces también comprensiva) de ciertas zonas de la realidad. Los marginados y los universos cotidianos de Kordon por cierto, no son los de Castelnuovo ni los de Arlt. Más precisamente tienen que ver con el proceso de transformación que comienza a operarse a partir de la crisis de 1929, y sirven para iluminar aspectos explícitos e inmediatos del marco de referencia (la mishiadura de los años 30, por ejemplo), para tramar no pocas reflexiones metafísicas sobre la vida y para organizar, fundamentalmente una lacerante interpretación del hombre en la historia y en la sociedad, en sus relaciones consigo mismo y con los otros**”. (Rivera, J., “Lo más representativo de la obra de Bernardo Kordon se reúne en un tomo”, *LO*, 16/9/72)

Dicha contextualización y referencias a lo social cobra un lugar menor -en presencia y en extensión- en *Página/12*, donde se señalan otras influencias del campo literario ligadas no tanto a zonas temáticas como al género, al estilo y a la escritura de los textos.

Asimismo, a veces, especifican aspectos de la producción del libro, tanto de su escritura como de su circulación en el mercado, de los obstáculos para publicar, de su edición, pasan revista a la recepción que ha tenido un texto que se reedita o historizan sus diversas ediciones, datos que inciden sin duda sobre la recepción del mismo. El primer ejemplo que sigue destaca un aumento de ejemplares respecto de una edición anterior:

“Estos cuentos que reedita ahora la Compañía General Fabril Editora, ya fueron publicados en edición limitada -300 ejemplares- en el año 1953, en la provincia natal de este escritor mendocino. Tres años después [Antonio Di Benedetto] dio a conocer *Zama*, que lo ubicaría entre los mejores escritores del momento”. (Urondo, F., “Imaginación empírica y solidez narrativa de un escritor mendocino, *LO*, 30/11/71)

En el segundo ejemplo, que se presenta a continuación -respecto de *El frasquito*, una novela que tuvo gran impacto en el momento de su publicación, a partir de las menciones que desde *La Opinión* se hicieron- exhibe la censura que producía el tema y las objeciones al ensayo que la acompañaba:

“Esta primera novela de Luis Gusmán, escrita en 1970, pasó de una editorial a otra sin que nadie se atreviera a publicarla. La primera dificultad que presentaba, el tema, es que el autor expresa, sin disfraces, sin pudor al fin, el desesperado deseo del hijo por poseer a su madre. Los descubrimientos de Freud y la difusión del psicoanálisis no han cambiado demasiado el criterio de la censura, ni, peor, el de la autocensura editorial. No obstante, el mejor argumento para rechazar la obra era su extensión -62 páginas-, que dificultaba su lanzamiento. Por fin, Ediciones Noé da a conocer la obra agregándole un minucioso prólogo escrito por Ricardo Piglia, que abarca 16 páginas. El excelente ensayo de Piglia, presenta un inconveniente: anticipa al lector una forma de lectura, una manera de acceder al texto condicionada por la visión freudiana y marxista -válida, por cierto-, cuando la novela se explicita por sí misma.” (Soriano, O., “Horror y crueldad en un texto que narra la desesperada búsqueda de una identidad”, *LO*, 3/1/73)

En síntesis, los segmentos narrativos en las reseñas edifican la argumentación, sustentan los comentarios y la construcción del sentido, muchas veces sólo sugerido. Frecuentemente, construyen un dominio de memoria que configura representaciones del texto reseñado, del autor y sus escritos. Al respecto, *La Opinión* muestra la mayor incidencia de un contexto social en diálogo solapado con las teorías del formalismo ruso, de la segunda etapa de Mijaíl Bajtín -donde concibe la literatura como forma ideológica a partir de un desplazamiento del énfasis de la literatura como representación discursiva de lo social de su primera etapa a la literatura en tanto representación de los discursos sociales-, de las estéticas sociológicas y de la sociocrítica. En cambio, la tendencia en *Página/12* es brindar una narración desde un

análisis textual, de aspectos lateralmente signados por la estética de la recepción y el postestructuralismo.

Conclusiones

La descripción del género reseña muestra cómo se construye un saber y un sistema de valoración sobre los textos literarios. Se perfilan tendencias desde lo enunciativo, la puesta en sección junto con componentes paratextuales y el desarrollo argumentativo, en tanto modo de la crítica literaria periodística.

En *La Opinión* prevalece una presentación más personalizada de los locutores críticos mediante el uso de la primera persona del singular y del plural con valor inclusivo (*yo + tú*) que busca la adhesión del lector, a quien se interpela.

En relación con el desarrollo textual de la argumentación (Adam, 1992:115), predomina un esquema regresivo, de la conclusión se despliegan las justificaciones. Respecto del desarrollo de estrategias argumentativas, si bien tanto *La Opinión* como *Página/12* emplean la descripción y la narración -esta última sobre todo en reseñas de narrativa-, en el matutino fundado por Timerman aumentan las relaciones causales, de contraste, la ironía y la refutación, lo cual crea un *ethos*, de un discurso de carácter más polémico.

En lo referente a la selección de los aspectos descriptivos, puede observarse -en menor medida- la incidencia del estructuralismo, de las estéticas sociológicas, de la teoría de la segunda etapa de Mijaíl Bajtín y de la sociocrítica por las referencias detalladas a las situaciones y problemáticas tratadas, a las ideas del libro, a los aspectos sociales implicados, a las relaciones con la realidad, lo político, el contexto, la toma de conciencia y las observaciones sobre la actitud tanto de los personajes como del autor y del texto. En cuanto a los segmentos narrativos de las reseñas, predominan los que señalan un contexto social, extratextual, que crea referencias y producen significados sobre el género del libro referido y su autor, lo cual es más evidente en algunos críticos como Aníbal Ford, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano y Juan Sasturain.

Las narraciones de las reseñas crean escenografías y construyen, desde los dos diarios, representaciones del locutor crítico, del texto reseñado y del autor y su obra. Respec-

to de esto último, perfilan las propias experiencias del escritor y la relación con el campo literario, en clara oposición a *Sur* y a otras publicaciones de corte liberal.

Por otro lado, en *Página/12*, el esquema argumentativo predominante es progresivo; las premisas llevan hacia la conclusión. En cuanto al mecanismo enunciativo que prevalece, el *se* impersonal crea distancia, que es matizada por el ocasional empleo de un *nosotros* que incluye a un destinatario más amplio (*yo + tú y/o él*) respecto de problemáticas vigentes. La persuasión apela a un mayor despliegue de definiciones, comparaciones, preguntas retóricas y enunciados de amplio alcance acompañados por la modalidad de duda, lo cual contribuye a producir un discurso más generalizador.

Desde lo descriptivo, abundan las relaciones intertextuales, las referencias al lector y a la experiencia de lectura, a partir de ciertas influencias de la estética de la recepción y del postestructuralismo. Con respecto a los segmentos narrativos, esta mencionan la obra anterior de los autores, vinculada con su proceso de escritura y estilo, y también establecen relaciones con el campo literario.

Los comentarios bibliográficos evidencian diferencias, según el género del texto leído, en las estrategias argumentativas y en los parámetros descriptivos empleados. En los de novelas, hay más fragmentos narrativos, ejemplificaciones, paráfrasis explicativas y citas de autoridad; en los de cuentos, prevalecen las comparaciones y, en las de poesía, se destacan las descripciones, las citas en discurso directo y -al igual que en las de los relatos- los segmentos narrativos son más breves. Los criterios para organizar la descripción en parte están determinados por la materialidad y especificidad de cada género. En las reseñas de novelas y cuentos, predominan aspectos que tienen que ver con las técnicas narrativas desarrolladas; en cambio, en las de poesía inciden rasgos que muestran el carácter visual y sonoro del texto.

No obstante, a pesar de las diferencias dadas por los géneros que refieren -como ya hemos señalado-, las reseñas de cada diario están influidas por una estética del medio, epocal, ideológica y crítica que determina “lo que puede y debe ser dicho” a partir de una posición dada en una coyuntura determinada, el modo de leer de un período. Al describirlas, damos cuenta de su carácter semiótico ya que a través de su discursividad *re - señan*, generan sentidos, que se gestan, se ocultan, circulan y se transforman en la sociedad.

CAPÍTULO 3

Procedimientos discursivos de la crítica literaria periodística

“Las representaciones, en tanto edifican una organización de lo real a través de imágenes mentales transportadas por el discurso [...] están incluidas en lo real e incluso son dadas por lo real mismo” (Charaudeau, 2005:47). Así, las representaciones se configuran en discursos sociales que dan testimonio, unos de un saber de conocimiento sobre el mundo; otros, de un saber de creencia abarcador de sistemas de valores que los individuos se proveen para juzgar esa realidad. Estos discursos sociales se configuran de manera explícita al “objetualizarse” (Bourdieu, 1998) en ilustraciones, palabras o expresiones, o de manera implícita por alusión.

No es una cuestión menor indagar qué tipo de representaciones construye una reseña. En este capítulo reflexionaremos sobre los procedimientos discursivos de la reseña crítica literaria periodística a través de operaciones lingüísticas vinculadas con el locutor en función de perfilar cómo este construye a través de diversos modos de decir una representación de sí mismo en los enunciados pero, también, a la vez, del texto reseñado, del autor del texto, de la crítica y de la literatura.

Haremos un acercamiento descriptivo de las realizaciones argumentativas locales de los enunciados (Masseron, 1997; Padilla de Zerdán, 1999), procedimientos que inciden en la construcción de la valoración. Para ello, nos detendremos en cuatro niveles de análisis. En primer lugar, en las modalidades del mensaje (Maingueneau, 1989) a través de determinados procedimientos de organización sintáctica y estilística. En segundo término, nos referiremos a las modalidades predominantes de la enunciación y del enunciado: la apreciativa a través de la axiologización lexicalizada, la epistémica y la deóntica, y a sus valores subyacentes

(Mainguenu, 1989; Calsamiglia Blancafort y Tuson Valls, 2002). En tercer lugar, observaremos los actos de habla más frecuentes, enunciados performativos que operan del pasaje del análisis a la acción y desarrollan diversas funciones en las cadenas argumentativas (Maldidier y Robin, 1976). Finalmente, abordaremos el uso específico de las formas de la polifonía o de la heterogeneidad mostrada de las que se vale la reseña como género de la crítica literaria periodística.

Estas dimensiones de análisis están interrelacionadas, se complementan y, a veces, se superponen. Si bien se manifiestan a un nivel local, en su recurrencia describen direcciones del discurso crítico literario periodístico. A través de estos lugares de construcción discursiva, perfilaremos líneas argumentativas de algunos de los críticos y las tendencias preponderantes de dicho género en *La Opinión* y en *Página/12*.

3.1. Modalidades del mensaje: organización sintáctica y estilística de la valoración

En este apartado hemos agrupado diversos modos de decir presentes en las reseñas de nuestro *corpus*, fenómenos de efectos similares, lugares privilegiados vinculados con las representaciones del texto reseñado, del autor del texto, de la crítica y de ciertas concepciones sobre la literatura.

Señalamos el uso de esos variados modos de decir del discurso escrito, por medio del relevamiento de construcciones mediante las cuales se selecciona un constituyente de la oración para ponerlo de relieve y determinadas formas sintácticas específicas que contribuyen a crear la valoración y la modalidad del mensaje (Mainguenu, 1989). Dichas construcciones son las estructuras sintácticas de relieve, la inversión del orden sintáctico tradicional, el empleo de relativas apositivas, de nominalizaciones, de oraciones unimembres y de la impersonalización.

3.1.1. Estructuras sintácticas de relieve

En primer lugar, ahondaremos en el valor pragmático que se manifiesta en las oraciones de las reseñas a través de marcas formales. El significado temático de la oración es de naturaleza pragmático-discursiva y surge de su relación con el contexto. Atenderemos al

orden de las palabras (dislocación de constituyentes, cambio de la posición del sujeto respecto de la organización tradicional, etc.) y a estructuras sintácticas determinadas.

En ambos diarios, predominan las llamadas formas sintácticas de relieve (Kovacci, 1972) que destacan determinados aspectos semánticos: realce nominal, cláusulas hendidas y pseudohendidas, y el esquema condicional.

El realce nominal es un constituyente que pone de relieve el predicativo (Kovacci, 1972), está dado por la consideración de la figura tonal, por lo que la cima melódica se sitúa en el componente destacado sintácticamente en posición inicial. En los ejemplos siguientes⁴², esta estructura es utilizada para definir el "libro" sobre el que se realiza la valoración:

"Es un diálogo de compañeros y por lo tanto no guarda piedad con las miserias y la alucinación que interrumpen el camino. [...]

Es una luz que se aproxima: las *Diez escenas del paciente* marcan un ritmo, un jadeo cada vez más obsesivo, casi épico [...]" (Tarsitano, C., "La poesía de Lamborghini halla su luz en la historia de su pueblo", *LO*, 2/7/71).

"Es casi sobrehumano ese trabajo, **un lujo se diría**, para hombres tan jóvenes como los que habitan estos países. **Es difícil** concebir que toda la naturaleza (la cultura: la naturaleza no existe decía Pascal) se haya filtrado en este hombre sabio y prematuro, tierno como un niño y hábil como un sobreviviente de catástrofes" (Urondo, F., "Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española", *LO*, 20/7/71).

En el caso de las reseñas extraídas del diario *Página 12*, las apreciaciones o definiciones se realizan sobre un tramo del texto, el género o la "palabra poética":

"El nombre rozado por la lírica es siempre el fantasma de una voz propia. **Es el síntoma de un personaje.**" (Monteleone, J., "La constelación y el nombre", *P/12*, 24/5/92)

"Es mucho más real el primer capítulo de la novela cuando todo el andamiaje que arma el lector según las observaciones del personaje principal frente al espejo **se desploma** con el saludo que cierra esa secuencia y parece hacer notar que, de allí en más, todo será jugado en el terreno de las equivocaciones." (Russo, M., "La realidad inverosímil", *P/12*, 6/9/92)

"Es el relato de sus rutinarias peripecias con amantes adinerados, su interés creciente por el espiritismo (impulsado por un barman argentino llamado Sarmiento) y la atracción materno-erótica que ejerce sobre ella Pragma, una adolescente de catorce años." (Olguín, S., "Cae la noche tropical", *P/12*, 23/2/92)

⁴² Aunque en *La Opinión* se emplea la negrita como marca paratextual del editor en las citas y títulos de libros, a lo largo de este trabajo hemos utilizado, para ello, bastardilla y, para realizar destacados nuestros, negritas.

En ambos matutinos esta estructura porta metáforas. En *La Opinión* de connotación política (“diálogo de compañeros”) y, en *Página/12*, más vinculadas a los procedimientos y artificios del texto. En este último diario, el discurso de la crítica literaria atenúa y soslaya el tono político, se vuelve más “teórico” y alusivo.

Otra estructura de relieve está dada por las cláusulas hendidas, que se corresponden con una cláusula más básica. Son las construcciones segmentadas por el verbo *ser* en posición inicial o media, “cuya subordinada está encabezada por el complementante *que* y/o en que los rasgos de la subordinada están controlados por el foco” (Di Tullio, 1997:368). Se emplea en *La Opinión* fundamentalmente.

En los siguientes ejemplos se observa como, a través de esa construcción, se destacan ciertos elementos oracionales. En el primero, el antecedente de la revista *Poesía Buenos Aires* al narrar los orígenes del poeta Francisco Urondo:

“**Fue** una revista que es síntesis y símbolo del período, *Poesía Buenos Aires*, **la que primero acoge a este santafesino que precisamente con el sello editorial de la revista publica en 1956 su primer libro de poemas: *Historia antigua*.**” (Sasturain, J., “Como los mejores de su generación, Urondo es más leal con la vida que con la belleza”, *LO*, 30/1/73)

En el segundo, se reflexiona sobre el lenguaje usado en *El libro de Manuel* de Julio Cortázar:

“Sin embargo, en el texto hay **una palabra privilegiada y es la que llamé reflexiva** -la de Persio en *Los premios*, la primera persona lírica de Morelli, en *Rayuela*- aquí desplegada en niveles complementarios que cumplen una misma finalidad: explicitar los términos en que se produce el triple encuentro con la Historia recién descubierta.” (Sasturain, J., “En su cuarta novela Julio Cortázar nombra a la Historia pero no se atreve a tocarla”, *LO*, 10/5/73, sobre *El libro de Manuel*)

El hecho de que la oración hendida en el penúltimo ejemplo se encuentre en posición inicial y, en el último caso, en el medio pero con un verbo en primera persona del singular, destaca aún más la información seleccionada en el foco.

Otra forma sintáctica de relieve está dada por las llamadas oraciones pseudohendidas, también delimitadas por el pronombre relativo o complementante y el uso del verbo *ser*. “Las pseudohendidas presentan la forma canónica de la cláusula identificativa: su sujeto es una relativa libre y el foco o componente enfatizado forma parte del predicado. Son las del

llamado “que galicado”⁴³ o perífrasis de relativo” (Di Tullio, 1997:367) y se tipifican con la fórmula “lo que... es N” (Kovacci, 1972). Son estructuras reversibles en las que el orden de los constituyentes atiende a factores pragmático-discursivos. Las siguientes citas señalan, fundamentalmente, los efectos que los procedimientos literarios y lingüísticos específicos generan:

“**Lo que** resulta de este mirar **es un equilibrio**: *qué música, ahora, es la que nos rodea y nos va penetrando silenciosamente*” (Urondo, F., “Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española”, 20/7/71).

“**Lo que Lamborghini descubre con agudeza** -que no es suspicacia sino coherencia política e ideológica- **es que esa palabra elemental no ha de poseer los atributos de la objetividad y la conciencia, sino por el contrario, ha de ser subjetividad desesperada, alienación**: sólo una palabra alienada -informe, balbuceante, incoherente, pobre en su redundancia- puede rescatar el lenguaje para los oprimidos. Es la profundización de esa perspectiva lo que otorga a su poesía, paradójicamente, la apariencia de un ejercicio riguroso.” (Sasturain, J., “En ‘Partitas’, Lamborghini afirma una vez más su itinerario coherente”, *LO*, 17/2/73)

En la construcción del plano ideológico, también se observa este tipo de procedimientos. Por ejemplo, respecto de la palabra poética. Si bien en los dos diarios se la define, en *La Opinión* está más ligada a lo político e ideológico. Por eso, aun tratándose de un comentario literario, el locutor relativiza el valor de la literatura frente al peronismo al reivindicar su carácter popular:

“Pero si el peronismo no tuvo una literatura, peor para la literatura y no para el peronismo. **Lo que por cierto no le faltó a éste fue una cultura propia que eligió canales más aptos para expresarse.** (Algo que salta a la vista ni bien nos despojamos del tramposo concepto de cultura que nos ofrece el sistema)”. (Ford, A., “Ante los fenómenos políticos de dimensión excepcional, el respeto por la literatura suele anular a la historia”, *LO*, 22/5/73)

En cambio, en *Página/12*, la palabra poética aparece ligada al “decir”, al murmullo, que conlleva el tratamiento del lenguaje:

“En un primer nivel de lectura, **lo que cuenta Tizziani (1937) es** la historia de una familia de inmigrantes italianos, sus avatares, sus sueños rotos, su extrañamiento y sus miedos; pero el discurso trasciende la mera enunciación de lo contado. [...]”

⁴³ El complementante *que* ha sido atacado por Andrés Bello que lo consideraba un “crudo galicismo”, de ahí la denominación de “que galicado” con que generalmente se lo conoce (Di Tullio, 1997:371)

Lo que se alza, entonces, **como murmullo o media lengua (o, más inexpugnable aún, silencio: lo impenetrable)**, **deviene** [puede parafrasearse por “es”, la aclaración me pertenece] **discurso de lengua** no menos viciado de tanteos que el murmullo, pero al menos palabra escrita que se despliega -paradójica, fatalmente- en el espacio de la anfibología y la inefabilidad: se alza para decir.” (Gallone, O., “La vuelta al padre”, *P/12*, 7/6/92)

Otro fragmento que merece destacarse en tanto indica, ya en el plano de la narrativa, la referencia a una lectura que (re)organiza el sistema literario:

“Pero no sólo está presente Arlt sino también las lecturas que se hicieron de él mucho después. Y **el que** sin duda produjo un corte en la lectura que se hacía de Arlt (y por ende, de toda la literatura argentina) **fue** Ricardo Piglia. No en vano el rufián polaco se llama Tardewski como el intelectual del mismo origen en *Respiración artificial*”. (Olguín, S., “Un grito de corazón”, *P/12*, 29/3/92)

En suma, las oraciones hendidas y pseudohendidas constituyen estructuras de enfatización del foco. Su función discursiva depende de si este foco es tratado como información nueva o como información dada. Si se trata de información nueva servirá para establecer un contraste con el contexto previo. Si se trata de información ya conocida, tendrá una función cohesiva (Di Tullio, 1997:368) que a la vez construye argumentativamente el referente ya sea mediante definiciones o metáforas, particularización de procedimientos, el alcance de una obra, etc. Es decir: destacan conceptos que tendrán relevancia en la argumentación, tales como antecedentes literarios (dominio de memoria), crean reflexiones sobre la palabras, los efectos de los procedimientos literarios y, sobre todo, lingüísticos.

Fórmulas de relieve del esquema condicional

Por otra parte, en las reseñas se distinguen dos de las fórmulas de relieve de las oraciones condicionales: las de relieve causal y las de aseveración encarecedora (Kovacci, 1972). En las primeras, las estructuras condicionales posibilitan explicaciones causales sobre los procedimientos constructivos. Tradicionalmente, en este tipo de construcciones se reconocen dos partes: la principal o *apódosis* (consecuencia) y la subordinada o *prótasis* (antecedente). Afirman la existencia de una relación implicativa entre el antecedente y la consecuencia, una relación general y necesaria entre las dos proposiciones, que trazan lineamientos en la argumentación.

La proposición de la subordinada manifiesta la condición que permite al hablante aseverar o suponer en la *apódosis* o principal una causa para el estado de cosas a que se refiere la proposición. Algunos ejemplos:

“**Si** *Partitas* trasunta cierto hermetismo es **porque** su escritura dibuja un vacío, una fractura, ese lugar que la lectura debe saber reconstruir”. (Sasturain, J., “En ‘Partitas’, Lamborghini afirma una vez más su itinerario coherente”, *LO*, 17/2/73, párrafo final)

“Pero si cabe postular a *El ser querido* [de Daniel Guebel] como un libro ciertamente considerable, **se debe a que** en el conjunto de los relatos predominan las líneas más convincentes: sobre todo, la entrañable figura esbozada en ‘Flores para Felisberto’, la ironía corrosiva de ‘Impresiones’, la posibilidad de dispersar claves sin por ese ser hermético de ‘El amor de Inglaterra’”. (Kohan, M., “Cuidada escritura”, *P/12*, 10/1/93, párrafo final)

La construcción pone de relieve, al explicitarla, esa relación causal. La proposición condicional funciona asimismo en este caso como modificadora de la modalidad de la oración ya que el *dictum* (lo dicho) de la condicional puede ser “real” o “posible” según la situación o el contexto lingüístico, sin embargo, en ambos casos, la *apódosis* es conjetural (Kovacci, 1972). El realce que la construcción otorga al circunstancial de causa deriva de que el hablante la propone -con matices de actitud: aseverativa, dubitativa- como válida y operativa aun atribuida a un estado de cosas presentado como hipotético.

En cuanto a las aseveraciones encarecedoras, su rasgo característico es exacerbar la intensidad -manera, cantidad- de la acción referida al objeto mencionado provisionalmente en la *prótasis* e identificado en la *apódosis* o en el núcleo oracional. Las posibilidades de encarecimiento se apoyan en rasgos semánticos que permiten la intensificación como expresiones valorativas positivas o negativas. Por ejemplo:

“**Si de algo peca** Ceselli es de **calificarse** Pecador” (Sasturain, J., “Una clara voluntad estructural se advierte en la poesía de Ceselli”, *LO*, 29/12/72)

La *apódosis* es un predicado aseverativo con *ser* (“es de calificarse Pecador”), cuyo predicativo identifica el contenido del pronombre indefinido (algo) como el objeto que satisface lo dicho en la *prótasis* (“calificarse Pecador”).

Desde el punto de vista funcional, la proposición condicional es modificadora de modalidad, es la condición o hipótesis que justifica la aseveración de la *apódosis*. Aquí no sólo se afirma que “Ceselli peca de calificarse de pecador”, sino que la proposición condicional pre-

senta como hipotético el enunciado. La forma de relieve de esta afirmación se manifiesta a través de una aseveración denostativa.

A la vez, mediante la retorsión como técnica de refutación (Angenot, 1982:219), en el ejemplo, se invierte el punto de vista del sujeto con quien se polemiza, empleando los mismos conceptos a los que recurre en sus razonamientos para rebatir su posición. Ese procedimiento hace caer al antagonista en una contradicción manifiesta. En ese sentido, produce determinada representación del autor respecto del poder argumentativo y analítico del crítico presentado como polémico.

En términos generales, estas fórmulas de relieve condicionales producen el efecto de construcción de un discurso crítico fundamentado y polémico, al destacar los circunstanciales de causa e intensificar expresiones valorativas que expresan lecturas y tendencias estéticas.

3.1.2. Inversión del orden sintáctico tradicional

Entre los otros modos de decir también contruidos a partir del uso de formas sintácticas, pero no enmarcados dentro de las denominadas “formas sintácticas de relieve”, cabe destacar la inversión del orden sintáctico más convencional. Se presenta en los títulos de las reseñas, particularmente en *La Opinión*, dado por la posición del verbo al comienzo de la frase, que enfatiza la novedad de la aparición del libro en el mercado:

“**Aparece** hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española” (título del texto de Francisco Urondo, *LO*, 20/7/71).

“**Aparece hoy** ‘El frasquito’, primera novela de Luis Guzmán que durante dos años fue marginada por su lenguaje” (volanta de la reseña de Osvaldo Soriano, “Horror y crueldad en un texto que narra la desesperada búsqueda de una identidad”, *LO*, 3/1/73)

En los paratextos anteriores, por medio de la inversión del orden sintáctico más habitual, se construye la difusión de los dos volúmenes mencionados como un “hito” desde el discurso del diario. Efectivamente, como puede notarse en otros discursos críticos posteriores, esos libros dejan su huella en la literatura argentina.

También esta inversión sintáctica se reitera en las volantas de dicho diario, en las cuales el nombre del libro, el sujeto oracional, está agentivado y elidido (“Aparece hoy en Buenos Aires”), si bien debajo se lo menciona.

Pueden registrarse otros modos de alteración del orden sintáctico convencional en *Página/12*, fundamentalmente en los comentarios bibliográficos de poesía, que se acercan al estilo del género lírico por el particular uso de la sintaxis del que se valen.

En el orden marcado, algunos de los constituyentes de la cláusula ocupan una posición diferente a la que se les atribuye “canónicamente” (Di Tullio, 1997:362). Esa diferencia se muestra en la posición inicial de la oración, a través de construcciones nominales que crean una anticipación temática.

En algunas de las críticas de Jorge Monteleone, Susana Cella y Claudia Kozac, por ejemplo, uno de los constituyentes aparece dislocado a la izquierda en posición periférica. Aunque acontece como un constituyente que refiere al sujeto, no se trata de uno de los modificadores tradicionales de este. Se trata de construcciones apositivas dislocadas. Por estar en posición inicial, establecen el tópic, aquello acerca de lo cual va a versar el resto de la oración, representación del texto en cuestión o de aspectos sobre los que se busca llamar la atención. Detengámonos en algunas citas.

“Ambivalencia de la figura femenina que, en la imaginación literaria de los hombres, oscila entre una angélica pureza y una oscuridad diabólica. **Objeto de una escritura**, el nombre femenino estableció así el polo de las correspondencias literarias, el símbolo primero, la ocasión.” (Monteleone, J., “Un nombre pequeñito”, *P/12*, 21/1/92)

“**Verdadero principio compositivo de este discurso poético**, la reticencia opera recortes, delimita espacios, acota la extensión hasta hacerla motivos variables, puntos de vista dispares y siempre sin embargo obsesivos por la misma fantástica sensación de que algo palpita aún en una serie de fotos inservibles.” (Cella, S., “Dar escala a las cosas” en *P/12*, 19/4/92)

“**Canto paralelo o parodia**, según las palabras del mismo Longro, los efectos de la comicidad no se agotan sin embargo en la parodia literaria sino en la yuxtaposición de “esferas cargadas de sentidos diferentes”. (Kozac, C., “Lamborghini, el paródico” en *P/12*, 15/8/93)

La aposición implica un trabajo de reformulación pero en estos casos se trata de falsas aposiciones, ya que dicen más al estar en posición inicial que el núcleo del sujeto que las precede. En la primera cita, Monteleone define y destaca el “objeto de una escritura” en relación con el nombre femenino al igual que Cella lo hace al mencionar en primer lugar “verdadero principio compositivo de este discurso poético” respecto de la reticencia. Ambos están, de modo solapado, teorizando sobre tendencias del género lírico del momento, donde la escritura sobre lo femenino y la reticencia tienen su impronta.

El tercer ejemplo corresponde a la reseña de Claudia Kozac de *Un amor como pocos*, novela de Leónidas Lamborghini, quien para ese entonces ha desarrollado una importante labor como poeta. Con esta construcción, se enfatiza el procedimiento, la condición de otro “canto” que generalmente vinculamos más con la poesía, de “canto paralelo o parodia”, en función de sugerir “esferas de sentidos diferentes”.

Algunas de estas estructuras nominales cobran un valor causal, podrían parafrasearse por otra construcción encabezada con “en tanto”. Al igual que las oraciones hendidas y pseudohendidas, enfatizan el foco. Como señala Di Tullio (1997) para aquellas, su función discursiva depende de si este foco es tratado como información nueva o como información dada. Como se observa, en todos los casos, estas aposiciones dislocadas se vinculan con los temas anticipados desde los títulos de las reseñas, que introducen casi al comienzo del cuerpo de estas.

3.1.3. Relativas apositivas

En ambos diarios, las representaciones que el crítico tiene del texto reseñado, de sus diversos componentes, personajes, del autor o del lector se manifiestan por medio de diversas reformulaciones. Nos detendremos aquí en el uso de las construcciones relativas no restrictivas⁴⁴, que encarnan apreciaciones y concepciones sobre aquellos.

La distinción más superficial de estas construcciones con las restrictivas consiste en su delimitación por comas, el contorno entonacional propio, que las separa del resto de la cláusula e indica que no forman parte de su estructura central. La información que las relativas no restrictivas aportan para la identificación del referente se presenta en un segundo plano como suplementaria o adicional. Constituyen un elemento casi independiente, es decir como no estrictamente indispensable para la referencia (Di Tullio, 1997:313). Dicho de otro modo, predicen algo del sintagma nominal al que modifican, lo cual produce el efecto de una aseve-

⁴⁴ Diferenciadas en los planos fonológico, semántico y sintáctico, las relativas se clasifican en restrictivas o especificativas y no restrictivas o explicativas o apositivas. En muchos de los enunciados efectivamente producidos, la oposición restrictiva /apositiva no presenta marcas claras y la interpretación de la relativa como perteneciente a una u otra clase depende de datos situacionales y de las opiniones de los receptores. Por eso algunos teóricos prefieren hablar de una sola relativa “en la lengua” y de dos funcionamientos discursivos distintos: el restrictivo y el apositivo. Este último estaría vinculado con lo que está fuera de discusión, lo que constituye solo un recuerdo de lo ya sabido, lo que está fuera de la línea argumentativa del discurso. (Cf. “Las relativas apositivas” en Arnoux y colaboradores, *Los implícitos: la entrevista*, Ed. Cursos Universitarios, fascículo 6, 1992, p.13).

ración segunda o independiente. Aunque aparentemente se presenten como marginales, añaden comentarios valorativos concebidos desde cierta concepción de la literatura⁴⁵.

Su relación con la proposición de base depende de la estrategia discursiva argumentativa global. Esta construcción sintáctica permite disimular y, a la vez, enunciar ciertos contenidos que, a los fines de la argumentación global, deben explicitarse. En las citas que siguen, se marcan ejemplos que muestran ese doble juego del locutor. En uno, se presentan referencias a la literatura contemporánea y, en el segundo, a la importancia de la literatura popular por medio del trabajo con el lenguaje (sintaxis y léxico):

“Algunas interpolaciones, **que contribuyen a darle a la novela una composición antilínea afín con la más amplia corriente de la narrativa actual**, están verdaderamente logradas, en tanto que otras no se justifican.” (Romano, E., “Retorno a la picaresca sin la suficiente autocrítica, *LO*, 12/1/73)

“Como íntimo y sagaz conocedor de las modalidades de su comarca y como excelente narrador que es, Draghi Lucero ha logrado conferir a estos materiales –desde el ya lejano volumen de 1940 hasta la presente entrega– un plausible y legítimo “sabor” popular cuyano, **que se complace morosamente en el ejercicio de cierta sintaxis, de cierto vocabulario arcaico, de cierta manera irónica y resabida de encarar lo inevitable de la existencia.** [...]” (Rivera, J.B., “Autético sabor popular en el último libro del cuyano Lucero, *LO*, 6/3/73)

También por medio de este tipo de construcciones, se perfila, por ejemplo, un tratamiento particular del realismo que se realiza en *Página/12*:

“[en *La liebre*] Menos extremado, [César] Aira perfila su propia teoría: en el espacio de lo vacío pulula el significado, y sitúa el lugar de la explicación en el desierto, fuera de la historia: en las tribus indígenas que inventa a partir de ciertos datos reales, y en la multiplicidad de los cuentos posibles, **donde la ficción resulta el único fragmento de la realidad**”. (Delgado, J., “Bajo el signo de la liebre”, *P/12*, 25/8/91)

En este caso, en la novela reseñada, la ficción es el lugar donde se instala la realidad, a partir de una “teoría” del autor, la de un espacio vacío fuera de la historia. La evaluación que se manifiesta en la apositiva se presenta para un texto específico. Sin embargo, adquiere otra dimensión si la pensamos respecto del sistema de los textos de la literatura argentina del periodo.

⁴⁵ En el capítulo 4 de este trabajo, tratamos las concepciones sobre la literatura presentes en el *corpus* analizado.

Además, frecuentemente las construcciones relativas no restrictivas configuran un dominio de memoria respecto de la presentación de los autores y del tratamiento de las cuestiones descriptas:

“En esa época [primeros años de la década del ‘60], Germán Rozenmacher **-que en el campo de la narrativa fue uno de sus protagonistas-** publicaba su primer libro de cuentos: *Cabecita negra* (1962).” (Tarsitano, C., “Los cuentos de Germán Rozenmacher reúnen su mundo social y personal”, *LO*, 5/11/71)

“La esfera del submundo y las conductas de los marginados cuenta entre nosotros, en verdad, con una rica tradición que se nutre con los aportes de Fray Mocho, Gálvez, Blomberg, Olivari, Herreros, Enrique González Tuñón y Arlt, entre otros, **quienes la abordaron desde una actitud en algunos casos didáctica, en otros pietista y distanciada, o bien ideológicamente conflictual, o como recuperación descriptiva (muchas veces también comprensiva) de ciertas zonas de la realidad.**” (Rivera, J.B., *Op. cit.*, 16/9/72)

“Firpo, **que había dado en la tecla con su primera novela (*Cuerpo a tierra*) como testimonio implacable del relato social imperante en los años de la dictadura militar,** trata de desentrañar en *Redondeces* el discurso de los ochenta.” (Olguín, S., *P/12*, 6/9/92)

A comienzos de los ‘70, se habla de una tradición desde la “recuperación descriptiva (muchas veces también comprensiva) de ciertas zonas de la realidad”. Parecía no haber mediaciones entre esta y la literatura. En cambio, en los ‘90, hay una fuerte conciencia de que es el discurso el que media en la construcción de la realidad, tal como se indica en el fragmento de la reseña de Josefina Delgado presentado anteriormente sobre *La liebre* de Aira.

Al referirse a estas construcciones relativas, Michel Pêcheux(1975) señala que funcionan como “sostén” del enunciado y que se presentan bajo la apariencia de evocaciones laterales que corresponden a “como lo hemos dicho” (evocación intradiscursiva), “como cada uno sabe” (evocación de lo universal) y “como cada uno puede verlo” (universalidad implícita de toda situación humana). A veces, como en el ejemplo, pueden parafrasearse mediante una construcción causal:

“Retomando las afirmaciones iniciales, pienso que, coherente con su proyecto literario, Beatriz Guido se ha esforzado por demostrarnos en *Una madre* que descende de una perfecta alma oligarca, [ya] **que está investida hereditariamente con las marcas y misterios de una clase que fascina a la mediocridad y las estrecheces del lector pequeño burgués con devaneos de grandeza**”. (Romano, E., “Con ‘Una madre’, Beatriz Guido aclara algunos presupuestos de su literatura, *LO*, 31/3/73, el agregado entre corchetes es mío)

Nuevamente, lo ideológico en *La Opinión* se expresa en este tipo de construcciones también. Esta evocación de “lo que ya se sabe”, de lo que forma parte del orden de las evidencias generales, es en la mayoría de los casos simulada y sirve para introducir subrepticiamente nuevos contenidos en el ejemplo anterior desde lo ideológico y en el que sigue desde un tono pedagógico en dicho diario:

“Algo semejante se plantea con *La gente de la casa rosa* de Hebe Uhart, cuyos once cuentos proponen al lector una materia tersa, por momentos ingenua, **que recuerda sugestivamente los universos planos y primarios de los cuentos y de la pintura popular** (economía y formalización expresiva, abstracción del contorno, acción lineal, esquematismo, colores definidos, climax animista, aura poética, etc.), pero que al mismo tiempo ilumina zonas bastante inquietantes de la condición humana y de la realidad, a través de una percepción ‘extrañada’ e inusual de lo cotidiano, de las experiencias transfiguradoras que esa compleja conciencia narradora enuncia sin aparente afán estilístico [...]. (Rivera, J.B., “La cara secreta de la realidad vista por una narradora que parece ingenua”, *LO*, 16/5/73)

El locutor da por sentada la verdad de lo que la construcción apositiva enuncia y la aleja de todo cuestionamiento posterior. Por otra parte, la posibilidad de modalizar la incluida permite separar al sujeto del *dictum*, instaurar una distancia respecto de lo (ya) dicho, acentuar su relativa autonomía y marginalidad. Este funcionamiento, que permite “hacer pasar” bajo forma de presupuesto ciertos contenidos, caracteriza también a los adjetivos apositivos y a las apositivas dislocadas a las que hicimos referencia.

En *La Opinión* se hace hincapié en una lectura opuesta a la de la clase conservadora, en rasgos “de los cuentos y de la pintura popular”. En cambio, en *Página/12*, entre otros aspectos, se resalta lo genérico aun contemplando sus variaciones, como en los siguientes ejemplos:

“El lector, **que entra en el pacto de lo fantástico**, puede creer que un hombre busque al diablo o al demonio pero no puede creer que busque a Satán.” (Olguín, S., “Una búsqueda increíble”, *P/12*, 27/6/93)

“Se puede pensar, entonces, en *Es peligroso escribir de noche* como en un thriller parcialmente logrado, **que en sus mejores momentos transmite un inequívoco estremecimiento y en otros pasajes exhibe alarmantes caídas en la tensión narrativa.**” (Gallone, O., “Bordes riesgosos”, *P/12*, 24/1/93)

En síntesis, en varias de las construcciones relativas apositivas, cuyas afirmaciones son en apariencia ocasionales, se sostienen y encarnan de manera presupuesta tendencias estéticas, culturales e ideológicas y, con ese recurso –entre otros- se elabora el andamiaje

argumentativo de cada diario. En *La Opinión*, se privilegian el existencialismo, la literatura popular, el trabajo con el lenguaje y cierto posicionamiento respecto de lo ideológico. En *Página/12*, el lugar del lector y la importancia de lo genérico. A la vez, en cada diario subyacen concepciones sobre el realismo diferentes, sobre las que profundizaremos más adelante.

3.1.4. Nominalizaciones

Las nominalizaciones son el resultado de dos tipos de derivación léxica, la del verbo y la del adjetivo en sustantivos (Seriot, 1986), que están en relación con otro enunciado verbal subyacente. Trabajan el nivel de lo implícito y poseen un estatuto asertivo diferente de cualquier otro enunciado verbal en tanto el enunciado nominalizado es preconstruido (Pêcheux, 1975). En otras palabras, no es asumido por el locutor sino que se presenta como un objeto del mundo, “ya ahí”, preexistente al discurso.

Generalmente se ha considerado que las nominalizaciones presuponen la verdad de las proposiciones con las que se las asocia (o, desde otra perspectiva teórica, las proposiciones de las que derivan) y, por lo tanto, la existencia del hecho al que se refieren.

En contraste, para O. Ducrot la presuposición depende fundamentalmente de la inclusión del locutor en una voz colectiva, en un *SE*, que es la que afirma la proposición asociada con la nominalización (Ducrot, 1984). No habría lo que él llama un acto derivado de presuposición sino simplemente un fenómeno de polifonía.

Se emplean nominalizaciones para describir procedimientos que se ponderan y muestran como específicos de cada texto. Suponen un grado de abstracción, de teorización en el análisis de los libros y condensan varios significados. En ese sentido, emerge la impronta del discurso crítico al dar cuenta del texto sobre el que se informa. Por ejemplo, en el título “Costumbrismo y misterio se reúnen en un buen tomo de relatos de Bernardo Jobson” (Rivera, J.B., *LO*, 20/9/72), en la primera nominalización “agentivada” subyace el discurso de la crítica literaria que busca describir el libro.

En la cita que sigue, las nominalizaciones del discurso crítico se suman a las que encarnan cualidades negativas de la política, lo cual crea un efecto comentativo:

“Prevalece en este libro un uso no ingenuo de la literatura y de la historia, un tipo de **recuperación** que no se desliga de la **viscosidad** y su **complejidad** esencial, que no escatima la **anotación** desmitificadora y la **puntualización** de las **ambigüedades** que enmarcan un proceso como el peronismo, que rompe convenciones y cautelas para

brindar un corte en el que no están ausentes, por cierto, las imágenes de la **traición, la venalidad, el fantaseo ideológico, la corrupción** y el **oportunismo político**... en las filas del enemigo y en las propias". (Rivera, J.B., "Una novela militante sobre el peronismo, *LO*, 8/5/73)

En *Página/12*, las nominalizaciones tienden más a la descripción de los procedimientos de los textos:

"[...] Daniel Samoilovich [...] ha recorrido un trayecto provechoso en la **consolidación de una poética** que bien puede definirse como el saber del ver."

[...] se promueven otros recorridos [de lectura]: la **vinculación** de una nota con un poema, de un poema con otro [...]" (Cella, S., "Dar escala a las cosas, *P/12*, 19/4/92)

"El **ahondamiento de lo popular** conduce –y es inevitable recordar a Bajtín hablando de Rabelais- a la risa como arma de doble filo: **resistencia y apropiación**" (Cella, S., "La divina parodia", *P/12*, 3/1/93)

"**La ingenuidad de lo explícito y el virtuosismo rítmico** facilitan ciertas imágenes y el texto se vuelve, paradójicamente, poco comunicativo: la emoción se desvanece a favor de la retórica [...].

Sin duda, la constante **apelación a la anécdota** crea este efecto peculiar que no es condición de toda antología." (Monteleone, J., "Música de lo pasajero", *P/12*, 4/10/92)

Como puede observarse, se destaca la importancia de las nominalizaciones cuando se encuentran en la posición inicial de la oración. En algunos de los ejemplos, forman parte de oraciones unimembres que refieren al texto literario también, pueden tener un valor apositivo y, a veces, portar metáforas, como en los que siguen:

"**Intimidad modulada en la recurrente insistencia de una música que prefiere, a menudo el verso endecasílabo** (en inflexiones que recuerdan a Borges o a algunos textos de la generación de 1927 en España) cuando no el alejandrino y formas estróficas tradicionales." (Monteleone, J., "Música de lo pasajero", *P/12*, 4/10/92)

"Poesía huérfana de anécdota, donde prevalecen los infinitivos y una austera música de la sintaxis, **una ausencia de figuración** que se funda en un modo de la vacuidad desde el cual se escribe." (Monteleone, J., "Voz de mujer", *P/12* 21/3/93)

Cuando la nominalización se manifiesta a través de un sintagma nominal, se complejiza la condensación de significados. El procedimiento adquiere otro alcance porque especifica dimensiones de sentido que en ocasiones llegan a resemantizar completamente el núcleo nominal.

Merece destacarse la cita que sigue a continuación, en la cual por medio de varias nominalizaciones no sólo se describe la primera parte del libro, sino también lo que fue la última dictadura militar:

“El libro tiene cuatro partes, donde podría leerse una parábola estético-vital. ‘Golpe de Estado’ es la primera. **Suspensión de las garantías de un derecho poético que desea o elige, percibe o memoriza, la muerte es la no-constitución de la forma, su desvanecimiento en el vacío**”. (Monteleone, J. “Esplendor en la hierba”, *P/12*, 18/7/93)

Las nominalizaciones aquí hablan de una “parábola estético-vital”, de la experiencia de la dictadura en relación con la poesía como “suspensión de las garantías de un derecho poético que desea o elige”. Destacar la eliminación del deseo y de la forma poética no parece una cuestión menor para describir la literatura del último proceso militar. Al hacerlo mediante una nominalización, esta apreciación alcanza un significado colectivo.

En conclusión, a través de este tipo de construcciones, en ambos diarios se evoca el discurso de la crítica. Pero también se muestra la incidencia de cierto contexto social, ya sea el del peronismo en *La Opinión* y la impronta de la última dictadura en *Página/12*, que se lee en los textos literarios.

En ambos casos, ese recurso en sus diversas manifestaciones produce un espesor semántico. Permite que converjan otros discursos que se evocan y escenifican, y también que se condense sobre ellos la evaluación del locutor crítico.

3.1.5. Oraciones unimembres

Las oraciones unimembres, de importante valor descriptivo, no sólo son empleadas en volantas en *La Opinión* y títulos -principalmente en *Página/12*- sino también en el cuerpo de las reseñas.

“La soledad y la fragilidad de la vida” (16/9/72) es la volanta del libro *Bernardo Kor-don-Sus mejores cuentos porteños*; “‘Las arenas’, obra maldita de Miguel A Speroni” (8/5/73), “El fideo más largo del mundo” (20/9/72), de los títulos homónimos en las reseñas de Jorge B. Rivera. En las reseñas de Tarsitano, “Los poemas de Luis Luchi” (23/1/72), “Una selección de sus cuentos” (11/4/72, se refiere a los de Daniel Moyano), “Joven narrativa argentina” (14/10/71), etc.

En ese diario, las volantas son presentativas y más referenciales, señalan los títulos de los libros, sus asuntos, introducen una primera presentación de ellas o de sus autores.

Ya dentro de las reseñas de ese diario, esta estructura se utiliza menos, pero cuando se la emplea es para indicar la temática de los textos, en relación con el contexto histórico y espacial, por ejemplo:

“Catástrofes universales que circunscriben con el pretexto de la civilización, que reducen al hombre y lo remiten a una situación pre-nata, proto-histórica.” (Urondo, F., “Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española, *LO*, 20/7/71)

“*Todos los veranos* de Haroldo Conti, *La vasca* de Miguel Briante, *El rescate* de Daniel Moyano son los exponentes más acabados de ese fenómeno. Integran esa literatura que el mismo Conti llama ‘de forastero’: autores nacidos en el interior que -viviendo o no en Buenos Aires- construyen su obra alrededor de su zona de origen, generalmente vinculada con la adolescencia. **Una tierra agobiadora pero irremplazable que late en cada uno de esos cuentos**”. (Tarsitano, C., “Estilo e indagación de la realidad en una lograda antología de cuentos”, *LO*, 19/6/71)

En los títulos de *Página/12*, las construcciones nominales unimembres evocan relaciones intertextuales (“Repetición y diferencia”, 15/11/92; “Perfume de mujer”, 31/10/93, etc.), son polisémicas, más sugerentes, se valen de figuras retóricas o conceptos más abstractos. (“Música de lo pasajero”, 4/10/92; “Lo tenue y lo tenso”, 21/2/93; “Placer literario”, 3/10/93; “Caleidoscopio lírico”, 16/5/93; “Oscura obsesión” es una hipálage, 25/7/93; “Negro, seco, preciso”, asíndeton, 20/12/92; “Realismo delirante”, oxímoron, 6/2/94).

Ahora bien, en el cuerpo de las reseñas de *Página 12*, las mencionadas estructuras contienen representaciones valorativas, metáforas, definiciones y clasificaciones genéricas sobre el texto en cuestión. A veces, se valen de nominalizaciones, con toda la condensación de significados a la que nos hemos referido. Jorge Monteleone las emplea con frecuencia:

“Novela cómico-paródica. Novela de horror. Novela en clave para literatos. Novela de aprendizaje.” (Kozac, C., “Realismo delirante”, *P/12*, 6/2/94)

“Intimidación modulada en la recurrente insistencia de una música que prefiere, a menudo el verso endecasílabo (en inflexiones que recuerdan a Borges o a algunos textos de la generación de 1927 en España) cuando no el alejandrino y formas estróficas tradicionales”. (Monteleone, J., “Música de lo pasajero”, *P/12*, 4/10/92)

“Unidad que se multiplica, diversidad que se une” (Monteleone J., “La constelación y el nombre”, *P/12*, 24/5/92)

Son estructuras donde el núcleo nominal (tematizado) contiene información destacada. Inclusive también encarnan tropos tales como repeticiones, metáforas, antítesis construidas por paradojas como en el último caso, etc. Podríamos decir que dentro del texto tienen un peso taxonómico, clasificador y descriptivo que define y crea representaciones de los textos.

3.1.6. Impersonalización

Al analizar las situación de enunciación, ya nos habíamos referido al uso de la impersonalización, dado por la construcción “se+verbo” que predomina en *Página/12* y crea una aparente toma de distancia que provoca un efecto generalizador en las observaciones que se hacen sobre el texto, reforzador del valor argumentativo de la apreciación del crítico. También habíamos dicho que servía para retomar preconstruidos, enunciados anteriores que constituyen un espacio de memoria (Pêcheux, 1975), alguna creencia “popularizada” etc., ya sea para apoyarlos o refutarlos en función de descubrir rasgos del libro reseñado. Otro empleo consiste en colocar la impersonalidad para exponer lo que sucede a partir de la lectura del texto o en este al introducir la pasivación:

“Una `brisa profunda´ agita y recorre incesantemente, como un fantasma, estos poemas: los pone en movimiento. [...] Y en ese vuelo **se bordea el universo, se lo hace tangible** en toda su amplitud mensurable [...]” (Urondo, F., “Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz [...]”, *LO*, 20/7/71).

La pasivación plantea problemas específicos, relacionados particularmente con el agente del proceso; en los ejemplos dados, el agente desaparece, queda implícito aunque se puede reponer por el contexto. Según Halliday, se trataría de una construcción “orientada hacia el proceso” que se origina en el texto.

“En *Amores brutales* **se plantean** por lo menos **tres instancias de definición** que se vuelven significativas para pensar el libro como conjunto. La primera es la del “cinismo triste” que se dice invade a Wally cuando llega a comprender que él es un asesino. Cinismo triste es quizá la expresión que define el tono a la vez próximo y distanciado que domina estos relatos. La segunda definición (sugerida al describir el acto sexual de Eugenia con su chofer) es que, sabiendo mirar, lo normal y lo anormal se pueden llegar a parecer bastante.

En ese sentido, **puede decirse** que en *Amores brutales* **se sabe mirar** [...]” (Kohan, M., “Pasión argentina”, *P/12*, 6/6/93)

El saber que se transmite proviene tanto de la instancia enunciativa del texto reseñado mostrada de modo impersonal mediante las pasivas con *se* (Di Tullio, 2005:178) (“se bordea el universo”, “se lo hace tangible”, “se plantean [...] tres instancias”), como del modo de decir indeterminado del crítico (“puede decirse”) y de un saber “generalizado”, social, que se incorpora (“se sabe mirar”). Se habla sobre el texto literario desde la impersonalidad, se borra el autor, el agente, quizás en correlación con la crisis de la autoría que se produce a fines de los años '60 y comienzos de los '70 en el postestructuralismo. En ese sentido, a veces y en mayor medida en *Página/12*, a través del uso de la construcción “se+verbo”, de la pasivación y la impersonalización no sólo suprimen el lugar del autor como agente, sino también el del crítico, para que prevalezca el proceso que suscita el libro.

A modo de síntesis

En suma, las representaciones de los libros, de los autores, de la crítica y de la literatura se fundan mediante formulaciones discursivas perfiladas, sobre todo, en el uso de estructuras sintácticas de relieve, la alteración del orden sintáctico convencional, en el empleo de relativas apositivas, nominalizaciones, oraciones unimembres e impersonalización. Asimismo, dichas construcciones configuran un modo de decir del crítico, cuya descripción completaremos al referirnos a las modalidades del enunciado y los actos de habla.

Respecto de *La Opinión*, vimos como, bajo el realce nominal, las metáforas para describir los libros están relacionadas con lo político y el peronismo. En cambio, en *Página/12* esa estructura enfatiza los procedimientos y artificios del texto.

Las estructuras hendidas y pseudohendidas en el primer diario focalizan reflexiones relacionadas con lo ideológico y lo popular. En el segundo, para señalar un ejemplo significativo, se realza la mención de una lectura que reorganiza el sistema literario. Además, en ambos matutinos, estas estructuras identifican usos particulares del lenguaje.

Por otro lado, las fórmulas de relieve condicionales destacan relaciones causales y producen el efecto en la representación del discurso crítico como fundamentado y polémico. Esto último sucede sobre todo en *La Opinión* al intensificar expresiones valorativas mediante algunas aseveraciones encarecedoras.

Respecto de la inversión del orden sintáctico tradicional, en ese diario mediante ese procedimiento desde las volantas se privilegia el carácter de novedad de la aparición del

libro, como si se tratara de una noticia que se presenta dentro de una de sus secciones (la sección “Libros” y, luego, en “Cultura y espectáculos”). En contraste, en *Página/12* las aposiciones dislocadas se vinculan con los temas anticipados en los títulos de las reseñas y los introducen en el cuerpo del texto.

Mediante las relativas apositivas se sostienen y encarnan de manera presupuesta tendencias estéticas, culturales e ideológicas de cada diario, así como se configura un dominio de memoria respecto de diversos autores del campo literario. En *La Opinión*, prevalece la influencia del existencialismo, se apela a la toma de conciencia y a una literatura popular que, a su vez, se logre en el trabajo con el lenguaje. En *Página/12*, se señala que sobre todo en las novelas, la ficción es el lugar donde se instala la realidad, mediada por una “teoría” subyacente, se habla de “discursividades”. En el matutino de Timerman se hace hincapié en una lectura opuesta a la de la “clase tradicional”. En cambio, en *Página/12*, predomina la reflexión sobre el género de los textos y el lugar del lector. En este mismo diario, tienen mayor incidencia las nominalizaciones que en *La Opinión*, y se emplean, sobre todo, al describir los modos de poetizar. Encarnan la huella del discurso crítico y académico al dar cuenta de los procedimientos del texto reseñado en la construcción de la valoración. Muy esporádicamente, aparecen referencias al contexto social pero, cuando se presentan, la dictadura se muestra como un hito que incide fundamentalmente en la construcción de la palabra poética.

Si las oraciones unimebres empleadas en las volantas son más referenciales en *La Opinión*, respecto de las temáticas y los títulos de los libros, en el segundo diario analizado apelan a relaciones intertextuales y figuras retóricas, además de la polisemia, tanto en los títulos como dentro del cuerpo de las reseñas.

Respecto sobre todo de las representaciones de los autores, de los críticos y, en menor medida, de los libros, en el primer diario prevalecen construcciones donde predomina el rol del agente frecuentemente tematizado. En cambio, en el segundo matutino, la impersonalización y la pasivación tienden a dejar implícita la mención de los autores y críticos, a desagentivarlos mediante construcciones orientadas hacia el proceso. Posiblemente se deba a la influencia del postestructuralismo, la tendencia a borrar a los agentes para dar cuenta de los mecanismos del texto literario así como del lugar de la crítica.

En suma, el eje de lo político y la preocupación por la cultura popular atraviesan el discurso de *La Opinión*; en contraste, en *Página/12* prevalece lo teórico crítico centrado en lo

genérico y en la descripción de los procedimientos. En ambos, se considera la reflexión sobre el lenguaje pero en relación con las tendencias recién mencionadas.

Por otra parte, varía la concepción sobre el realismo. Si en *La Opinión*, las representaciones de la literatura se presentan con un carácter supuestamente más referencial, en *Página/12* la construcción de la realidad se muestra de un modo más explícito como mediada por lo discursivo.

3.2. La construcción de un *ethos*: modalidades y actos de habla

A través de diversos procedimientos se construye un *ethos* del locutor, una imagen que él da de sí en el discurso para ejercer influencia sobre el destinatario.

Esta noción de *ethos* heredada de la *Retórica* de Aristóteles, que integra la trilogía aristotélica de los medios de prueba junto con el *logos* y el *pathos*, por una parte, se vincula con la lingüística de la enunciación a partir de los aportes de Benveniste y los trabajos de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1997:26-36) sobre la subjetividad en el lenguaje (las imágenes que se hacen respectivamente A y B de sí y del otro en el intercambio) y, por otra, guarda estrecha relación con la noción de “presentación de sí” de E. Goffman (1981). También es desarrollada por O. Ducrot en el marco de la teoría de la polifonía, quien designa con ese término a la imagen de sí asignada “a L, el locutor” como tal, en oposición al sujeto empírico situado en exterioridad al lenguaje. En tanto fuente de la enunciación, el locutor “se ve revestido de ciertos caracteres que, de rebote, tornan aceptable o rechazable esa enunciación” (Ducrot, 1984:201).

Maingueneau señala que en la construcción del *ethos* el locutor legitima su decir: en su discurso, se otorga una posición institucional y marca su relación con un saber. Pero no se manifiesta solamente como un rol y un estatuto, sino que también se deja aprehender como *una voz y un cuerpo* en la escena de enunciación. De ahí que *el ethos* se traduzca en el tono, que se vincula con lo escrito y con lo hablado, y se apoya sobre una “doble figura del enunciador [para nosotros locutor], la de un *carácter* y una *corporalidad*” (Maingueneau, 1984:100, 1991, 2000).

Cada género de discurso implica una distribución preestablecida de roles que determina en parte la imagen discursiva de sí del locutor, que puede variar. Esa imagen está an-

clada en estereotipos, en un grupo de representaciones colectivas que la determinan e inciden en su eficacia en una cultura dada (Maingueneau, 1999b:82).

El *ethos* discursivo guarda estrecha relación con la imagen previa que los lectores pueden tener del crítico y/o escritor, o al menos con la idea que este se hace de la manera en que lo perciben sus destinatarios. La representación de la persona del locutor anterior a su toma de palabra, llamada a veces *ethos* previo prediscursivo, concierne con frecuencia al fundamento o a la imagen que él construye en su discurso para intentar consolidarla, rectificarla, retrabajarla o borrarla. Indagaremos cómo se construye el *ethos* discursivo, ciertas representaciones de los críticos, a través de las modalidades en tanto “modos de ser” de las reseñas de textos literarios.

En el capítulo segundo, ya nos hemos referido al sujeto de la enunciación que construye cierta representación de sí. El *ethos* se logra, entre otros aspectos, por medio de la modalidad de enunciación -en la reseña predominantemente declarativa o asertiva- que crea una representación del locutor basada en cierta convicción y solidez. A su vez, se perfila por medio de lo que consideraremos en esta instancia en particular, las modalidades del enunciado (Meunier, 1974; Maingueneau, 1980) y en los actos de habla más preponderantes, aspectos que le otorgan un carácter colectivo al *ethos* individual en ese género discursivo.

Desde una perspectiva más amplia, N. Le Querler (1996) propone una distinción entre modalidades subjetivas e intersubjetivas. Según este autor, las primeras son “la expresión solamente de la relación entre el sujeto enunciadador y el contenido proposicional” y comprenden las modalidades apreciativas y epistémicas. Las apreciativas se manifiestan en el orden de la reacción afectiva o del juicio de valor. Las epistémicas son aquellas “por las cuales el locutor expresa su grado de certidumbre acerca de lo que aserta” (1996:64). En rigor, también en ellas hay un componente intersubjetivo que atraviesa todos los discursos; sin embargo seguiremos esa clasificación a la que agregamos las deónticas, esporádicamente presentes en nuestro *corpus* dentro de lo que comúnmente se consideran las modalidades del enunciado. Las modalidades intersubjetivas muestran “la relación instaurada entre el sujeto enunciadador y otro sujeto, con respecto al contenido proposicional”. Conciernen a actos de habla diversos como aconsejar, pedir, permitir, ordenar, etc.

Si bien ambas están interrelacionadas ya que, mediante el desarrollo de apreciaciones se crean actos de habla indirectos o derivados (apreciar, denostar, evaluar, criticar, recomendar, etc.), las deslindaremos aquí, por razones metodológicas que convienen al análisis.

3.2.1. Modalidades subjetivas

3.2.1.1. Modalidades apreciativas

El grado de asertividad y de expresividad mostrado depende de la actitud del locutor ante su enunciado. A la vez, la modalidad valorativa capta la atención, atrae e intenta provocar la adhesión (Calsamiglia y Tusón, 2002:182). A través de las modalidades apreciativas, se configura una axiologización por medio del uso del léxico, sobre todo del ponderativo y denostativo.

Sin pretender agotar aquí la descripción del vocabulario utilizado -considerando que se trata de fenómenos muy graduales, inestables y sensibles al cotexto y a la situación de comunicación (Mainguenu, 2002:40)- determinaremos algunos aspectos preponderantes de la valoración y evaluación que se ponen de manifiesto a través de su elección, en principio sin pretender un análisis exhasustivo de casos particulares. Para ello, hemos delimitado algunos campos semánticos predominantes en el proceso argumentativo en la construcción de la representación de los libros, de la poesía, de la narrativa, de los autores y de la relación autor-texto.

Efectivamente, determinados núcleos de organización del léxico se emplean de modo positivo o negativo (por carencia o desarrollo inadecuado) en el uso de verbos, sustantivos, adjetivos y adverbios, modificados por el tipo de construcciones que los acompañan. Remiten a por lo menos dos espacios discursivos (Maingueneau, 1983), el privativo de cada diario, de su momento histórico y cultural, y el de cada locutor que los utiliza.

La Opinión se vale de un abundante léxico ponderativo a través de la adjetivación, de verbos y sustantivos (“interesante prólogo”, “una riqueza impensada”, “aciertan”, etc.) . En algunos casos, los adjetivos y sustantivos están acompañados por intensificadores y modificadores realizantes en el sentido de Ducrot (1998), en tanto aumentan la fuerza de la predica-

ción con que se aplican los *topoi* que constituyen significación (por ejemplo, “libro inmensamente feliz” en *LO* y “estética absolutamente sólida” en *P/12*)⁴⁶.

En ese diario se consideran positivamente los libros que “originen”, “inicien”, “fracturen” (F., 26/12/72), deben ser capaces de suscitar reacciones (“una adhesión más cálida y permanente”; Ri., 6/3/73) y, negativamente, los que podrían equipararse a un “producto enlatado, pura distracción o juego, lectura en el vacío, mercancía”, “libro consumo”, “como perpetuación de la cultura dominante”, como ejemplo de “la cultura del sistema” (F., 26/12/72), resultado de una “mala resolución”. Como se observa, desde el léxico, se evidencian cuestiones ideológicas y políticas.

Por otro lado, en *Página/12*, se advierte un vocabulario más especializado, con tecnicismos de la teoría y de la crítica literarias entre los que pueden mencionarse, por citar algunos, los de “biografema” de Barthes y de “anamnesis” (forma tenue del recordar) (M., 24/7/92), entre otros.

En el primer diario, hay una mayor polarización hacia lo ponderativo o denostativo. En cambio, en el segundo, con otro tipo de matices, se emplean caracterizaciones más sofisticadas, a veces contradictorias, “oximorónicas”, de los textos:

“[...] y ese núcleo anecdótico **se estiliza con un léxico depurado, de buscada medianía** que se preserva tanto de la rareza como de lo vulgar y **se amonesta**, en varios poemas, con cierto prosaísmo” (M., 4/10/92),

o antitéticas:

“El jardín **nos desampara** en su abierto esplendor y **nos protege** en su sabiduría perturbadora” (M., 18/7/93).

En otras palabras, si bien las dos publicaciones se valen de un léxico plagado de subjetivismos, sus combinaciones tienden hacia una polarización más notoria en *La Opinión* y a una resignificación por su mayor combinación en *Página/12*.

⁴⁶ Por razones prácticas, indicaremos de aquí en adelante de modo más abreviado las referencias de las citas, que pueden completarse a partir de las fechas y de las iniciales del apellido del crítico y de los diarios según el listado final de reseñas del *corpus* analizado. Las abreviaturas más usadas son las siguientes: de *La Opinión*: F: Aníbal Ford, G: Julio Ardiles Gray, R: Eduardo Romano, Ri: Jorge B. Rivera, S: Juan Sasturain, T: Carlos Tarsitano, U: Francisco Urondo; de *Página/12*: C: Susana Cella, G: Osvaldo Gallone, K: Martín Kohan, M: Jorge Monteleone, Ru: Miguel Russo, O: Sergio Olguín.

a) Representaciones de la poesía

En las dos publicaciones, la poesía es presentada como un ente vivo, animizado. Son múltiples los ejemplos que pueden mencionarse: “[la poesía marca] **un jadeo** cada vez más obsesivo, casi épico”; el libro **va creciendo** hasta llegar “al borde”; “*El solicitante descolocado da vida*” (T., 2/7/71); “[*Diario de metáforas*] **goza de buena salud** verbal” (U., 14/9/71); “[...] estos poemas que **lidian con** el tiempo **asumen** que la confianza inicial se vuelve resignación” (M., 4/10/92); “El nombre, rozado por la lírica” es siempre **el fantasma de una voz propia**” (M., 24/5/92), etc.

En relación con dicho género, sobre todo en *La Opinión*, abunda un vocabulario vinculado con los sentimientos y las sensaciones:

“La primera **sensación que despiertan** estas páginas nace de su unidad en la voz de Lamborghini, se expresa una Argentina postergada que dialoga **-dolorosamente-** con su destino a través de la vida del poeta. [...]

[Lamborghini] **muestra la carnadura**, las ideas y **el sentimiento colectivo** del argentino concreto. [...]

Lamborghini construye su poema como un recorrido sinuoso, individual y colectivo, **en el que late el amor, en su forma más generosa**”. (T., 2/7/71).

“Esta obra es **una sabiduría, un gran acto de amor** [...].Y se estaría diciendo barroquismo en vez de diversidad, por **la suma de conocimientos y sensaciones que destellan** en la poesía de Ortiz”. (U., 20/7/71)

“No obstante, esa visión **conmueve** con la certeza inmediata que da un poema que no se basa en la comprensión sino en la creencia.” (M., 24/5/92)

Asimismo se emplean metáforas del campo de la música y de la plástica para representar lo poético. Relacionadas con la música y el ritmo, en *La Opinión*: “una larga y prolongada sinfonía”, “este concierto” (U., 20/7/71), “tramos similares le otorgan a los libros una respiración que otros sofocan con este tono predominante [...]” (T., 25/1/72); en *Página/12*, el título de una de las reseñas es “Música de lo pasajero” (M., 4/10/92); otra expresa que el poema “narra pequeños sucesos con la elegancia de un ritmo eufónico” (C., 3/1/93); se habla de “consonancia”, etc.

Los aspectos gráficos del poema se manifiestan en el léxico, que da cuenta también de lo paratextual icónico. Con una caracterización que hace más hincapié en lo visual, Monteleone dice respecto de *Negritos* de Arturo Carrera:

“Niños-signos, **los negritos son como la tipografía o la nota musical: esas marquitas que abren la página**, dibujando el camino invisible hacia lo otro del mundo.” (M., 13/2/94)

En ese sentido, como señala Susana Reisz de Rivarola, “la poesía parece caracterizarse, a diferencia de otras formas literarias, por una mayor proximidad a otras artes no verbales como la música o la plástica; se observa su capacidad - disponible pero no siempre explotada- de poner de relieve el lado concreto y sensorial de los signos lingüísticos para obtener con ellos efectos acústicos y/o visuales portadores de informaciones adicionales que se superponen a las propiamente lingüísticas” (1989:45). A partir de ello, el discurso de la crítica se adueña de los campos léxicos vinculados con esas artes mencionadas.

Además, en *Página/12* pueden registrarse vocablos descriptivos de los medios audiovisuales en la descripción del texto referido:

“Al leer *Cabeza final* se tiene la impresión de estar frente a una serie de **lúcidos fotogramas contenidos en grupos mayores**. La vida se apresura mientras transcurre en ‘El abundante presente’ o ‘Demandas de la existencia’ (las dos primeras partes en que se divide el texto), casi siempre con el transcurso de un tiroteo o un desorden (‘usted se pregunta qué época es ésta /que no lo dejan a uno terminar la sopa’) [...] La **sucesión de instantáneas** y consideraciones desemboca en ‘Naufragios del futuro’ [...]” (C., “Disparos al fondo”, P/12, 19/7/92)

En los dos matutinos se encuentra la idea de atenuación, de control y moderación:

“Lamborghini construye su poema como un recorrido sinuoso individual y colectivo en el que late el amor, en su forma más generosa **pero no lo describe ni se confiesa**”. (T., 2/7/71)

“La anamnesis es esta **forma tenue del recordar**.” (M., 24/5/92)

“Pero ese núcleo anecdótico **se estiliza** con un léxico **depurado**, de **buscada medianía**, que se **preserva** tanto de la rareza como de lo vulgar y se amonesta, en varios poemas, con cierto prosaísmo. **Intimidad modulada** en la recurrente insistencia de una música [...]”. (M., 4/10/92)

Otros campos semánticos presentes en *La Opinión* son el de la luz -que connota la idea de saber que “ilumina”- (“[el libro] **halla su luz** en la historia de su pueblo”; “[su poesía] encuentra la **luz verdadera**”; T., 2/7/71) y el vinculado con la idea de totalidad, que resulta apropiado para dar cuenta de una obra extensa (“en el ínfimo gesto está **la totalidad**”, “obra **totalizadora**”, “[Juan L. Ortiz] ha **totalizado** una experiencia donde la cultura del continente, de la lengua [...] encuentra una síntesis”; U., 20/7/71).

Por otro lado, en los dos diarios, el asociado con el movimiento expresa otra característica apreciada en los poemas (“Una “brisa profunda” **agita y recorre** [...] estos poemas, los **pone en movimiento**” (U.); “episodios que **oscilan** entre el tono narrativo de la confesión y el relámpago **súbito** de lo lírico” (M., 24/5/92) .

En *Página/12*, en otro orden, registramos el relacionado con la idea de lo fragmentario (“**constelación**”, “**fe del instante** librada a la **vacilación del fragmento**, de la **cita**, de la **dispersión**”, M., 24/7/71), de lo fugaz (“[...] una simulación de unidad que oculta el **veloz encenderse y apagarse del tiempo en la materia que perece**”), de un artificio (“simula”, “arbitrariedad” (M., 24/5/92) y, también, se observa el “carácter reflexivo” de la poesía (C., 19/4/92).

Todos estos ejes de construcción del sentido organizan las representaciones del género lírico, en ambos matutinos, básicamente respecto de lo animizado, los sentimientos, la música, la plástica, lo gráfico, los códigos de los medios audiovisuales y el movimiento. En el primero, se exhiben emparentados con las nociones de iluminación y totalización; en el segundo, con las de lo fragmentario y lo reflexivo.

b) Representaciones de la narrativa

En cuanto a los cuentos, en el diario fundado por Timerman prevalece la idea de lo atrayente, lo convincente, la indagación de zonas de la realidad y de la condición humana, el interés, la consistencia. También se trabajan, respecto de las novelas, los conceptos de lo auténtico, la verdad (lo certero, lo correcto, el acierto), la riqueza, la complacencia, la gratificación, el ofrecimiento, etc.⁴⁷ O, en su polaridad negativa, los de ingenuidad, malogro, dureza expresiva, artificialidad, distancia, congelamiento, obvedad.

Tanto en uno como en otro medio, se hace referencia a la originalidad (“lejos de toda facilidad o convencionalidad -la literatura-”, U., 20/7/71; a “la dislocación de lo obvio, mirando las apacibles costumbres del lenguaje y de la cultura”, M., 16/5/93; a un “efecto peculiar”; a “lo imprevisible”, M., 4/10/92). También se retoma el concepto de ritmo para representar la novela: se habla de “prosa serena”, que “en ningún momento pierde ritmo”, “virtudes de fluidez sostenida, de equilibrada tensión” (U., 28/9/71), etc.

⁴⁷ En el caso de ciertos libros de autores detractados como Mallea, dichos conceptos se usan de modo irónico.

Para describir técnicas narrativas, eventualmente se recurre al código cinematográfico:

“reportajes en que el supuesto interrogador queda como confundido con **la cámara que toma, en primer plano**, al interpelado. Algo semejante a lo que en varias películas hiciera Godard con personajes encarnados por Ana Karina o Marina Vlady” (R., 18/3/73).

Asimismo, en *La Opinión*, se habla de una percepción extrañada e inusual, de un sentido político y de un uso no ingenuo de la literatura y de la historia.

En *Página/12*, se elogian “la indagación de la estructura narrativa”, “las tramas atra-yentes”, la habilidad de la descripción, la división de la historia en múltiples relatos -interpolados, circulares o no-, la “capacidad de generar un sistema de escritura y de lectura diferente al predominante” (O., 23/12/92). Se habla de la novela como “máquina de generar interpretaciones” (G., 7/6/92). Además, se explican los textos en claves genéricas que provienen fundamentalmente del policial, del melodrama televisivo, de la novela clásica, de aventuras, gótica y del folletín.

c) Representaciones de los autores

En la representación de los autores, también hemos identificado -sobre todo en las reseñas del primer diario- el uso de un léxico extremado hacia lo ponderativo exaltatorio o hacia lo denostativo, dado por la misma carga semántica de los vocablos o por la que adquieren según el contexto. Encontramos ejemplos que evidencian cierta idealización (“**gran poeta**”, “el hombre **más culto de su época**” respecto de Juan L. Ortiz, etc.) y otros con un efecto denostativo por medio de un léxico político ideológico despectivo (“intelectual de derecha”, “gorilismo esencial de Murena” (F., 3/11/72), etc.).

En el matutino fundado por Timerman, hay referencias a las “actitudes” de los autores: su delicadeza, la sutileza, el hacerse cargo, la actitud política, la eficacia, el hecho de producir literariamente, incluso de actitudes negativas (“perder el equilibrio”, “tropiezos”, “aciertos parciales”, “recaer en giros populistas”, “dejarse llevar por alguna conceptualización fatalista”, “cautela regresiva”, “retroceder”, “claudicar”, “caer en retórica”, “reproducción” de valores del sistema, de lo literario).

Entre las principales actitudes se destacan las del escritor comprometido. Urondo y Tarsitano, principalmente, ponderan la integridad, honestidad, la percepción ajustada, el

deseo de participar en un proceso social de los escritores, su posición frente al mundo y su actuación política.

A la vez, se dan generalizaciones sobre la relación del poeta con su trabajo, el lenguaje y la escritura (“[Respecto del título del libro *Imposibilidad del lenguaje o los nombres del amor* de E. Azcona Cranwell] es la imposibilidad del lenguaje cuando el poeta libra su batalla en un solo frente: contra las palabras” (U., 19/8/71); “siempre los poetas de alguna manera se desnudan” (U., 7/8/71)).

En ambos diarios, se mencionan otras ocupaciones de los autores: ser periodista, profesor universitario, traductor, etc. En *La Opinión* se incorporan en mayor grado otros rasgos de la vida personal del escritor como los viajes, experiencias, indagaciones, etc., que no se presentan en *Página/12*, donde la caracterización de los escritores entra en un terreno circunscrito al trabajo con el manejo del lenguaje (se mencionan las actividades de lector de editorial, crítico literario, editor) más que con las vivencias. Además, en los ‘90, se muestra otro tipo de actividades conectadas con lo mediático como las de ser crítico de cine y de rock, autor de guiones de historietas y de videoclips (O., 29/3/92).

En este último matutino, se mencionan lateralmente aspectos de los escritores pero en conexión con el texto literario mismo. También, por medio de desplazamientos metonímicos se representa al autor a partir de cualidades adjudicadas a su literatura: “es una escritura sin pretensiones, sin vanidades, sencilla” (U., 23/7/71). O, a la inversa, se asigna un rasgo del autor a su prosa, por ejemplo la elegancia a los textos de Manuel Mujica Láinez (K., 8/8/93) o de cierta denominación “generacional”:

“Sergio Bizzio forma parte de aquello que suele denominarse nueva literatura argentina o joven literatura argentina, definición, que con alguna imprecisión, le atribuye a la literatura los adjetivos que en principio corresponden solamente a los escritores” (K., 20/9/92).

En ese matutino, ya no se habla de actitudes sino que se apela esporádicamente al “gesto crítico” del teórico citado, del antólogo o del autor del libro, o de quien reseña. En ese sentido, podría pensarse un cambio de énfasis conceptual que va de la *actitud de los escritores*, vinculada con el accionar mismo a comienzos de los años ‘70, al *gesto del crítico*, más relacionado con cierta sutileza en los ‘90.

Más allá de lo propiamente lexical, en *Página/12* como marca del género reseña de textos literarios, algunos críticos detallan al lado del nombre del autor, el año de nacimiento

entre paréntesis y/o la fecha de sus libros publicados -en *La Opinión* sólo este último dato es más reiterado-, lo cual responde a un registro periodístico, biográfico y, a la vez, académico.

Al mismo tiempo, en el diario fundado por Lanata, se destaca el valor del nombre propio en relación con el libro o la escritura y se dan por sentadas generalizaciones que implican presupuestos que se especifican muy poco respecto de los textos. Por ejemplo, se dice: "otra novela de Aira: definición que alude ambiguamente a que en ella se encontrará lo mismo que en algunas de las anteriores, pero a la vez *otra* cosa, o dicha de *otro* modo" (K., 15/11/92), "la escritura de Cohen" (C., 22/11/92), etc.; a veces, aparece también como marca de estilo: "a lo Martelli" (Ru., 7/2/93). Estas categorizaciones evidencian la construcción de una imagen del locutor pero también de un alocutario que pueda reponer las distintas connotaciones cifradas en ellas.

d) La relación autor-texto:

En virtud de caracterizar la relación autor-texto, muchas veces la narración sobre el recorrido del escritor se plantea como un programa narrativo greimasiano que implica la adquisición de valores concernientes a la descripción del proceso de escritura.

Tanto en uno como en otro diario, se distinguen los campos semánticos asociados con la actividad de la escritura. Los más representativos son los de: 1) búsqueda-intento, 2) saber, 3) cuidado, 4) fecundidad, 5) concepto de trabajo-laboriosidad del escribir, 6) originalidad (mirada personal, estilo y camino expresivo propio), 7) desafío y riesgo, 8) logro.

En *La Opinión* se privilegia la relación autor-texto en torno a los siguientes ejes y sus diferentes variantes: 1) la ruptura (el atreverse-el inicio-la propuesta-la tentativa), 2) la valentía (la audacia-el correr el riesgo-la idea de lucha, de librar una batalla-de intento), 3) la concreción (construcción-resolución-triunfo), 4) la sabiduría en sus distintas expresiones (maestría-inteligencia-habilidad-dominio-manejo), 5) los hallazgos y aportes, 6) la madurez, 7) la profundidad y la consistencia, 8) la seriedad, 9) la soltura (frescura-fluidez), 10) la excepcionalidad (iluminación-revelación-apertura), etc. Otros críticos agregan -respecto de la narrativa- a los antes mencionados los de: 1) la fertilidad y la nutrición, 2) la interpretación (indagación-agudeza-exploración), 3) la recuperación y el rescate (por ejemplo, de temáticas, etc.), 4) el replanteo, 5) el aporte-complemento, etc.

En *Página/12*, el saber del escritor se presenta de un modo más específico como “la habilidad de un artífice” y se destacan también los conceptos de creación, destreza y coherencia. Varios de los críticos aportan otros que tienen que ver con el recorrido del autor, tales como: 1) su trayecto provechoso-organizado (vinculado con la eficacia)-la trayectoria, 2) la consolidación de una poética-la solidez-la continuidad, y la inscripción en el campo literario como resultado de todo eso.

En ese sentido, podemos afirmar que la mirada crítica organiza la relación autor-texto básicamente desde dos posiciones: A) a nivel de proceso de escritura (más vinculado con la experiencia del escritor y la génesis del texto como logro) y B) como organización y consolidación de una poética (más cercana a la idea de trayecto, de recorrido como estrategia de la crítica, aunque ambas se complementan, por supuesto). La primera prevalece en *La Opinión*, donde se incluyen más autores nuevos, y la segunda en *Página/12*.

En resumen, a partir de la distinción de las formulaciones discursivas de cada diario, se construyen representaciones de los libros, de la poesía, de la narrativa, de los autores, de la relación autor-texto mediante campos semánticos específicos. A través de ellos, cada locutor legitima sus valoraciones, construye una imagen de sí -el *ethos*- en función de un dominio de saber y de las posiciones predominantes de cada publicación.

En *La Opinión*, se lo hace a través de un léxico más polarizado, vinculado con lo político e ideológico, con algunas referencias a conceptos de la teoría y crítica literarias. En *Página/12*, con combinaciones lexicales más matizadas, con una presencia mayor de tecnicismos provenientes de ese campo teórico.

En ambos, la poesía es representada mediante campos semánticos que la asocian a la idea de un ente vivo, en relación con sentimientos y metáforas de la música, la plástica, lo gráfico y el movimiento. En el segundo diario, se vincula más con el concepto de lo fragmentario, lo fugaz y lo reflexivo.

Tanto la poesía como la narrativa son descritas en relación con la luz, el ritmo y la originalidad. En cuanto a esta última, se privilegian los conceptos de indagación, autenticidad, verdad y riqueza en *La Opinión*. En *Página/12*, se describen los modos de indagación de

la estructura narrativa, de la trama y, esporádicamente, la relación con el sistema de escritura predominante.

A grandes rasgos, frecuentemente, el recorrido del autor se construye, en el primer diario como el desarrollo de un proceso de escritura que implica la adquisición de valores, de un saber, un riesgo y una actitud y, en el segundo, más como la consolidación de un trayecto que el crítico organiza.

3.2.1.2. Modalidades epistémicas y deónticas

La modalización especifica las condiciones de receptividad y la naturaleza del acto de habla transmitido en la enunciación. En el marco de la retórica, está relacionada con el *ethos* -la creación de la fiabilidad del locutor- y el *pathos* -fomento de cierta predisposición en el interlocutor (Calsamiglia Blancafort y Tuson Valls, [1999] 2002:182).

La modalidad declarativa sostiene toda actividad enunciativa del sujeto, lo cual permite deslindar un sujeto de la enunciación del sujeto modal manifestado en el enunciado. Esta modalidad declarativa fundante de la enunciación es siempre implícita, inherente a todo enunciado y de un rasgo jerárquico superior (Filinich, 2001:104). En cambio, todo el juego de las llamadas modalidades del enunciado se desarrolla tanto en el nivel explícito de este por medio de marcas particulares como en un nivel sobreentendido o implícito del discurso, representa “una parte del fenómeno de la enunciación, pero constituye el pivote de ésta por cuanto es ella la que permite explicitar lo que son las posiciones del sujeto hablante en relación con su interlocutor, a sí mismo y al asunto que trata” (Charaudeau, 1992:572).

El tratamiento lingüístico de la modalidad se vincula con la gramática tradicional del modo y con la lógica modal (modalidades alética, epistémica y deóntica), desarrolladas teóricamente con anterioridad. La modalización se observa en restricciones en la aserción o refuerzos de lo afirmado que operan sobre el interlocutor dirigiendo su atención sobre el *dictum* (contenido representado)⁴⁸.

⁴⁸ Según Charles Bally, lingüista suizo discípulo de Saussure, el *dictum* corresponde al contenido representado - intelectual-, a la función de comunicación de la lengua, mientras que la modalidad remite a la operación psíquica que tiene por objeto el *dictum*. Bally ha definido la modalidad como “la forma lingüística de un juicio intelectual, de un juicio afectivo o de una voluntad que un sujeto pensante enuncia a propósito de una percepción o de una representación de su espíritu” (Bally, Ch. (1942), “Syntaxe de la modalité explicite” en *Cahiers Ferdinand de Saussure*, p.3.)

Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, en analogía con la categorización desde la semiótica⁴⁹, señalan la clasificación de las modalidades del enunciado en potencial, epistémica, deóntica y volitiva, en tanto puntos de referencia para expresiones que son heterogéneas gramaticalmente pero que están semánticamente relacionadas (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2002: 179)⁵⁰.

El estudio de esta dimensión plantea dificultades debido a la intrincación y complejidad de las diversas modalidades dentro de un mismo enunciado y la gran variedad en sus modos de manifestación lingüística. Nos detendremos en fragmentos atribuidos al locutor crítico principal, sobre quien recae la función de autenticación de las apreciaciones, fundamentalmente a partir del análisis de las modalidades epistémica y deóntica, que son las que prevalecen.

Atenderemos a las marcas de ese sujeto responsable, al despliegue de subjetivemas, a la presencia de énfasis en la aserción, a las huellas en adverbios y locuciones adverbiales modalizadores, al empleo de determinados verbos (de creencia, duda, posibilidad, etc) y de sus tiempos y modos, a estructuras sintácticas, a glosas metaenunciativas, a distancias enunciativas de diversos órdenes (ironía, discurso referido, signos tipográficos, etc.) en función de describir el empleo de las modalidades.

Es notorio en el discurso crítico de las reseñas, a través de la probabilidad, la duda y la posibilidad⁵¹, el predominio de la modalidad epistémica del enunciado. Esta modalidad,

⁴⁹ Desde la semiótica, a partir de la búsqueda de categorías que organicen un aparato formal y lógico para dar cuenta de los problemas del análisis narrativo, la discusión alrededor del concepto de modalidad se centró en la cuestión de saber si es posible confeccionar una taxonomía y ciertas reglas de ordenamiento (sintaxis). Se llegó así a diferentes definiciones de las modalidades del *poder, del saber, del deber, del querer* o, en otros términos, *aléticas* (necesidad / contingencia / imposibilidad / posibilidad), *epistémicas* (certidumbre / incertidumbre / improbabilidad / probabilidad), *deónticas* (prescripción / facultatividad / prohibición / permisividad), veredictorias (ser / no ser / parecer / no parecer) (Greimas, A. J. y Courtès, J., [1979] (1982), *Semiótica. Diccionario de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos. Además, se intenta establecer un orden de implicación lógica entre estas diferentes categorías. No consideramos aquí en un enfoque greimasiano, si bien su clasificación de las modalidades sugiere puntos de contacto con el concepto de modalidad en lingüística y en análisis del discurso, en los cuales nos centramos.

⁵⁰ Para otros autores, las modalidades del enunciado se manifiestan según la manera en que se presenta su contenido respecto de modalidades lógicas (posibilidad / probabilidad; certidumbre / duda; verdad / falsedad y obligación, aunque no siempre incluyen a todas las aquí mencionadas) y de modalidades apreciativas y evaluativas. (Ver Meunier, A. (1974), "Modalités et communication", *Langue Française*, 21, pp.8-25 y Maingueneau, D. (1989) "Las modalidades" en *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette, pp. 125-135.

⁵¹ Incluimos la modalidad de posibilidad dentro de la epistémica dado que expresa cierto tipo de saber. Los usos lingüísticos de la modalidad se sitúan en el terreno de la experiencia y en la polisemia que caracteriza a las lenguas sociales (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, [1999] 2002:176), a diferencia de la lógica modal. Si bien en esta la formulación de la modalidad alética (respecto del valor de verdad o falsedad de una proposición se vincula con lo necesario/no necesario/posible/imposible), en las lenguas naturales la expresión de la posibilidad por

entre la certeza y la incertidumbre asumidas explícitamente por el locutor crítico, humaniza y hace palpable su presencia, su saber “imperfecto” (Filinich, 1999: 213), que ofrece una versión posible del texto leído y un juicio particular sobre la literatura.

El locutor L, responsable de la enunciación (Ducrot, 1984), en su enunciado determina qué se puede decir o no respecto del libro y cuáles son sus (im)posibilidades. En *La Opinión*, se indican determinados aspectos para luego desdeñarlos o señalar que no han sido tenidos en cuenta, por ejemplo:

“No **se puede** hablar sin embargo **de influencias sino más bien de coincidencias** [con Neruda, Miguel Hernández, Gironde, Octavio Paz, etc. en *El paraíso desenterrado* de Ceselli]; en ciertos casos, en el tono general, en otros en cuanto a las imágenes.” (S., LO, 29/12/72)

O, para dar cuenta de las “capacidades” del texto:

“[respecto de *Poemas* de Martín Alvarenga] sus textos **pueden diluirse** por momentos en la pura musicalidad de las palabras.” (T., LO, 26/1/72)

“[La poesía de *La ansiedad perfecta* de Daniel Samoilovich] **puede explorar** inhabituales acercamientos conjugando lo visible con extrañas alianzas que involucran lo desconocido sin mitificarlo.” (C., P/12, 19/4/92).

Cuando se muestra la imposibilidad, es habitual que las apreciaciones operen negativamente:

“las repeticiones de metáforas dejan la impresión de que el autor ha buscado expresarse en vano y hasta con **cierta impotencia**” (G., LO, 12/8/71).

En *Página/12*, el verbo *poder* es usado para delimitar el principio constructivo del texto al describirlo:

“[en referencia a *La constelación y el nombre*] Decir orden, allí donde prevalece el vértigo de lo inacabado **puede ser injusto**. Pero un nombre es, ya, una cifra, una fijeza, una simulación de unidad que oculta el veloz encenderse y apagarse del tiempo en la materia que perece”. (M, P/12, 24/7/92).

Para definir una poética:

“[Daniel Samoilovich] ha recorrido un trayecto provechoso en la consolidación de una poética que bien **puede definirse** como el saber del ver.” (C., P/12, 19/4/92)

La caracterización del libro:

“Este poemario **puede verse** como la culminación de un trayecto poético organizado en torno de pocas pero sólidas preocupaciones.” (C., P/12,19/7/92)

Su materialidad:

“La cuidada edición de una *plaque* nos recuerda que el poema **puede ser** un objeto raro e imprevisto que ingresa en el mundo.” (M., P/12,13/2/94)

Los efectos que el texto genera:

“La lectura continua [de *Ambages completos* de César Fernández Moreno], sin embargo, **puede anestesiar ese efecto (de caleidoscopio y de indefinido cambio)**, aunque esto también garantiza volver una y otra vez sobre el libro, como si fuera siempre novedoso, pero con intervalos.” (M., P/12, 16/5/93).

“En el exilio, el poema se vuelve el único medio de reunión **con aquello que la memoria apenas puede restituir ante un deseo moribundo** [...]” (M., P/12, 9/1/94).

Y, sus condiciones de producción en relación con la literatura vigente, donde las influencias cobran un valor de necesidad:

“**Fue imposible cambiar el ‘gusto’ de las biografías habituales** porque cada autor se transformó en personaje, cada personaje participó a su modo de una misma y repetida escena: la escritura del sueño, la infancia, la amable locura’, leemos en el prólogo.” (M., P/12, 24/5/92).

En ese diario, además, la modalidad epistémica recae sobre el propio enunciado mediante la enunciación enunciada, que da cuenta de una reflexión sobre el propio discurso crítico mediante una glosa metaenunciativa:

“**Podría decirse que** no hay nada más que lo que vemos, pero eso es mucho, tanto como para conjeturar la insustanciabilidad o la indiferencia.” (C., “Dar escala a las cosas”, P/12, 19/4/92)

Se emplean fundamentalmente la modalidad de posibilidad y la de duda -sobre la que a continuación nos detendremos- en las reseñas de poesía, respecto de la cual las afirmaciones se muestran más vacilantes. En efecto, esta última modalidad mencionada presente en *Página/12* trasluce cierta “inseguridad” del discurso de la crítica literaria. Por ejemplo, en cuanto a la definición de un género:

“Ningún poema es, de un modo puro, una confesión, ni un trazo biográfico, ni siquiera el distraído relato de una circunstancia. No lo es pero, **quizá**, mediante algún delicado artificio, lo parezca.” (M., P/12, 4/10/92)

Para la explicación de un simbolismo:

“**Tal vez** porque en él se cruzan naturaleza y cultura, el jardín es morada y escena de la contemplación, plano y sendero, extensión viva en la cual la propia mano puede intervenir, injertar, sembrar, expandir, cortar.” (M., P/12, 18/7/93)

En la adjudicación de influencias:

“El domingo quince de mayo de 1973 el diario *La Opinión* publicó una serie de poemas de Joaquín Giannuzzi. En ellos se descubría una voz particular, con puntos de contactos **quizá** con Nicanor Parra, César Fernández Moreno o Heberto Padilla.” (C., P/12, 19/7/92)

En la relación con el discurso de la crítica literaria:

“**Quizá** las trabajosas lecciones sobre la muerte del autor⁵² han sido fructuosas: lo han librado de su autoridad litúrgica y lo volvieron, en cambio, plural e imprevisto.” “Relatar la vida de un autor según esa fe del instante librada en la vacilación del fragmento, de la cita, de la dispersión, **parece** el fin de *Teoría del cielo*.” (M., P/12, 24/7/92),

Es recurrente la modalidad de duda en las apreciaciones de carácter general sobre rasgos definitorios y estructurales del libro, respecto de las cuales el crítico toma distancia y atenúa su responsabilidad:

“A partir de ciertas certezas elementales, Ángel Nuñez intenta construir **-acaso** ese impulso constructivo sea el común denominador del libro- una propuesta en la que se amalgaman lo colectivo -‘Poemas para la construcción de la ciudad’- y lo existencial -‘Poemas de cada día’”. (S., LO, 1/10/72)

“Pero **acaso** lo más interesante del libro [*Poemas (1951-1991)* de Antonio Requeni] no radique en tal o cual eficacia, sino en el efecto del conjunto, referido a su articulación temporal.” (M., P/12, 4/10/92)

Podemos registrar ejemplos así modalizados concernientes a rasgos más particulares sobre el autor como el que sigue:

“Nacido en 1909, sólo a mediados de la década del cincuenta comienza Ceselli a publicar sus primeros libros. Vinculado al grupo surrealista ortodoxo [...]. Pero **acaso** Ceselli haya sido conocido más por su labor como traductor de Jacques Prévert.” (S., LO, 29/12/72).

Al mismo tiempo, permite señalar algún aspecto rescatable de un libro que no es bien valorado:

⁵² El ejemplo alude al texto *¿Qué es un autor?* de Michel Foucault para sugerir una reconsideración de la representación de los poetas que se concretiza en el modelo que el texto reseñado, *Teoría del cielo* de Carrera y Arijón, propone.

“En estos poemas, el sujeto también oscila y siempre **parece estar** en el lugar equivocado, entre-dicho, nunca en reposo, tensado entre lo que es y lo que espera [...] *Cartas* prosigue la escritura iniciada en *Carne de tesoro* (1991) y se reúne con ese conjunto de textos que indagan desde la poesía lírica las voces del discurso femenino, **acaso** las más interesantes, por sus derivaciones, de la poesía argentina actual.” (M., P/12, 21/3/93)

La mencionada modalidad de duda atenúa los juicios que se realizan, como un modo de cortesía, sobre todo los más desfavorables:

“**Quizá** el libro en lugar de haberse llamado *Mate pastor* (un título antipoético y cuya explicación no es del todo comprensible) debió haberlo titulado *Exorcismos para vencer a la nostalgia.*”, G., LO, 14/10/71).

En un nivel más general, tanto desde la modalidad de posibilidad como desde la duda se señalan hipótesis de lectura:

“El tono reticente de estos poemas, su serenidad, digamos, tipográfica -esos blancos súbitos, esos espaciamientos entre versos que son un gesto de alerta inquieta-, su brevedad y concisión, proyectan una forma que en los detritus del lenguaje parece prever lo venidero. Pero **quizá** esta previsión sea falsa y **acaso** nada queda por aguardar: ‘Zozobra es la espera de esta redada’, se lee.” (Monteleone, P/12, 21/2/93)

“Las breves prosas de este libro producen una rara sensación de austeridad. **Quizá** porque repiten el modo en que el exilio modifica los signos y los cuerpos: les acerca distancia, los colma de nada y los desvive. *Salarios del impío* es **quizás** una coda, una frontera en la poética de Gelman y, a la vez, la prefiguración de lo nuevo. [...] Como lo prueban los dibujos eróticos de Carlos Gorriarena, que prolongan los textos con trazos pasionales, los poemas de este libro **pueden leerse** además como una extraña letanía de amor. Un poema de amor que reconoce en el exilio su modelo hecho de presencia y vacío, de cercanía y distancia, de fantasmal comunión en la nada. *Salarios del impío* **sugiere** algunas conjeturas.” (M., P/12, 9/1/94).

En síntesis, las apreciaciones sobre diversos aspectos del texto -sobre todo para las afirmaciones sobre la poesía- tanto en un nivel más micro (coincidencias, capacidades, género, influencias, intertextualidad) como en un nivel más macro respecto de hipótesis de lectura se presentan modalizadas por la duda y la posibilidad, lo cual señala el saber del crítico como conjetural.

Por el contrario, desde la modalidad de certeza, otras afirmaciones se presentan como ideas o valores relevantes, que prevalecen a la hora de evaluar los textos. Por ejemplo, en *La Opinión*, se destaca el hecho de no caer en lo pintoresco en conexión con el tratamiento de lo regional (“**Sin duda**, ese deseo de no quedarse en lo meramente pintoresco vuelve rescata-

bles algunos de sus poemas [del libro *Plaza Batallón 40* de Héctor Viel Temperley]"; G., *LO*, 12/8/71), superar e innovar los usos de la lengua para dar cuenta de una función social y política de los poemas ("[...] sólo una palabra alienada -informe, balbuceante, incoherente, pobre en su redundancia- puede rescatar el lenguaje para los oprimidos. [...] Y, en ese sentido, *Partitas* va **sin duda** más lejos que los poemarios anteriores"; S., *LO*, 17/2/73). El alcance de esta modalidad está asociado con lo auténtico, por ejemplo en el marco de una puesta en relieve ideológico de la poesía de los '70, en su relación con el realismo y con la definición de lo popular que ya habíamos indicado:

"Finalmente, su poesía [la de Leónidas Lamborghini] no es subterránea por ocultamiento sino porque allí -debajo, en el 'ovillo' que 'desovilla' su pueblo- encuentra la **luz verdadera**. [...]

La poesía de Lamborghini está lejos del populismo. **Sería falaz que** 'escribiera para el pueblo' renunciando a sus vivencias, puesto que él lo representa en buena medida. Prefiere el desencuentro momentáneo a renunciar a su fidelidad". (T., "La poesía de Lamborghini halla su luz en la historia de su pueblo", *LO*, 2/7/71)

Aquí se entronca nuevamente lo verdadero con lo auténtico, lo genuino, lo valorativamente positivo:

"Sin embargo, la novela se lee con atención tal vez porque entraña la valentía de encarar problemas que atañen a grandes sectores argentinos en estos momentos. También **porque es cierta** en largos tramos del relato y porque su lenguaje se mueve en general con fluidez a lo largo de la trama" (U., "Un autor argentino [Alfredo Grass] no profundiza la candente temática propuesta", *LO*, 19/1/72)

"En el mismo volumen de Luchi se registran **temblores auténticos y certeros** [...]" (Tarsitano, C. "Una honda experiencia cotidiana rescatada en trazos irregulares", *LO*, 25/1/72)

Se emplea la modalidad de certeza para apoyar los argumentos delineados en apreciaciones de peso. En ese sentido, se muestra la relevancia de la verosimilitud creada respecto del género novela. Por ejemplo, es adoptada por Paco Urondo con el fin de reafirmar su desacuerdo ideológico para acentuar la contradicción de Eduardo Mallea y también su imposibilidad:

"Hace casi veinte años -julio de 1954- Alberto Vanasco, en su artículo *Eduardo Mallea o así anda la literatura* publicado en el número 4 de la revista *Letra y Línea*, exigía del novelista que cumpliera los compromisos de rebeldía asumidos a través de sus primeros libros, que no sustituyera -usando palabras de Mallea- 'un vivir por un representar'. **Ciertamente**, en uno de sus libros -*Historia de una pasión argentina*- Mallea aseguraba haberse situado cerca de 'los grandes insurrectos de la literatura' y citaba a continua-

ción a Blake y a Rimbaud, entre otros. **Pero terminaría adoptando `todo cuanto había combatido´.**

[...] En sus novelas no pudo salir del círculo fascinante de los salones aristocráticos, de los personajes afectados que obran en inglés, de la reminiscencia nostálgica de los grandes estilos contemporáneos.

[...] La profecía de Vanasco -que no es tal sino una percepción de las prefiguraciones que ya estaban en la novelística de Mallea- se ha venido verificando en estos últimos años. El libro más reciente de Mallea, *Gabriel Andaral*, no deja lugar a dudas." (U., LO, 27/8/71)

La certidumbre se construye no sólo por el adverbio *ciertamente* que recae sobre la enunciación sino que es reforzada también por el uso del Modo Indicativo y las comillas en "todo cuanto había combatido", que marcan una distancia con los postulados del propio Mallea al crearse el efecto de que se reproducen sus propias palabras. A la vez, se refuerza por el contraste entre los tiempos verbales del comentario (Weinrich, 1975) -Presente y Pretérito Perfecto Compuesto del Modo Indicativo del último párrafo- con los anteriores -Pretérito Imperfecto y Perfecto Simple del Indicativo- de la narración.

En *Página/12*, predomina esa modalidad concerniente a la enunciación, que destaca la redefinición o afirmación de algunas problemáticas del análisis y la búsqueda de un efecto en el lector sobre el que se centra la atención, como se observa a continuación:

"Pero, **en verdad**, esas imágenes no son objetivas: son recuerdos, sueños, débiles delirios que aspiran a lo real". (M., LO, 21/2/93)

"**Sin duda**, la constante apelación a la anécdota crea este efecto peculiar que no es condición de toda antología." (M., LO, 4/10/92)

"En esta ambigüedad se escriben estas biografías. **Sin duda, se leerán** con esa ansiedad por el enigma que da leer un poema." (M., P/12, 24/7/92, en párrafo final)

A la vez, en la última cita se incorpora la modalidad deóntica, privativa de las nociones de obligación y permisión. Los enunciados donde se la presenta no describen un acto sino el resultado que se obtendrá si se realiza el acto en cuestión (Filinich, 2001:94). Esta modalidad hace referencia a un estado futuro y se ocupa, en los ejemplos que siguen del *corpus*, de un *deber ser* literario tanto por parte del texto como del crítico, por lo cual se emplea sobre enunciados a los que se les quiere otorgar peso. Aunque se manifiesta muy eventualmente, procede siempre de una causa que se impone como obligación; en este caso, se trataría de principios estéticos.

En *La Opinión*, observamos esa obligación desde el lugar de una lectura más exigida por parte de Juan Sasturain, a partir de lo que la poética del texto propone y que el crítico reconoce en “una lectura activa”:

“Si *Partitas* trasunta cierto hermetismo es porque su escritura dibuja un vacío, una fractura, **ese lugar que la lectura debe saturar o reconstituir.**” (S., *LO*, 1/2/73)

O el imperativo recae, también para el mismo crítico, en el *deber ser* de la palabra poética a partir de *Partitas* de Leónidas Lamborghini:

[...] esa palabra elemental no ha de poseer los atributos de la objetividad y la conciencia, sino, por el contrario, **ha de ser subjetividad desesperada, alienación: sólo una palabra alienada -informe, balbuceante, incoherente, pobre en su redundancia- puede rescatar el lenguaje para los oprimidos.**” (S., *LO*, 1/2/73)

Y en la razón y el modo de creación de una antología:

“Ya que toda antología presupone un criterio seleccionador, un interés que lo oriente y una finalidad más o menos expresa, **es preciso que no estén confeccionadas apresuradamente, unidas caprichosamente, por un supuesto tema común o lanzadas al mercado por mera necesidad de editar.**” (T., *LO*, 19/6/71)

En contraste, en *Página12*, lo que cobra el lugar de lo obligatorio es la resonancia del discurso de la crítica literaria, que se muestra con rasgos más pronunciados:

“**Es imposible no evocar a Barthes como lo hacen Carrera y Arijón desde el principio.** El *biografema*, unidad mínima de biografía cuyo contenido es una pluralidad de encantos, de detalles mínimos, de gustos, de secretos, de confesiones laterales, es aquello que se combina para inducir un retorno amigable del autor, según lo quería Barthes.” (M., *P/12*, 24/7/92)

También, el mandato como forma encubierta de persuasión, fin primero del comentario bibliográfico, surge a partir del mensaje del crítico sobre el modo de receptionar un texto⁵³, por ejemplo, a través del uso del Futuro Imperfecto del Modo Indicativo:

“La tercera de las definiciones es aquella según la cual ‘la necrofilia es una pasión muy argentina’. **Habrá que celebrar, entonces, este renovado intento de contar la historia de una pasión.**” (K., “Pasión argentina”, *P/12*, 6/6/93)

Las proposiciones modalizadas ponen en evidencia que el ejercicio de la lengua es siempre, fundamentalmente, apelativo, y tiende hacia una manipulación o transformación del otro (Filinich, 1999:211). Cabe recordar que en las reseñas de los textos literarios analiza-

⁵³ Este efecto se percibe de igual modo en la última cita que realizamos de Monteleone del 24/7/92, en p. 126.

das prevalece la modalidad de enunciación asertiva, lo cual crea una representación del locutor basada en cierta convicción y solidez. Pero en la medida en que implican una transformación del predicado por efecto de la intervención de un verbo o una cláusula modal, no refieren a una acción realizada sino que virtualizan la acción, señalan las condiciones de posibilidad de un proceso y se tornan marca de la subjetividad, que dibuja tendencias, un *ethos* de los críticos que trasciende a los locutores para tomar cuerpo en la discursividad no ya individual, sino social que se crea en cada diario.

Las modalidades se combinan a veces, lo cual genera diferentes matices en el enunciado. El modo de enunciar propio del crítico entra en un terreno lável en lo epistémico ya que es fácil comprobar que las afirmaciones sobre aspectos que se muestran como más polémicos, en las que arriesga más su valoración personal, están atenuadas, “desrealizadas” en un sentido cercano al dado por Ducrot (1998:48), en tanto se disminuye la fuerza con que se aplican los *topoi* que constituyen el significado de los enunciados. La modalidad epistémica acompaña las operaciones de la crítica literaria, contribuye al despliegue de cierta virtualidad en las afirmaciones y define los alcances de las apreciaciones del crítico, quien autocalifica su compromiso en cuanto a las proposiciones que emite. Su saber y su acto de lectura se presentan como conjeturales sobre todo cuando se habla de poesía. A la vez, a través del discurso de las reseñas se habla de un *poder hacer* de la lectura crítica.

En *La Opinión*, el *poder hacer* y el *saber hacer* se muestran interrelacionados y vinculados no sólo con aspectos del texto sino también con un uso de orden político de esas capacidades. Además, se las caracteriza en términos de logro según el grado en que se desarrollan. En contraste, en *Página/12*, se dan con más énfasis respecto de las aptitudes y destrezas del texto y a través de referencias metarreflexivas explícitas del locutor crítico sobre el enunciado mismo.

La presencia de la modalidad de duda -sobre todo en el discurso de *Página/12*- construye un efecto de atenuación sobre los juicios en los que el locutor no quiere comprometerse (definiciones, taxonomías, explicaciones causales, influencias, etc.) y un efecto de cortesía respecto de las objeciones o críticas que se expresan. Cabe señalar que, en el terreno de la posibilidad y la duda, quedan gran parte de las hipótesis de lectura que se bosquejan.

En contraste, en ambos diarios, la modalidad de certeza apoya argumentos y apreciaciones que se consideran de incidencia. En el primero, en lo tocante a la adjudicación de una

estética emparentada con el realismo, a la mención de antecedentes e influencias literarias, inclusive por medio del desarrollo de un tono irónico que, por mencionar un ejemplo, evidencia una crítica ideológica hacia la postura conservadora de Mallea. En *Página/12*, esa modalidad destaca la identificación de aspectos analizados del libro y de la reacción que causarán en el lector.

Finalmente, en *La Opinión*, la modalidad deóntica -de uso muy esporádico- se manifiesta sobre el lugar del lector y del crítico, quienes deben reconstituir sentidos de la palabra poética y sobre el criterio de creación de un libro. En *Página/12*, lo obligatorio es el discurso de la crítica literaria que surge con más fuerza, sobre todo en los críticos literarios con formación universitaria y, también, eventualmente, en ciertos mandatos y anticipaciones que el crítico esboza.

3.3. Modalidades intersubjetivas: actos de habla

Los actos de habla se inscriben dentro de los actos de lenguaje en una dialéctica del *hacer ser*. Se considera acto de lenguaje tanto una acción lingüística (*hacer* significante), el *hacer* específico que consiste en *hacer saber*, como (en su aspecto cognoscitivo) un *hacer significación*, o sea, producir y aprehender diferencias significativas, o bien como *hacer hacer*: manipulación de un sujeto por otro mediante el lenguaje (Greimas, 1979).

Centraremos nuestra atención en los actos ilocutivos definidos en *How to do things with words* (Austin, 1962), en los que mediante el hecho de proferir un enunciado se realiza un acto de naturaleza social. El acto de habla es simultáneamente un *hacer saber* y un *hacer hacer*. Searle (1995b), en su artículo "Una taxonomía de los actos ilocucionarios", los clasifica. Para ello se basa en tres dimensiones significativas de variación: diferencias en el objeto (o propósito) del (tipo de) acto, en la dirección de ajuste entre las palabras y el mundo, y en los estados psicológicos expresados. A partir de estas dimensiones, configura cinco clases de actos de habla ilocucionarios⁵⁴: a) asertivos (o representativos), b) directivos, c) compromisivos o conmisivos, d) expresivos y e) declarativos.

⁵⁴ También Searle (1995a) enumera un listado de reglas o condiciones que determinan la realización de cada acto de habla: a) condiciones de contenido proposicional, b) condiciones preparatorias, c) condiciones de sinceridad y d) condiciones esenciales, sobre las cuales no nos detendremos aquí.

Desde esa tipología de los actos de habla, realizamos una clasificación de los más habituales en las reseñas: directivos [en su mayoría admonitorios (Puga, 2001:143): (aconsejar, advertir, avalar, incitar a la acción)], asertivos (anticipar) y expresivos (dar juicios de valor: acusaciones y elogios, felicitar).

El enunciador discursivo (García Negroni, 1998:87) es el personaje a quien se le atribuye la responsabilidad del macroacto de habla predominante, para nosotros coincidente con el nombre propio presentado como firma de la reseña. En tanto prevalece el macroacto de habla de persuasión, el discurso crítico periodístico construye, a la vez, a lo largo de su enunciación, un destinatario del mensaje (García Negroni, 1998:86).

En algunos segmentos del texto de las reseñas, sobre todo en los párrafos finales, se desarrollan complejos ilocucionarios (Berredoner, 1981; García Negroni, 1998:88). Estos presentan dentro del enunciado un contenido proposicional portador de distintas fuerzas ilocucionarias⁵⁵: una explícita y otra implícita, cuyos enunciadorees -en términos de Ducrot- pueden coincidir o no. Esas fuerzas no son mostradas de la misma manera y aparecen destinadas a distintos sujetos, cuya determinación forma parte del discurso.

En un complejo ilocucionario, un segundo acto es derivado por inferencia de otro primero, al que llamaremos explícito o directo y a aquel segundo, derivado u oculto (García Negroni, 1998:88)⁵⁶. “Visto desde el explícito, el derivado adquiere un status particular en cuanto a la función persuasiva del discurso” (García Negroni, 1998: 89). “[...] Visto desde el derivado u oculto, el acto de habla directo o explícito adquiere el status de marco de validación o pertinencia para el oculto. Tal marco consiste en el enunciado de las condiciones actuales del discurso (quién enuncia, qué se dice, qué no se dice, a quién se habla explícita-

⁵⁵ Según García Negroni, ninguno de los dos actos prevalece con su fuerza ilocucionaria sobre el otro, no se trata de actos de habla indirectos (Searle, 1975). A diferencia de estos, los destinatarios de los dos actos coexistentes son necesariamente distintos. (Ver García Negroni, María Marta (1998), “La destinación del discurso político: una categoría múltiple” en *Lenguaje en contexto I*, pp.85-111).

⁵⁶ Dicha teórica señala que “el descubrimiento del acto oculto a partir del explícito se produce por un proceso de inferencia que consiste fundamentalmente en el reconocimiento de dos instancias de reflexión: a) del enunciado sobre sí mismo: el enunciado muestra su enunciación como la realización de un determinado acto dirigido a un destinatario D₁; b) del enunciado sobre todo el proceso discursivo precedente: el enunciado muestra la enunciación discursiva -(tornándose doblemente opaco) como la realización de otro acto -el oculto- dirigido al destinatario D₂ (Cfr. García Negroni, *Op. cit.*, p.88).

mente, quién ha sido constituido como tercero discursivo [de ahora en más T.D.]⁵⁷ y hace que la fuerza oculta encuentre su pertinencia”.

Así, a partir de tales conceptos, el hecho de dirigir simultáneamente con un mismo enunciado un consejo o una advertencia al autor contribuye considerablemente a modelar la imagen del destinatario del mensaje. Ese T.D. puede quedar o no incluido en el colectivo de indentificación que el crítico presenta.

García Negroni señala que la destinación encubierta es un lugar simbólico que, aunque incluido en el grupo alocutario inicial, es constituido como T.D. a lo largo de la enunciación discursiva. Tal proceso permite su clara diferenciación del destinatario del mensaje. En nuestro *corpus*, el destinatario encubierto (García Negroni, 1998:91) es el autor del libro reseñado, a quien se dirigen (macro)actos de habla con fuerza ilocucionaria oculta o derivada generalmente de consejo, advertencia, aval, felicitación. Los actos a él destinados se presentan insertos dentro de complejos ilocucionarios donde la otra fuerza, generalmente de aserción, está dirigida al destinatario explícito, el lector, que quedará constituido como destinatario del mensaje.

A continuación, analizaremos fragmentos donde los actos de habla son más evidentes con el fin de indagar cómo el enunciador discursivo construye su *ethos* respecto de un destinatario del mensaje.

3.3.1. Aconsejar

En *La Opinión*, se estila justificar las apreciaciones efectuadas con una afirmación de carácter general, que cobra el valor de un consejo como acto derivado u oculto. Esos consejos la mayor parte de las veces suelen estar reforzados por la modalidad de certeza y, se encuentran en segmentos finales de las reseñas. En ellos, aunque los locutores parezcan dirigirse a determinado destinatario como es el público lector del diario (de ahora en adelante D₁), se orientan a cada autor (en adelante D₂), destinatario encubierto.

Aconsejar a los escritores forma parte del accionar del crítico y se realiza a partir de ciertas “ideas-fuerza” que cobran un valor programático⁵⁸, frecuentemente apoyadas por la modalidad de certeza.

⁵⁷ Si bien seguimos el aparato conceptual que María Marta García Negroni define al analizar los lugares enunciativos, no lo hacemos en cuanto al uso de mayúsculas con que ella denomina esas categorías, excepto para esta noción de tercero discursivo.

Paco Urondo advierte sobre el aislamiento y la exaltación de la vida interior alejada de un contexto social para aconsejar sobre el trabajo con la propia escritura en función de lograr una mayor trascendencia:

“[...] el tema -la preocupación- es describir la introversión [en *La ecuación y la gracia*]. Este camino es peligroso, ya que, por un lado, puede terminar en una suerte de culto a la personalidad, la propia. O en una exaltación de la vida interior. Por otro lado, puede conducir a una fantasía de simbiosis: uno es el universo, el universo es todo aquello que uno tiene adentro.

Por cierto: lo que ha alimentado la vida interior de cualquiera es el mundo exterior: las personas, la historia. Lo demás es individualismo [...]

Trabajando sin complacencias -como **sin duda** hace con su escritura-, Inés Aráoz **seguramente podrá responder a estas preguntas y conectar su intimidad con otras que al ser percibidas, suelen conformar un universo.**” (Urondo, F, “Un buen libro de poemas enrarecido por los bloqueos de una intimidad”, *LO*, 7/8/71, párrafo final)

Un gesto similar del mismo crítico se observa en la reseña de *La calle de tantas cosas*, donde recomienda la práctica de la escritura, el alejamiento de la prosa discursiva y, por lo contrario, la consideración de lo cotidiano, reparos importantes en su concepción de la literatura que subyace:

“Seguramente, un ejercicio mayor en el campo que ha elegido le acercará a Badouin una precisión evitadora de estos peligros [la tensión que cede por momentos y se acerca a la prosa discursiva, el abandono de la cotidianeidad en procura de un trascendentalismo algo vacuo], **útil para crecer sin contrariedades.**” (Urondo, F, “Lo cotidiano es un buen poemario”, *LO*, 3/9/71, párrafo final)

Las aserciones efectuadas en el acto primero o explícito coexisten con los consejos en tanto actos derivados. Sólo quien se adjudica cierto saber puede aconsejar. El locutor que lo hace se constituye dentro de un estatus cognitivo más alto que el destinatario encubierto D₂.

Por otra parte, en el ejemplo que damos a continuación, el pedido posible como acto explícito trasunta los actos derivados del consejo de trabajar la problemática elegida en profundidad y de la amenaza:

“En suma, sería lícito exigir a este autor que profundice más sobre los problemas que abarca, que agudice los vértices críticos de sus personajes. Caso contrario, su trabajo amenaza con diluirse.” (Urondo, F., “Un autor argentino [Alfredo Grassi] no profundiza la candente temática propuesta, *LO*, 19/1/72)

⁵⁸ Nos referiremos a las ideas predominantes sobre la literatura que subyacen a estos consejos en el capítulo 4 de este trabajo.

Inclusive, en ocasiones, los mensajes al autor por medio del sarcasmo acentúan la posición de poder del enunciador discursivo:

"[...] porque habría que tomar a este libro como **un borrador de otro** que seguramente está auspiciosamente prefigurado. [...]

Este camino y esta actitud de Asís tiene [sic] sus culminaciones: Abuelo Salvador, a pesar de la **prescindible** última línea." (Urondo, F., "Jorge Asís recupera una temática olvidada por la nueva literatura", *LO*, 19/2/72)

Asimismo, las recomendaciones que indican cierto ideal del proceso creativo se integran a través de infinitivos con valor avalatorio -ver infra 3- y del uso argumentativo de la llamada condicional *irrealis*, que crea un valor de "reproche" como acto derivado (Eggs, 1998:342) por medio del Pretérito Pluscuamperfecto del Modo Subjuntivo:

"Tantas piedras en el camino impiden a *El gato en la sartén* superar las envolturas que la autora fue poniendo delante de **la historia: desnudarla y dejarla crecer hubiera sido** un síntoma de audacia verdadera" (Tarsitano, C., "Una novela sobre lo cotidiano se malogra por carencia de frescura", *LO*, 21/9/71, oración final).

Los consejos al autor (D₂) sobre el abordaje de la relación de la literatura con la política se repiten, lo cual muestra la preocupación y la dificultad de su tratamiento. A la vez, los más destacados están motivados por actos expresivos que señalan juicios de valor negativos, quizá por ello, en ambos casos, las recomendaciones se tornan agresivas.

En el comentario bibliográfico de *Paredes y violencias* del 4/1/72, Francisco Urondo expresa su opinión e indica bajo la modalidad de obligación -atenuada por el uso del Condicional Simple- lo que se debe hacer:

"Si bien sólo la resolución política de los problemas argentinos podrá brindar posibilidades para el logro de una identidad nacional, no solamente escribiendo sobre temas políticos se estará cerca de nombrar esa falencia. La conciencia del problema [que se trata en literatura] -se hable de lo que se hable- **debería evitar todo tipo de divagación, por bien intencionada que ella pueda ser**". (Urondo, F., "La voluntad de expresar la realidad nacional no basta para novelar bien", *LO*, 4/1/72, párrafo final)

Esa misma actitud se lee en la reseña que sigue de Eduardo Romano sobre *Don Abdel Zalim* de Jorge Asís, también levemente modalizada por el uso del adverbio *tal vez*:

"Todos esos desajustes, creo, nos muestran dos cosas. Primero, que Asís carece aún de una decantada autocrítica y que **no debe apresurarse a seguir publicando** -su novela reitera numerosos elementos presentes ya en *La manifestación*, sino a trabajar con rigor y seriedad vetas importantes de su sistema expresivo. Segundo, que **tal vez le convendría resignar sus "buenos propósitos" militantes a favor de algo que puede**

parecer en principio -o superficialmente- sólo subjetivo, o en exceso intimista, como sus monólogos de personajes u objetos, pero a través de los cuales puede transmitir con perfecta nitidez y jerarquía literaria su personal cosmovisión, más allá de los compromisos partidarios circunstanciales". (Romano, E., "Retorno a la picaresca sin la suficiente autocrítica", *LO*, 12/1/73, párrafo final)

Por otra parte, la poética seguida por Julio Ardiles Gray en el mismo diario *La Opinión*, a través de la transcripción de testimonios auténticos, a la manera de los relatos de vida, se convierte en la recomendación sobre la propuesta del modo de novelar tanto para los lectores del diario (D₁) como para la autora (D₂):

"Tal vez con el auxilio de un grabador, habría podido recoger testimonios orales de los matacos, chahuancos o tobas que la emocionaron a su paso por Tartagal y Embarcación, cuya fiel transcripción hubiera constituido de por sí una novela increíble.

[...] Para escribir la gran novela del ocaso indígena, Sara Gallardo **debió haber optado por dos caminos: o convivir largo tiempo en ese medio para empaparse de sus coordenadas anímicas, o simplemente recurrir a la fidelísima transcripción de las experiencias personales de sus habitantes.**

Y es seguro que, en el segundo caso, muchos de los narradores populares le hubieran mostrado cómo saben contar, muchas veces mejor que aquellos escritores profesionales que quieren transformar su lengua en una especie de idioma mandarín. Y que lo diga si no, don Anastasio Quiroga, pelador de cañas en el ingenio La Mendieta, pastor en La Quiaca, gran músico y el mejor 'contador de cuentos'." (Ardiles Gray, J., "El falso idioma empleado destruye la última novela de Sara Gallardo", *LO*, 23/11/71)

Para ello también se invoca aquí, de manera positiva, a los narradores populares, "otro tipo de escritores" (D₃), como T.D. para afirmar la recomendación sugerida.

En síntesis, sobre todo en *La Opinión*, se construye la representación de un destinatario encubierto, el autor (D₂), a quien el crítico aconseja -de modo más directo o más solapado- a través de actos derivados incluidos en complejos ilocucionarios que tienen generalmente como acto explícito la aserción sobre valores que para él son relevantes: el trabajo con la escritura, concepciones sobre la literatura, que esta se conecte con lo social, cierta "originalidad", profundidad y desarrollo, inclusión de testimonios, etc.

3.3.2. Advertir

Advertir, al igual que aconsejar, supone un saber por parte del sujeto que realiza estos actos de habla y un *hacer hacer*, en tanto actos directivos (Searle, 1980). Es principalmente Francisco Urondo quien lo hace desde sus reseñas periodísticas. Aquí también se construyen dos destinatarios en la reseña: D₁, los lectores en general, a quienes se quiere convencer so-

bre los valores que debe suscitar la buena poesía y otro es D₂, el destinatario indirecto, el autor del libro reseñado, al que se dirige de modo implícito y sobre quien recae la advertencia propiamente dicha:

“La desesperanza puede obnubilarlo [a Tomás Guido Lavalle, autor de *Vía Aérea*], no dejarle ver más allá de su destino la esperanza -verdadera- que entraña. Pero este es el riesgo de toda buena poesía y de quienes se deciden o pueden hacerla.” (Urondo, F., “La esperanza como dificultad brilla en un consistente volumen de poesía, *LO*, 30/7/71)

Sobre *Diario de metáforas*:

“Pero esta remisión -la cautela regresiva- corre el riesgo de sofocar temerosamente la incandescencia que toda gran poesía reclama.” (Urondo, F., “Madurez e inmadureces en un buen primer libro de poemas”, *LO*, 14/9/71)

Ambos ejemplos difunden las concepciones sobre la poesía que maneja el crítico: los riesgos que es necesario afrontar al escribirla -cierta incandescencia- y la relevancia de un efecto, de una trascendencia -la esperanza- por medio de ese género.

Tanto en los consejos como en las advertencias en el matutino fundado por Timerman, el destinatario encubierto es presentado en falta, desacreditado por el locutor crítico que exhibe su posición ideológica y estética -su saber-, lo cual crea un efecto polémico.

3.3.3. Avalar

En ambos diarios, los infinitivos instalan el valor del acto de habla realizativo en la aserción. Al utilizarlos, el locutor crítico construye o pretende diversas “poéticas” de “lo literario”, emite un juicio desde su rol, dimensión ilocutoria que se suele utilizar en las reseñas.

“Introducir en un medio una óptica que le es extraña, [sic] siempre ha sido un excelente recurso literario para producir situaciones revulsivas que ayuden a observar mejor los defectos que se quieren criticar.” (Gray, J. A., “Un exitoso juego de lenguajes para indagar la realidad, *LO*, 23/12/71)

El infinitivo cobra en la mayoría de los casos el valor de sustantivo necesario para crear un modo de decir avalatorio sobre lo que debe ser la literatura, lo cual puede observarse en el siguiente caso:

“Hacer una literatura que marche como pareja de la historia exige tener en cuenta muchas cosas. Más aún cuando el intento es hacer una literatura que se inserte en el proceso de liberación. [...]

En pocas palabras: **con la literatura hay que tener mucho cuidado** pues ella sigue siendo -entendida como aparato cultural institucionalizado- uno de los reductos más cerrados de la cultura dominante." (Ford, A., "Ante los fenómenos políticos de dimensión excepcional, el respeto por la literatura suele anular a la historia", *LO*, 22/5/73, párrafo inicial)

Aníbal Ford apoya una literatura vinculada con la historia -sobre la que plantea cierta exigencia-, que se inserte en un "proceso de liberación". Asimismo, alerta sobre la incidencia de la cultura dominante respecto de la lectura literaria. Sasturain, al referirse a la obra de Walsh, auspicia una literatura que trate de cambiar la realidad como parte de una "tarea colectiva". La escritura se plantea como una forma de lucha ideológica dentro de una concepción de la cultura popular que redefine los "sagrados géneros prestigiosos":

"Después [Rodolfo Walsh] comienza a `vivir la novela junto al pueblo'. En 1969 publica *¿Quién mató a Rosendo?* y se aleja de la ficción sin descalificarla: no necesariamente el testimonio desplazará a la novela, pero sí será preciso usar las viejas formas de otra manera: **hacer una novela o un cuento que no sea una representación, un segundo término de la historia original sino que tome abiertamente partido dentro de la realidad y pueda influir y cambiarla**'.

Hacer literatura para el pueblo significa romper muchas barreras y, fundamentalmente, **crear canales propios, independientes de los de la burguesía**; y esa no es una tarea individual sino colectiva. Significa también **apostar a favor de lo presentativo en desmedro de lo representativo, abatir los sagrados géneros prestigiosos y [,] al fin, descubrir que tenés un arma: la máquina de escribir. Según cómo la manejas es un abanico o es una pistola**". (Sasturain, J. "Impecable parábola de un creador que cambió la literatura por la militancia", *LO*, 17/4/73, sobre *Un oscuro día de justicia* de Rodolfo Walsh)

Como se observa, la voz del enunciador discursivo principal se adhiere a las concepciones del autor que aquí es citado como otro enunciador. A la vez, se construye un destinatario más amplio (D₄) a quien se le transmite la concepción de "hacer literatura para el pueblo", de seguir una estética donde la escritura sea más realista y de intentar influir sobre la realidad, etc.

En contraste, en los comentarios bibliográficos de *Página/12*, los infinitivos se presentan para mostrar los principios compositivos de los textos, su fundamento, que radica más en la técnica que en lo ideológico, como habíamos visto antes. En los próximos ejemplos, se reconocen como modos de lo poético lo fragmentario y la percepción "dentro de una escala" y "un plano":

“**Relatar** la vida de un autor según esa fe del instante librada en la vacilación del fragmento, de la cita, de la dispersión parece el fin de *Teoría del cielo*.” (Monteleone, J., “La constelación y el nombre”, *P/12*, 24/5/92)

“**Dar escala a las cosas**” es el título de la reseña que Susana Cella da a *La ansiedad perfecta* de Daniel Samoilovich (*P/12*, 19/4/92). En ella señala respecto del modo de ver: “No se trata de multiplicar la perspectiva al infinito ni de hacerse cómplice de sus engaños sino de **trabajar en el plano**.”

También en ese diario se describe lo que sería la razón de ser de la literatura:

“[...] novela iniciática, testimonio cinéfilo e historia de amor, *Crónica de alados y aprendices* apunta a lo que todo gran texto de la literatura sueña: **reinventar** un mundo y proponerlo eterno a partir de la escritura.” (Gallone, O., “La dama calva”, *P/12*, 5/7/92)

Este modo de decir avalatorio se reproduce en la cita de un ensayo de Diana Bellesi, cuya idea es instalada como modo programático de la escritura femenina sobre la que Jorge Monteleone se detiene en reiteradas ocasiones:

“Bajo cada épica escrita, pulsa y susurra un contratexto: el habla y la escritura de las mujeres. **Reconocerla, desenmudecerla, integrarla** luego a la voz altisonante que resalta en la superficie social, **fundará** una nueva escritura, y probablemente un mundo nuevo.” (Monteleone, J., “Un nombre pequeñito”, *P/12*, 21/1/92)

En síntesis, el infinitivo -frecuentemente acompañado de enunciados generales- en ambos diarios da cuenta de concepciones estéticas de la literatura. Cuando el enunciadador principal valoriza esas concepciones, suele reproducir enunciados de los autores con valor programático, a los que adhiere y destaca. En *La Opinión* muestra procedimientos del proceso creativo y concepciones políticas e ideológicas, mientras que en *Página/12* restablece los objetivos de los textos en función de emitir un juicio sobre ellos. En el primer diario antes mencionado, respecto de una cultura popular y de una literatura testimonial y militante también vinculada con la historia; en el segundo, de concepciones sobre la poesía, la novela y la escritura femenina, fundamentalmente a partir de mostrar sus principios constructivos.

3.3.4. Anticipar

El crítico concibe un dominio de anticipación sobre efectos de futuros libros, predice. Por un lado se dirige a D_1 , los lectores de la reseña, pero también a D_2 , el autor. Cuando -en dicha anticipación- el gesto del locutor es positivo, de apoyo, construye un tono más auspicioso hacia D_2 . En los ejemplos, el uso del futuro en la tercera persona manifiesta la modali-

dad de posibilidad y el aval sobre la producción posterior del escritor del libro referido, aprobación encubierta (ver infra el punto 6). A continuación, ese aval se manifiesta con modalidad de certeza:

“Los próximos libros de Valleta, **sin duda, abrirán** muchas expectativas, después de este recorrido biográfico-literario donde son evidentes las necesidades de tener la casa -personal o literaria- en orden antes de avenirse a una escritura no contrapesada o circunscripta por un proceso de gestación, y las etapas iniciales del desarrollo. Y esto **supondría** un exceso de cautela por parte de Valleta, ya que este primer libro **merecería** ser el segundo”. (Urondo, F., “Infrecuente madurez en un armónico primer libro”, *LO*, 24/5/72)

Asimismo, el condicional posibilita ciertas conjeturas sobre las cuales no se expresa certeza como la enunciada en la última oración de la cita precedente.

En ambos diarios -aunque en menor medida en *Página/12-*, la anticipación busca estimular la lectura de los lectores, propósito que se refuerza en los párrafos finales de las reseñas como los siguientes:

“*La gente de la casa rosa*, que se agrega a otros trabajos de la autora como *Dios, San Pedro y las almas* (1962) y *Un pájaro gris, medio gordo, de pico corto* (1970), le **ofrecerá** [al lector], en suma, **una lectura en muchos sentidos gratificadora.**” (Rivera, J.B., “La cara secreta de la realidad vista por una narradora que parece ingenua”, *LO*, 16/5/73)

“*La Venus de papel* vale, sobre todo, por ser una buena antología literaria. [...]Este recorrido **asegurará** con mayor certeza el placer o el goce que son posibles en la literatura, y ése es el meritorio alcance de esta antología.” (Kohan, M., “Placer literario”, *P/12*, 3/10/93)

Estas predicciones -generalmente positivas-, al igual que la indicación de juicios de valor que consideramos a continuación, colocan al crítico en un lugar enunciativo “más alto” y supuestamente “más calificado” que el del destinatario por lo cual puede realizarlas. En relación con los autores (D₂), cumplen las funciones de aval y recomendación y respecto de los lectores (D₁), de persuasión.

3.3.5. Dar juicios de valor

A partir de indagar los juicios de valor orientados a reforzar la hipótesis desarrollada sobre el texto, que se fundamenta en mayor o menor grado, se pueden inferir estimaciones que los subyacen.

La "sentencia" sobre un libro puede darse de modo negativo, sin embargo muy eventualmente se presentan, al final, objeciones que lo revaloricen, como sobre *Impostergable*:

"El autor no ha sabido acompañar el pasaje de un tramo a otro con el consiguiente cambio de tono. Y la opción, seguramente, no habría sido recalcar en la solemnidad. En suma, no ha sido resuelta una poética, una acción, remitiéndola a su significación originaria.

Esta mala resolución no invalida al libro y mucho menos la propuesta: un manejo preciso, actualizado de la narración y del lenguaje, puede acercar los signos del tiempo actual, ofrecer una versión del mundo contemporáneo. Por más tropiezos inaugurales que presente. (Urondo, F., "Lenguaje sobrio y economía narrativa caracterizan una novela de Carnevale", *LO*, 13/8/71)

En las citas que continúan, el acto de habla valorativo al final es la reprobación:

"Salvo un par de poemas, esta segunda parte del libro reproduce el tono y los **desatinos** de cierta poesía porteña inspirada en un 'hombre de la ciudad', **provista de clisés sentimentales y psicológicos que no mostraba más que la imposibilidad del poeta por reconocer una voz colectiva profunda, partiendo de un buceo en sus propias raíces**. Esta tarea, naturalmente humilde, tiene poco que ver con su caricatura: el humildismo". (Tarsitano, C., "El humildismo afecta un intento de plasmar una poesía popular, *LO*, 15/12/71, sobre *Para cantarle a mi gente* por Héctor Negro)

"En síntesis: nudo de contradicciones, La obsesión del espacio no logra plasmar como pretende su contratapa- un ordenamiento significativo." (Sasturain, J., "Teoría y experiencia se contradicen en un desigual tomo de poesía, *LO*, 9/3/73)

Y, por lo contrario, la valoración positiva, por medio del elogio:

"Elizabeth Azcona Cranwell ha escrito anteriormente tres libros de poesía: *Capítulo sin presencia*, *Los riesgos y el vacío* y *De los opuestos*. **En todos ellos, una buena escritura siempre se hizo cargo de su indudable inquietud poética.**" (Urondo, F., "La palabra que comunica y la que aísla chocan en un libro de poemas", *LO*, 19/8/71, párrafo final)

"Ecos de Girri o de Gianuzzi, de Juanele o de Padeletti en los poemas de uno y otro, pero también resonancias de sus propios textos anteriores, revelan que Aulicino y Carrera crean su tradición. **Lo cual no sólo señala la poesía de calidad, sino, además, la perdurable, porque en las formas de su invención incluye la de su propia época.**" (Monteleone, J., "Señas de lo real", *P/12*, 13/2/94, sobre *Magnificat* de Jorge Aulicino y *Negritos* de Arturo Carrera)

A menudo hay una relación inmediata entre las afirmaciones o juicios transmitidos en los actos de habla explícitos y las tesis de las reseñas, muchas veces anticipadas en los títulos, como en los dos últimos ejemplos.

3.3.6. Felicitar

Eventualmente, en *Página/12*, la valoración positiva que antes detallamos sugiere como acto de habla derivado, la felicitación, -dirigida no ya al lector (D₁) sino al autor del libro o a su prologuista (D₂):

“[*Poemas (1951-1991)* de Antonio Requeni] Incluye, además, poemas no recogidos en libro y **un interesante prólogo de María Rosa Lojo.**” (Monteleone, J., “Música de lo pasajero”, *P/12*, 4/10/92)

El jardín nos desampara en su abierto esplendor y nos protege en su sabiduría perturbadora. Diana Bellesi (Zavalía, Santa Fe, 1946) escribió **uno de los mejores libros de poesía de los últimos años.** (Monteleone, J., “Esplendor en la hierba”, *P/12*, 19/7/93)

Este efecto es lateral y se reconoce subsidiariamente, a partir de que el crítico otorga prestigio al autor de modo público. El *ethos* del enunciador discursivo, su imagen construida discursivamente, se constituye en un tono más amable.

3.3.7. Incitar a la acción

Asimismo, es frecuente crear microactos de habla por medio de la cita en estilo directo del texto poético, que instala otra escenografía:

“Es en esta familiaridad desnuda de *El muerto que habla* y *Poemas cortos de genio* donde residen sus aciertos y sus riesgos mayores: algunos poemas expresivos y vigorosos [...] coexisten con lugares comunes o expresiones de un cándido voluntarismo: **y si en ese momento pasa una manifestación/póngase al frente si lo dejan/ más furioso que todos.**” (Tarsitano, C., “Una honda experiencia cotidiana rescatada en trazos singulares”, 25/1/72)

El imperativo (*póngase al frente*) y el pronombre objetivo (lo) apelan a otro alocutario. Se pone en escena un destinatario encubierto (D₃), a fin de que el lector se identifique con este. Ese efecto es posible también por la cita de este tipo de poesía reseñada, más “militante”, de comienzos de la década de los '70, que se enmarca dentro de otro acto de habla más general: persuadir.

En suma, en las reseñas prevalece el macroacto de habla de persuasión para el cual se crea un destinatario del mensaje. Se apoya en la modalidad asertiva de la enunciación que se sob reimprime a las apreciativas y a las epistémicas de duda y posibilidad del enunciado (esta última es más habitual en el discurso crítico sobre poesía).

Si bien la comunicación está dirigida a los lectores del diario, se crean actos de habla derivados dirigidos exclusivamente a los autores, destinatarios encubiertos constituidos como tercero discursivo a los que se apela para desarrollar diferentes funciones discursivas que predominan en distintos bloques del texto.

Las funciones de los actos derivados que prevalecen intradicursivamente son las de refuerzo y de persuasión de la argumentación global (García Negroni, 1998:89) y a ellas contribuyen, como subalternas, otras que se concretan generalmente a nivel de segmentos discursivos como la polémica, la denostativa, la avalatoria, etc. Estas últimas, desde el punto de vista interdiscursivo, parecen adquirir una jerarquía mayor ya que dan cuenta de concepciones y posiciones sobre la literatura.

En *La Opinión*, hay un predominio de complejos ilocucionarios en los que se manifiestan actos de habla encubiertos fundamentalmente directivos. Prevalecen los consejos a los autores, que alternan con las advertencias. En ambos matutinos, también dentro de los actos directivos se crea un modo de decir avalatorio. Además, se realizan actos asertivos (anticipar) y expresivos (dar juicios de valor: acusaciones y elogios, felicitar). A veces, desde el texto literario citado se da un mensaje con predominio de la función conativa, generalmente a través de invocaciones a un receptor.

Los actos derivados contribuyen a la creación del *ethos* del crítico que se construye desde un tono, un carácter y una "corporalidad". Es distante en ambos diarios, más sentencioso y "militante" en el primero a través del predominio de actos de habla directivos, más templado y técnico en el segundo por medio del empleo de un léxico especializado. El rol aleccionador, situado en un lugar enunciativo "más alto" de los críticos de *La Opinión* se desplaza a uno más moderado en los de *Página/12*. Para decirlo de otro modo, el *hacer hacer* y el *hacer saber* son los extremos de una tendencia que fluctúa en las reseñas. En las del diario dirigido por Jacobo Timerman prevalece el primero de esos propósitos, mientras que en las del dirigido por Jorge Lanata, el segundo.

3.4. Los “otros” en la reseña de textos literarios: la heterogeneidad mostrada

“Citar es siempre atribuir intencionalmente.”
Graciela Reyes

El discurso se construye en debate con la alteridad, idea señalada por Mijaíl Bajtín al afirmar la existencia del dialogismo generalizado: las palabras son siempre palabras de los otros, independientemente de toda huella visible de cita, alusión, etc. En ese sentido, para Maingueneau, la definición de la red semántica que circunscribe la especificidad de un discurso coincide con la definición de las relaciones de este con su Otro. De ello deriva el carácter intrínsecamente dialógico de todo enunciado, la imposibilidad de dissociar la interacción de los discursos y el funcionamiento intradiscursivo (Maingueneau, 1984:30-1).

Siguiendo a Authier Revuz (1982)⁵⁹, consideramos la heterogeneidad mostrada en tanto presencia localizable de otro discurso en el fluir del texto. Esta teórica distingue formas explícitas o marcadas y no marcadas. De las primeras, prevalecen en nuestro *corpus* la polifonía, la negación, el uso del discurso directo e indirecto⁶⁰ -por nuestra parte, hemos agregado también el discurso narrativizado-, el uso de palabras entrecomilladas o distinguidas por marcadores paratextuales como la negrita o la letra itálica, de la modalización autonómica. Asimismo, abordaremos los usos de reflexiones metadiscursivas, ya sea a través del empleo de glosas, de paráfrasis como de breves reflexiones metagenéricas. Respecto de las formas no marcadas, nos detendremos en la alusión -a la que añadimos la noción de estilo indirecto encubierto- y en la ironía.

Eventualmente las formas marcadas y no marcadas pueden solaparse, los casos más frecuentes son los del uso de comillas o del discurso directo que, a la vez, revelan ironía y alusión. De todas maneras, entrañan diferentes estrategias comunicativas preponderantes. Las formas marcadas suponen la exhibición y distanciamiento enunciativo del locutor frente

⁵⁹ J. Authier Revuz (1982) se remite a la consideración del psicoanálisis lacaniano de que el sujeto está irreductiblemente escindido, dividido por lo inconsciente, pero vive en la ilusión necesaria de la autonomía de su conciencia y de su discurso. Ha introducido la distinción entre heterogeneidad constitutiva -que atraviesa todos los discursos- y heterogeneidad mostrada, que se presenta bajo formas explícitas o marcadas y no marcadas.

⁶⁰ Para una historia de cómo el Análisis del Discurso ha tratado el discurso referido ver Rosier, Laurence “L’approche du discours rapporté renouvelée par l’analyse du discours. Un bilan critique et une piste de recherche” en Amossy, Ruth et Maingueneau, Dominique (2003), *L’analyse du discours dans les études littéraires*, Paris, Presses Universitaires du Mirail.

a otro discurso. En contraste, las formas no marcadas ponen el acento en lo no dicho, en lo que el destinatario deberá reconstruir.

Indagaremos cuáles son las formas predominantes en cada diario y los principales efectos de sentido que ellas crean, cómo establecen relaciones con diversas voces del campo literario y cultural, y conciben distintos tipos de destinatarios.

3.4.1. Formas marcadas: la exhibición de otras voces

Oswald Ducrot retoma el término “polifonía”, que Bajtín había introducido en sus trabajos sobre literatura para caracterizar enunciados en los que diferentes “voces” se expresan e indagar la delegación de la responsabilidad del discurso. Desde el punto de vista empírico, sostiene que la enunciación es obra de un solo sujeto hablante, pero la imagen que el enunciado da de ella es la de un intercambio, un diálogo o incluso una jerarquía de manifestaciones. En ese sentido, la polifonía cuestiona la unicidad del sujeto hablante y se inscribe en la problemática más amplia de la heterogenidad discursiva.

La posibilidad de desdoblamiento de los enunciadores -en términos de Ducrot- se utiliza para hacer conocer el discurso que alguien ha emitido, para generar un eco imitativo o poner en escena un discurso imaginario. En las reseñas, la polifonía asume un modo particular: no sólo se hace hablar al texto -compuesto por diferentes voces- sobre el cual se emite el juicio valorativo, sino que, además, tiene un papel privilegiado la presencia de discursos “otros”, atribuibles a diversas fuentes enunciativas, y el locutor, entendido como ser del discurso según dicho teórico, se vincula de diversos modos o se distancia en la emisión de sus juicios respecto de ellas.

Cuando se introducen esas otras voces se las recontextualiza, se las modifica e integra a otra situación enunciativa por lo cual se resignifican. El modo en que se encara la relación con estas contribuye a la tendencia argumentativa que se construye desde el texto. En efecto, el posicionamiento persuasivo y valorativo del locutor desde el discurso periodístico no es ajeno al interdiscurso⁶¹ formado principalmente por el discurso del texto reseñado, el conjunto discursivo de la literatura -en particular los textos del género-, del autor, de la crítica

⁶¹ El interdiscurso es el conjunto de discursos de un mismo campo discursivo o de campos distintos, que mantienen entre sí relaciones de delimitación recíproca y juegos de remisiones (Chararadeau, 1993, Charadeau y Maingueneau [2002] 2005:334). “La enunciación no se despliega sobre una línea de intención cerrada; la cruzan de lado a lado múltiples formas de evocación de palabras ya pronunciadas o virtuales y la amenaza de deslizamiento en lo que, sobre todo, no se debe decir” (Maingueneau, D., *Op. cit.*, 1997:26).

literaria y de otros discursos, como los de cada uno de los diarios y del periodismo cultural, preferentemente.

El discurso que acoge otros despliega una actitud de interpretación de ellos o de réplica (Voloshinov, 1976:147): la propia elección de lo referido (qué partes del discurso del otro interesa destacar como tema del nuevo discurso), la explicitación o no de la intención comunicativa de esas palabras y la elección del tipo de discurso referido que se va a emplear (Méndez García de Paredes, 1999: 149).

Entre los mecanismos de la heterogeneidad mostrada marcada, se encuentra el de la negación que coloca en escena a otros enunciadores y desarrolla un gesto polémico en relación con otros posicionamientos del campo discursivo de la crítica. Una de las maneras en las que se manifiesta es a través del uso de coordinantes adversativos⁶², los cuales crean relaciones de contraste que despliegan otros aspectos de la negación, construyen un efecto de tematización, al enfatizar informaciones relevantes, sobre las que se edifica la apreciación del locutor y componen un *ethos* polémico del crítico.

En esta instancia, nos valemos de la clasificación de las formas de la polifonía que realiza Maingueneau (1998) y encontramos algunas de ellas como el estilo directo, el indirecto, las formas híbridas, la modalización autonómica, a las que añadimos la noción de discurso narrativizado (Genette, 1982)⁶³, en virtud de señalar los procedimientos de uso de la polifonía más frecuentes en el *corpus* analizado ya que el modo en que se introducen otras voces produce distintos valores comunicativos (Reyes, 1996: 60).

Dentro de las reseñas estudiadas, hemos comprobado que la frecuencia de las formas de polifonía varía según el género del texto sobre el que se informa. No es igual en las reseñas de novela que en las de cuento o de poesía. Hay estilos diferentes en cada diario.

⁶² Nos hemos referido a ese tipo de conectores al tratar las relaciones de contraste dentro de las estrategias argumentativas en el marco del Capítulo 2. Allí sostenemos que en *La Opinión* hay un carácter polémico más acentuado sobre todo por el uso de las relaciones de oposición, sustitución y restricción, las cuales se suman al predominio de la ironía y la refutación para lograr dicho efecto. (Cf. "Lograr la adhesión: una cuestión de estrategias").

⁶³ Gérard Genette (1989), a partir de la reconsideración teórica de los conceptos de polifonía de Bajtín y de intertextualidad de Julia Kristeva [1968], define esta última como una relación de copresencia entre dos o más textos, o la presencia de un texto en otro. Si bien no nos centramos aquí en su clasificación, retomamos algunos de sus conceptos como los de discurso narrativizado y de alusión -a la que nos referiremos como forma no marcada en términos de Authier Revuz- que él indica como una de las formas de intertextualidad.

3.4.1.1. El estilo directo: exhibir la otra voz

Específicamente, el estilo directo permite una cualidad mimética del discurso referido que depende de una serie de factores pragmáticos. Este tipo de discurso reproduce las palabras mismas del enunciado referido pero en otra situación donde pueden disociarse el discurso citante y el discurso citado. Mantiene las referencias deícticas⁶⁴ del discurso referido. En las reseñas, se observa fundamentalmente cuando se cita el discurso literario en función de crear una puesta en escena que genera determinados efectos. Se emplea a menudo en los comienzos para atrapar la atención, despertar interés y, en los cierres, para reafirmar la tesis planteada. Por lo general, es evocado para ejemplificar, generar humor o un determinado clima, incorporar citas de apoyo u otras formas de “interacción” dialógica, tematizar, poner acontecimientos en primer plano y desarrollar la ironía.

A veces, rompe la isotopía estilística, en particular en las citas de los títulos de los libros en las volantas de *La Opinión*, que difieren del estilo de los paratextos de otras secciones por el uso de comillas y el registro literario.

En ese diario, es escaso el empleo de verbos introductorios de discurso y las citas suelen estar precedidas por los dos puntos, lo cual contribuye a la ilusión de un efecto de literariedad, de inmediatez, de “fidelidad” con la fuente citada.

El estilo directo se da más en las reseñas de novela que en las de cuentos quizá por la variedad de ellos dentro de un mismo libro, lo que propicia el escaso detenimiento en aspectos específicos de cada uno. Por el contrario, abunda en las de poesía: al citar de nuevo el texto poético se recrea su efecto emotivo y expresivo. La estructura sintáctica del estilo directo le permite conservar cierta independencia entonativa, la modalidad enunciativa originaria, figuras retóricas, etc.

Cuando se enmarca la cita en un nuevo contexto comunicativo, los deícticos se resignifican, sobre todo en el caso de la primera y de la segunda persona; se instala otra situación enunciativa que involucra al destinatario de la reseña. Un ejemplo:

“La frase de Lautremont, *la poesía debe ser hecha por todos*, a pesar de lo manoseada, vuelve a esclarecer. Estos versos de Alejandra Pizarnik no se apartan de su significa-

⁶⁴ Los sistemas deícticos de tiempo, espacio y persona tienen como punto de referencia o centro el momento, el lugar y el productor del enunciado. Se denominan deícticas las expresiones que se refieren al enunciatario y al enunciatario, locutor y alocutario -en términos de Ducrot-, al tiempo y al espacio en que se produce la enunciación: los pronombres personales, los demostrativos, los tiempos verbales y algunos adverbios de tiempo y lugar.

ción: *Y yo sola con mis voces, y tú, tanto estás del otro lado que te confundo conmigo.*" (Urondo, F., "La vida interior como experiencia común en un conjunto de poemas", *LO*, 5/2/72)

Desde el poema se construye un alocutario (D₂) pero el locutor de la reseña (E₁) se adueña de su representación para yuxtaponerla con la del destinatario, los lectores de aquella (D₁). En consecuencia, al incorporar esta cita, en respuesta a la frase de Lautremont exhibida, la inclusión del fragmento del poema produce una suerte de invocación indirecta al lector.

Particularmente, tanto Francisco Urondo como Carlos Tarsitano, en el último diario mencionado, casi no emplean verbos introductorios ni dos puntos cuando incluyen citas en discurso directo; lo que las delimita es la tipografía (el uso de negrita⁶⁵). Desde lo visual, con ese modo de citar se percibe claramente el efecto dialógico ya que por medio de la distinción tipográfica el texto referido puede adjudicarse a otro enunciador. El locutor crítico pone en escena y dialoga con el enunciador del texto literario, en una suerte de contrapunto, como en este fragmento de una reseña sobre la poesía de Juan L. Ortiz:

"Lo que resulta de este mirar es un equilibrio: qué música, ahora, es la que nos rodea y nos va penetrando silenciosamente. [...]" (Urondo, F., "Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española, 20/7/71).

O se incorpora repetidamente a la explicación causal:

"El afecto y la crueldad congenian, porque este largo poema que ha escrito -y sigue escribiendo- Ortiz es como esos ríos vinculados al Paraná, cuyas orillas ha pasado gran parte de su vida, de aguas mansas y peligrosas porque *pocas veces el agua, ay tuvo más secretos*". (Urondo, F., *Op. cit.*, 20/7/1)

A la vez, algunos críticos de *La Opinión* como Francisco Urondo, Julio Ardiles Gray y Carlos Tarsitano reproducen fragmentos del texto literario casi sin explicarlos. El lector tiene que completar lo que se sugiere en la cita, que no siempre está detallado de modo explícito. Es decir, a menudo no hay un desarrollo de un discurso reflexivo sobre ese discurso directo.

La incorporación del texto poético no sólo implica la puesta en escena de una nueva situación de enunciación sino también su apropiación, su acogida en el texto del crítico, por

⁶⁵ Recordemos que en *La Opinión* los destacados como marca paratextual del autor y del editor se señalan en negrita pero aquí los reproducimos en bastardilla y empleamos la negrita para realizar subrayados nuestros.

lo cual el lector se ve constreñido a realizar otro tipo de lectura, la que se propone del fragmento del texto poético en el nuevo marco.

En otro orden, también en *La Opinión* se deja escuchar la voz de los autores, tanto de los libros referidos como de otros escritores o críticos del diario a través del empleo del discurso directo. Por medio de la anexión de esas citas -en su mayoría de autoridad- se configura otro rol del autor y de los críticos desde lo discursivo, se los “presentifica”. En contraste, en *Página/12* raramente aparecen citas directas de los autores y teóricos; para convocar a esas voces se recurre a la alusión.

Si en las reseñas de *La Opinión* las citas de los textos literarios son habituales, en *Página/12* puede prescindirse de estas, como en las reseñas de Sergio Olguín. También, en otros casos, como en los comentarios de Martín Kohan, se realiza un uso muy conciso pero estratégico del discurso directo: este crítico, además de incorporarlo en los modos antes indicados, al dar cuenta de afirmaciones generales del texto literario que considera relevantes o al retomar alguna reflexión o definición del narrador o del prólogo para destacarla o interpretarla, las actualiza.

También, señalados convencionalmente con el uso de negritas en *La Opinión* e itálica en *Página/12*, se mencionan títulos de textos literarios, ya sean libros del autor u otros con los cuales se busca explicitar algún vínculo. Así, se esboza un dominio de memoria a nivel interdiscursivo que puede darse de modo muy variado: en relación con obras del mismo autor, de otros autores argentinos, de la literatura universal o de otros universos discursivos.

3.4.1.2. La modalización autonómica: reflexionar sobre el propio lenguaje

Asimismo, puede registrarse la modalización autonómica (Maingueneau, 2000:136-7) que, mediante la distinción tipográfica arriba indicada o las comillas, recubre el conjunto de procedimientos por los cuales el locutor desdobra su discurso para comentar sus palabras, producir una suerte de “bucle de enunciación”. Con estos signos gráficos, los elementos léxicos son mostrados, a la vez marcados como extranjeros e integrados al hilo del discurso. De este modo, el sujeto responsable del enunciado llama la atención sobre el hecho de que emplea precisamente esos vocablos que señala, frente a los cuales se distancia (Maingueneau, 1987:64). A la vez, “los sintagmas entrecomillados proceden de otra dimensión enunciativa que el locutor marca para no asumir su entera responsabilidad, no tanto de su significado

como de su connotación" (Fernández Lagunilla y Pendones, 1993: 290). De este modo, se desarrolla un juego sutil con la interpretación del lector, quien para lograrla debe construir determinada representación del enunciador principal.

Hay mayor asiduidad de comillas autonómicas en *La Opinión*, que traen a colación expresiones que circulan ligadas al campo discursivo de lo político, lo ideológico y lo epocal: "facundioso", "barbarie", en los textos de Ford; "buenos propósitos militantes", "gorilismo", "la derecha", "medio pelo", etc. en los de Romano; se habla de "exaltadores de 'lo nuestro'" en una reseña de Urondo.

Ocasionalmente, las comillas se emplean al señalar vocablos que se retoman del texto literario, resignificándolos al realizar una interpretación de ellos. Por ejemplo:

"Finalmente, su poesía [se refiere a la de Leonidas Lamborghini] no es subterránea por ocultamiento sino porque allí -debajo, en el 'ovillo' que 'desovilla' su pueblo- encuentra la luz verdadera.

Es una luz que se aproxima: las Diez escenas del paciente marcan un ritmo, un jadeo cada vez más obsesivo, casi épico: "En la casa llena de ruido la mujer crece /el niño crece /yo agachado inclinado /**desovillo** cuidadosamente". Luego : "a tirones **el ovillo** /se enreda / -me digo hacia adentro mientras la mujer grita- / y el niño destruye" (en su inocencia)." (Tarsitano, C., "La poesía de Lamborghini halla su luz en la historia de su pueblo", *LO*, 2/7/71) [los destacados en negrita me pertenecen]⁶⁶

⁶⁶ Se asocia la repetición de las palabras *ovillar-desovillar* a la idea de seguir el "hilo del discurso" en un movimiento circular que se monta sobre otro anterior o a desandarlos para sugerir una metáfora del discurrir poético o de la lectura desde los textos literarios mismos y, también, desde el discurso crítico que los retoma como parte de un lenguaje figurado que se resemantiza. En la reseña de Carlos Tarsitano, cuyo fragmento transcribimos arriba, esas palabras se distinguen entre comillas. Luego tendrán otro eco significativo en un comentario bibliográfico posterior de Francisco Urondo al citar un poema de Juan L. Ortiz:

"Y allí, el reflejo del agua -en este caso del río Villaguay, en el espejo mágico, en la mitificación del porvenir (porque el porvenir es proyecto de vida), en el ínfimo gesto está la totalidad: *pero sobre todo en esas ráfagas que rizan y desovillan, y ovillan y desovillan, poco menos que en lo ubicuo/ no se sabe, no, qué neblinas de esos pífanos/ que se creyese / contra sus raíces... [...]*" (Urondo, F., "Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española, *LO*, 20/7/71.

También la influencia orticiana se retoma en Hugo Gola, quien recurre más tarde al motivo de la imagen del hilo que se desovilla, se desanuda, se teje y se trama en *Siete Poemas*, 1982-1984:

"**desovillar / el hilo anudado** / volver a tejer / la telaraña de sombra / minuciosamente / **con el hilo de luz** / del manto oscuro / **sacar las hebras / una a una** / y / pasarlas por la incierta / mañana en que nace."

Pero aquí dicho motivo se pone en relación con el objeto mismo de su poesía, el propio poema. Como señala Monteleone: "su poesía explícita la inscripción en el texto del proceso de escritura, como si fuese una representación deliberada de su propia continuidad" (Cf. Monteleone, Jorge, "Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Gianuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola" en Saítta, Sylvia (directora.) *El oficio se afirma*, Volumen 9 de *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 360). [Los destacados en negrita de esta nota al pie son míos].

Un mecanismo similar, el de la reproducción de palabras entrecomilladas del texto literario, sucede de un modo ocasional dentro de las reseñas de *Página/12*, para indicar palabras que podemos atribuir a personajes de los textos referidos.

Especialmente en el matutino fundado por Timerman, se destacan con comillas propias de los textos de vulgarización -denominadas pedagógicas por Maingueneau (1987:64)- expresiones emparentadas con el género del texto reseñado o relacionadas con este [literatura “de forastero” (Tarsitano), “canciones populares”, “arte nativista”, relatos “maravillosos”, “ciclos del zorro”, “biografía” (Rivera), “diario” personal (Urondo)]; con el tipo de lenguaje utilizado [“idioma Tarzán” (Ardiles Gray)], o expresiones en inglés de la jerga futbolística [*half back* (Soriano)]. Merece especial atención el uso de este tipo de comillas para destacar y, a la vez, cuestionar conceptos vinculados con la literatura y con la teoría y crítica literarias. En este último sentido, Carlos Tarsitano habla de “conducta existencial”, de “generaciones literarias”; Juan Sasturain se refiere a la “realidad”, la “literatura”, escritura “blanca”, “estilo”, “teoría”, poesía “comprometida”, obras “abiertas”, “realista”, lo “real”. Ford, a la “literatura seria”, “intelectuales”, “poética”, “radical imposibilidad de la crítica”, “lectura hecha”, “New criticism”, etc. Jorge B. Rivera lo hace cuando menciona las “historias de la literatura”, críticas en rotativos “prestigiosos”, “premios literarios”, “épica popular”, el concepto de “interpretar”, percepción “extrañada”, “generación del ‘25”, etc. También, en los textos de Urondo, a través de este mismo recurso se señalan nociones que forman parte de su concepción sobre la literatura: “individualismo y colectivismo indiscriminados”, “manera de vivir” de los surrealistas, forma de escribir “regionalista”, “el ser nacional”, “vida interior”, “madurez de escritora”, entre otros.

Por otra parte, en *Página/12*, se emplea terminología de la teoría literaria en dos formas de la modalización autonómica: mediante bastardillas (*motivo, acontecimiento, indicio*) y entre comillas (lectura “procedimentista”, “palabras clave”, “contemporáneo”, etc.) (Cella), “alter ego del autor” (Delgado), “efecto peculiar” (Monteleone). Estas últimas permiten aproximar una definición de lo genérico: “poesía existencial”, “poesía del pensar”, “ambages” (Monteleone), “una historia de amor” (Olguín), “novelita chistosa” (Kohan).

Otros críticos distinguen neologismos con comillas: “besuqueadora”, “chimentocríticocorrespondencia” (Claudia Kozac), personaje “ninguneado”, “novela-zapping”, “un pero-

nismo pasteurizado y ultrasnob" (Kohan), "aporreador de Olivettis" (Russo); en algunos casos, tomados del texto literario referido: "argentinian psychos", "héroes del ERP" (Kohan).

En ambos matutinos, mediante este procedimiento, se señalan lugares comunes: "hacer la América", "se le seca el cerebro" (Gallone), "niño feliz", "otra novela de Aira" (Kohan); también dan cuenta de un registro informal: "la pegó" (Olgún), "realidad real" (Kohan), "agachada" (Russo), expresiones frente a las cuales el locutor crítico se distancia.

En otras palabras, las comillas y la bastardilla son marcas de un distanciamiento enunciativo por parte del locutor principalmente respecto de sus propios usos del lenguaje y de las concepciones que la elección de determinados vocablos implica, tanto ideológicas, teóricas como artísticas. En ese sentido, merece destacarse el carácter modalizador de la autonomía, como modo de intervención y de autorreflexión del locutor sobre el discurso mismo, sobre su propia enunciación y recepción de esos vocablos acerca de cuya connotación no se responsabiliza.

3.4.1.4. El discurso indirecto: apropiarse del sentido de la voz ajena

Por otra parte, el discurso indirecto dirige más la atención a lo que se dijo que a cómo se lo dijo. Suele tener una lectura de *re*, lo que significa que las expresiones referenciales se interpretan dando prioridad a su contenido (Reyes, 1995:20). No sólo aserta la existencia de una fuente, sino que ofrece una interpretación de las palabras de esta, interpretación que compromete al locutor responsable del enunciado. Su empleo es más reiterado en reseñas de novelas donde hay una conceptualización mayor.

En el marco de ese estilo, las palabras citadas sufren modificaciones sintáctico-semánticas porque quien las trae a colación las acomoda a su situación de enunciación. Se trata de una paráfrasis, a veces muy libre, de un discurso ajeno o propio en el que las personas y deícticos espacio-temporales del discurso citado son modificados según la situación de enunciación del discurso citante. En *La Opinión*, se valen de este recurso Juan Sasturain, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, sobre todo para transmitir concepciones de críticos, especialistas y autores, ideas del libro reseñado, de teóricos y de otras voces.

3.4.1.5. El discurso narrativizado: renarrar el texto literario para interpretarlo

Cabe incluir el discurso relatado o narrativizado en términos de Genette (1982) -aunque no forma parte de la clasificación de Authier Revuz ni de Maingueneau- dentro de las formas marcadas ya que en él por la incorporación de los *verba dicendi* que se presentan es posible distinguir otra voz o pensamientos de los personajes, como si se narrara un acontecimiento. Las palabras sufren un proceso de narrativización: están asimiladas al discurso del narrador, que puede presentarlas con mayor o menor detalle. En efecto, no se reproducen ni el vocabulario, ni las formas verbales ni el estilo usados por el personaje; el acto de habla de este se integra al discurso del locutor que cobra más fuerza.

En algunos casos, el crítico comienza con una puesta en escena, presenta una escenografía (Maingueneau, 1993,1998) que le permite exhibir y destacar a partir de su propia lectura aspectos argumentales del texto reseñado. Al asumir el locutor crítico el rol de narrador, efectúa una operación de ficcionalización más "literaria" que "crítica". En el fragmento con discurso narrativizado que sigue, el periodista escritor Osvaldo Soriano, por medio de ese procedimiento, llama la atención, evalúa e interpreta el deseo del protagonista de *El frasquito* de Luis Guzmán de mantener relaciones incestuosas con su madre prostituta:

"Federico reivindica una sola manera de seguir viviendo: la posesión de su madre. A su alrededor, todos pueden pagarla y gozar de ella: Montana por ser el marido, por estar cubierto del oro que deslumbra y no lo deja ver, los demás porque pagan; él, en cambio, no podrá hacerla suya porque de por sí le pertenece. Le ha dado la vida y por lo mismo se la quita cada día: no en vano, uno de los capítulos se titula: "Estoy partido por la mitad". (Soriano, O., "Horror y crueldad en un texto que narra la desesperada búsqueda de una identidad", LO, 3/1/73)

En otro caso, ese procedimiento en el primer párrafo de la reseña da pie para introducir el argumento del texto:

"Byrne, un argentino cincuentaño, exitoso autor fantasma de canciones, le cuenta, mientras caminan por Nápoles a un colega suyo, un joven hindú, una historia: la de un momento clave de su juventud en el Buenos Aires de los 60. Ese marco cosmopolita le permite a Vlady Kociancich desarrollar una historia fuertemente porteña, con personajes memorables y una trama que va ganando en complejidad a medida que se avanza en el relato." (Olguín, S., "La fuerza de los personajes", P/12, 25/4/93)

Como se observa, en el primer ejemplo, al asumir el locutor el rol del narrador prácticamente desde la interioridad del protagonista, exhibe una escena ficcional que busca conmover, causar impacto en el lector. En el segundo, no sólo se da el marco de la historia refe-

rida sino que también se crea el marco de la reseña desde una perspectiva más distanciada. A través de esas reformulaciones del texto literario, se ponen de relieve aspectos de la novela, se los sintetiza, se los interpreta y se los hace más vívidos.

Asimismo, en *Página/12*, la narrativización puede basarse en el discurso del autor y exhibir mecanismos narrativos subyacentes como la *mise en abîme* del texto literario, la representación de la narración dentro de la narración:

“En algunos pasajes Rodolfo Rabanal se sirve de Sebastián Saurat para elaborar sus teorías sobre el discurso narrativo; la falta de personajes, el juego de las contradicciones o el placer de la escritura entre otros ítems. *La vida brillante*, en ese único sentido, es una repetición de la trampa preferida de Rabanal: ser un escritor que escribe un libro en el cual un personaje escritor debe escribir un libro. “(Russo, M., “Radiografía de Bobby”, *P/12*, 5/12/93)

O, de los principios compositivos:

“Menos extremado, Aira perfila su propia teoría: en el espacio de lo vacío pulula el significado, y sitúa el lugar de la explicación en el desierto, fuera de la historia: en las tribus indígenas que inventa a partir de ciertos datos reales, y en la multiplicidad de los cuentos posibles, donde la ficción resulta el único fragmento de la realidad”. (Delgado, J., “Bajo el signo de la liebre”, *P/12*, 25/8/91)

En suma, mediante el discurso narrativizado se seleccionan y recrean rasgos argumentales que se emplearán con diversas funciones: mostrar una escena para llamar la atención sobre ella, ofrecer una interpretación, dar un marco a la reseña, señalar un principio compositivo, etc. Se presenta más en el segundo diario y, aunque escasamente, sólo en las reseñas de novela, ya que en los '90, ese género narrativo exhibe frecuentemente el propio modo de construcción sobre la que el crítico se detiene, en este caso, a través de la narrativización.

3.4.1.6. Las formas híbridas: destacar críticamente

El uso de las llamadas formas híbridas⁶⁷ de cita (Maingueneau, 2000: 129) -que no se dejan resumir en la dicotomía discurso directo/indirecto sin corresponder tampoco al discurso indirecto libre- es más común en *La Opinión*. Reiteradamente, por medio de los llamados

⁶⁷ Debido a que prácticamente no se encuentran en el *corpus*, no nos hemos detenido en el uso de otras de las formas híbridas señaladas por Maingueneau, el discurso directo con “que” después de verbos introductores de discurso, donde no se realizan ajustes deícticos a la nueva situación de enunciación ni tampoco al resumen con citas.

islotes enunciativos entrecomillados integrados a la sintaxis se retoman palabras que buscan ser destacadas y que se elige reproducir tal como fueron dichas porque eso les otorga relevancia. De ese modo, la distinción tipográfica pone en escena un doble juego: por una parte, distingue un segmento textual que pertenece a otra voz y, por otra, activa una clave de lectura que permite reconocer las resignificaciones que su incorporación produce.

Si bien el locutor no se hace cargo del segmento textual así delimitado, se adueña de sus connotaciones para lograr particulares efectos de sentido. Se combinan diversos estilos para dar “agilidad” al texto.

En algunos casos, este recurso logra un eco irónico:

“Pero [Eduardo Mallea] terminaría adoptando ‘todo cuanto había combatido.’” (Ford, A., “Una reciente novela de Mallea o la historia de la disolución argentina”, *LO*, 27/8/71)

En otros, se enfatizan concepciones, por ejemplo sobre la propia literatura de Walsh⁶⁸ vinculada con una intervención política y estética sobre la realidad:

“Después [Rodolfo Walsh] comienza a ‘**vivir la novela junto al pueblo**’. En 1969 publica *¿Quién mató a Rosendo?* y se aleja de la ficción sin descalificarla: no necesariamente el testimonio desplazará a la novela, pero sí será preciso usar las viejas formas de otra manera; hacer una novela o un cuento que **no sea una representación, un segundo término de la historia original sino que tome abiertamente partido dentro de la realidad y pueda influir y cambiarla**.” (Sasturain, J., “Impecable parábola de un creador que cambió la literatura por la militancia”, *LO*, 17/4/73, sobre *Un oscuro día de justicia* de Rodolfo Walsh) [Los destacados en negrita me pertenecen]

En *La Opinión*, estas formas híbridas, al igual que otros mecanismos antes analizados, remiten a un uso más ideológico de este procedimiento que en *Página/12*. En este último diario, el empleo de dichas formas genera una mayor proximidad con el registro propio de la discursividad literaria que se reproduce, como se observa en la reseña de *El fin de lo mismo* de Marcelo Cohen:

“Aparece entonces en un margen que puede estar físicamente en el mismo centro, ‘el gaseoso mundo de la sociedad posindustrial’ donde los presos, los enamorados, los buscadores, los ineficientes y los solos persiguen una ilusión sostenida en tanto tal, como la utopía, porque lo que importa no es su cumplimiento sino su irremisible permanencia. Frente al ‘endurecimiento en el cual la apariencia suntuosa iba pareja a la trivialidad del ser’ que el vértigo posindustrial provoca en ‘los sujetos eminentes’,

⁶⁸ También nos hemos detenido en esta concepción en un apartado anterior de este mismo capítulo. Ver “Avalar” en “Modalidades intersubjetivas: actos de habla”.

está la disconformidad de algunos habitantes del mundo ordenado, en quienes queda un malestar, una inquietud, que puede suscitarse hasta entre los desechos. Por allí asoma el *arroyo*, una metáfora que se juega de distintos modos en todos estos 'novelatos'." (Cella, S., "Para hacerse ilusión", *P/12*, 22/11/92)

En síntesis, cuando se usan estas formas híbridas, se percibe la construcción de un locutor que adopta una posición estratégica, ya que distingue y destaca gráficamente la intervención de otro enunciador que reproduce la voz del autor o del texto literario, los pone en escena y (re)crea una atmósfera. A la vez, esta distinción refuerza los valores que las palabras citadas connotan.

3.4.1.7. La construcción de una reflexión metadiscursiva: volver sobre lo dicho

Pueden observarse en el *corpus* de reseñas de textos literarios de los dos diarios analizados, *La Opinión* y *Página/12*, manifestaciones metadiscursivas (Charaudeau y Maingueneau, 2005:382) mediante las cuales el locutor comenta y evalúa su propio enunciado y enunciación con finalidades diversas. Esos procedimientos se muestran en el uso de glosas, de reformulaciones y de consideraciones metagenéricas, que también dan cuenta de la heterogeneidad enunciativa.

a) Glosar: acotar el sentido en el empleo del lenguaje

En este apartado nos detendremos en el uso de algunas manifestaciones del metadiscurso, a las que denominamos "glosas"⁶⁹ dado que ajustan el sentido en que debe entenderse el enunciado del locutor principal por medio de mecanismos de heterogeneidad enunciativa. Estas glosas crean una escena dialógica donde plantean relaciones de no-coincidencia entre dos enunciadores para privilegiar lo enunciado por el locutor principal, contraponiéndolo a lo que cualquier otro enuncidor crítico diría y se presentan en un nivel más local que las paráfrasis. En nuestro *corpus* distinguimos las siguientes funciones que ellas cumplen: a)

⁶⁹ Nos apartamos de la clasificación de Authier Revuz (1990:174), quien distingue cuatro tipos de glosas: 1) no coincidencia del discurso consigo mismo, 2) no coincidencia entre las palabras y las cosas, 3) no coincidencia de las palabras consigo mismas y 4) no coincidencia entre el enunciador y el coenunciador. En los ejemplos citados en este apartado, eventualmente se da el primer tipo de glosa indicado.

Aunque no tomamos dicha clasificación, sí consideramos el concepto de "no coincidencia" o diferencia dentro de la heterogeneidad enunciativa que se presenta en el enunciado en la definición arriba presentada.

Maingueneau (2005:382-3) clasifica este tipo de manifestaciones dentro del metadiscurso (véase "Metadiscurso" en Charadeau, P. y Maingueneau, D. (2005), *Diccionario de Análisis del Discurso*); nosotros, a partir del rol que adquieren en el *corpus*, las separamos en el análisis, considerando sus características específicas.

eliminan de antemano un error de interpretación, b) se emplean para autocorregirse o corregir a otro y c) marcan la inadecuación de ciertas palabras.

En la cita que sigue, se da un ejemplo de la primera de ellas, de las que eliminan de antemano un error de interpretación⁷⁰ y también de la autocorrección:

“Mario Sexer, en cambio, ha elegido el camino del realismo. Pero, **entiéndase bien**, el del realismo total. O, **mejor dicho**, ha llevado hasta las últimas consecuencias las posibilidades de esta escuela al incorporar a su libro todo lo que forma parte de una realidad.” (Gray, J. A., “Un exitoso juego de lenguajes para indagar la realidad”, *LO*, 23/12/71)

Como se observa, aquí hay un uso estratégico de estas glosas: bajo la aparente corrección de interpretación, se enfatiza la tendencia estética seguida por el autor, el realismo, que aquí se denomina “realismo total”, de vigencia en los años '70. Además, al emplear glosas de autocorrección, sobre todo en *Página/12*⁷¹, se construye un enunciador principal más reflexivo sobre su propio enunciado, como en la siguiente:

“Como la prosa de Huidobro, hace nacer el acontecimiento del poema, **o mejor**, en el poema” (Cella, S., *P/12*, 19/4/92 sobre *La ansiedad perfecta* de Samoilovich)

En otras ocasiones, el metadiscurso del locutor muestra cierto estilo polémico al corregir a otro enunciador para reforzar un modo de lectura. A través del desdoblamiento de enunciadores -en términos de Ducrot- el locutor principal pone en escena a otro enunciador virtual (E₂), al que presenta con cierto grado de especialización, del que se diferencia y deslegitima, lo cual le sirve para reafirmar sus convicciones y desarrollar una estrategia persuasiva (denominado aquí E₁):

“Acercar conceptos como ‘madurez de una escritora’ u otras conjeturaciones casi preceptivas (E₂), resulta ocioso frente a **la realidad de su trabajo** reunido en *El infierno musical* [de Alejandra Pizarnik] (E₁).” (Urondo, F., “La vida interior como experiencia común en un conjunto de poemas”, *LO*, 5/2/72).

“Buscar estilos o alardes, en esta obra, será una forma de desconocerla. Podría comparársele el barroquismo antelado de José Lezama Lima, pero en Ortiz es un barroquismo libre de toda saturación tropical. Y se estaría diciendo barroquismo en vez de diversidad, por la suma de conocimientos y sensaciones que destellan en la poesía de

⁷⁰ El primer tipo señalado se superpone con la clasificación de Authier Revuz indicada en la nota anterior: se trata de una glosa posible de no coincidencia entre enunciador y coenunciador.

⁷¹ Ya habíamos señalado en este mismo capítulo que en el diario dirigido por Lanata prevalecían la enunciación enunciada y la modalización autonómica como formas metadiscursivas, las que se suman y refuerzan las reflexiones metadiscursivas y metaenunciativas aquí analizadas.

Ortiz (E₂). Todo esto para eludir **una verdad: la evidencia de que se asiste a una obra totalizadora** (E₁). (Urondo, F., "Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española, *LO*, 20/7/71")

Aquí el crítico realza aspectos que considera relevantes (la realidad que se encarna en la poesía de Pizarnik, la idea de obra totalizadora de Ortiz) y que presenta jerarquizados dentro de la breve estrategia argumentativa local que despliega.

En tercer lugar, en ambas publicaciones prevalecen otras glosas que marcan la inadecuación de ciertas palabras. A continuación, presentamos dos ejemplos, uno de cada diario:

"Hace casi 20 años que sus libros se vienen publicando: *La ley de la gravedad*, *Puerta de arena*, *Línea de flotación*, *El lugar común*, *Los alcances de la realidad*, *Las cuatro paredes*. En casi todos ellos era muy evidente el peso de un **-por así decirlo-** vocabulario surrealista que a veces alejaba las significaciones de su escritura, que podía amenazar con una retórica". (Urondo, F., "Un rigor sin complacencias conforma los textos más recientes de Latorre", *LO*, 29/9/71)

"Lo que se cuenta en una de las solapas de *Amores brutales*, el relato de la trayectoria de Carlos Chernov, es, **en cierto modo**, la historia de un placer demorado: después de casi veinte años de dedicarse a la medicina, a la psiquiatría y al psicoanálisis" (Kohan, M., "Pasión argentina", *P/12*, 6/6/93)

Este último tipo de glosas aquí señalado da cuenta de la reflexión sobre el alcance del lenguaje que se evidencia, en este género, en los diarios del llamado "nuevo periodismo".

Merecen destacarse, en *Página 12* específicamente, reflexiones en relación con la propia actividad de reseñar. Al mostrar otro modo posible de realizar esa actividad crítica, el discurso se virtualiza para señalar una diferencia de enunciadores. El locutor principal se debate con una alteridad a la que adjudica un tipo de crítica meramente descriptiva -sobre todo en poesía- e intenta preservar una frontera con los enunciados que están en discordancia con su posición discursiva.

Es el caso de la reseña de *Teoría del cielo* de Arturo Carrera y Teresa Arijón, un libro incluido en la sección "Poesía" en el que se presentan fragmentos biográficos, se construye un enunciador (E₁) que expresa su desacuerdo con una caracterización estructuralista del texto a partir de su división en partes. El crítico dice:

"Una superficial descripción del libro sería sencilla: está dividido en siete secciones que evocan una rara cosmología; estas secciones se subdividen, a su vez, en títulos que aciertan con el enigma y la metáfora. [...]

Así, por ejemplo, la sección VII, 'La unidad del cielo', se subdivide en "Memoria de las novias acuáticas: Felisberto Hernández; 'Un satélite insistente': Oliverio Girondo;

‘Estrellas siamesas’: Griselda Gambaro, Juan Rulfo y ‘Una noble avispa’: Guillermo E. Hudson. Una bibliografía final revela las fuentes de dónde provienen las citas (E₂). **Pero esta descripción ni siquiera da un indicio de lo que es *Teoría del Cielo*. Su lectura provoca el efecto que produciría leer vidas de santos contadas por un demonio menor y olvidadizo** que desdeñara su fe: no hay nada que se parezca a una obra, a una doctrina, a una cronología, a un episodio ejemplar. **Cada texto, hecho de fragmentos, da una visión algo estrábica de su autor vagamente irreconocible y de una pura incompletud (E₁)**. (Monteleone, J., “La constelación y el nombre”, *P/12*, 24/5/92)

En vez de la descripción en partes del libro, relacionada con una concepción estructuralista, se privilegia desde la lectura crítica la consideración de “fragmentos” vinculada con una concepción postestructuralista.

A continuación, mostramos otro ejemplo, donde la elección del tipo de lectura que la crítica lleva a cabo implica una toma de posición elegida, que no consiste en una mera descripción de procedimientos:

“El personaje *Cordero el paródico* reafirma la constitutiva importancia de la parodia en la escritura de Lamborghini: ‘del más cruel/ fracaso/ el de ser hombre/ nace el paródico’. Así concebida, como contracanto, homenaje y polifonía que involucra la vida y el sentido, la parodia adquiere espesor y supera el mero carácter de procedimiento, haciendo de las palabras carne, materia épica. **Un lectura ‘procedimentista’ de Lamborghini (E₂) no sería, entonces sino una tradición especulativamente vana (E₁)**.” (Cella, S. “La divina parodida”, *P/12*, 3/1/93)

En los comentarios de estos libros de poesía, el locutor exhibe un modo particular de la crítica: busca no ya describir procedimientos, sino destacar su intervención al señalar deliberadamente la particularidad de una escritura. Se emplean glosas que perfilan un *ethos* de un locutor atento al uso del lenguaje y que se muestra con mayor experticia también en cuanto al modo en que describe el texto literario.

b) Las paráfrasis: reinterpretar y orientar el propio enunciado

El segundo tipo de las formas de heterogeneidad mostrada al que aquí nos referiremos es el que corresponde a reformulaciones parafrásticas que ayudan a anclar la interpretación, fundamentalmente para definir el texto reseñado.

La reformulación es un proceso discursivo de reinterpretación textual mediante el cual un locutor determinado retoma elementos lingüísticos anteriores y los presenta de otro modo. Si bien las paráfrasis pueden delimitarse por el uso de coma, dos puntos, guión o paréntesis como en el caso de las aposiciones o relativas apositivas, en esta instancia nos de-

tendremos en las señaladas por marcadores reformulativos que se presentan con más frecuencia en nuestro *corpus*, a saber: *en síntesis, es decir, o sea, en pocas palabras, en suma, en definitiva*, entre otros. Al reformular, el locutor ejerce su capacidad metalingüística realizando lo que Fuchs (1982) denomina “metapredicaciones de identificación”, que sirven para identificar en el discurso dos términos, cuya equivalencia no está instituida por la lengua.

En las reseñas, las paráfrasis contribuyen al desarrollo argumentativo y construyen la progresión discursiva, en tanto direccionan la comprensión del contenido y de la intención del texto. Según Maingueneau, el Análisis del Discurso las articula sobre las restricciones de una formación discursiva. Parafrasear es colocarse en una posición de exterioridad relativa con respecto al hilo del discurso. Su uso aparece como una tentativa para controlar los puntos neurálgicos de la polisemia abierta por la lengua y el interdiscurso (Maingueneau, 1987:69)⁷². Este teórico señala que, al usar operadores de reformulación, se ofrece un “equivalente” que construye un sentido en su enunciación. Advierte que ninguna paráfrasis es discursivamente neutra y que las fórmulas intervienen en momentos definidos de la argumentación, en una escena enunciativa y una formación discursiva particulares; ella entra en una red de otras formulaciones reivindicadas o rechazadas. Además, coloca al locutor que la sostiene en posición de enunciador “autorizado”, capaz de dominar los signos y dar cuenta de una lectura (Maingueneau, 1987:69).

Las paráfrasis pueden cumplir dicha función metadiscursiva, ya sea a nivel interaccional, dentro del párrafo, o a nivel textual entre un párrafo y el texto en general. Entre las funciones más comunes, que pueden superponerse, en las reseñas se destacan las argumentativas que comprenden las de aclaración o especificación, confirmación, generalización, resumen, distanciamiento -de carácter excepcional-, en los párrafos intermedios del texto, y la de conclusión, en el párrafo final.

Hasta aquí hemos presentado consideraciones generales sobre este recurso. ¿Con qué propósito se lo emplea en las reseñas de los diarios que aquí analizamos? En *La Opinión*, son más frecuentes al final de las reseñas (función de conclusión), sobre todo en los textos de

⁷² “Fingiendo decir la ‘misma cosa’ de una manera diferente, fingiendo restituir una equivalencia preexistente, en realidad la paráfrasis abre la distancia que pretende reabsorber, define una red de separaciones cuya figura diseña la identidad de una formación discursiva” (Ver Maingueneau (1987), *D., Op. cit.*, p 69).

Juan Sasturain. Resumen la tesis argumentativa desarrollada (función resumen) y, habitualmente preceden expresiones con valor ilocucionario. Ejemplos:

“**En síntesis:** nudo de contradicciones, *La obsesión del espacio* no logra plasmar -como pretende su contratapa- un ordenamiento significativo”. (párrafo final: Sasturain, J. “Teoría y experiencia se contradicen en un desigual tomo de poesía, *LO*, 9/3/73) *Funciones de resumen y conclusión.*

“*La gente de la casa rosa*, que se agrega a otros trabajos de la autora como *Dios, San Pedro y las almas* (1962) y *Un pájaro gris, medio gordo, de pico corto* (1970), le ofrecerá, **en suma**, una lectura en muchos sentidos gratificadora.” (párrafo final, Rivera, J. B., “La cara secreta de la realidad vista por una narradora [Hebe Uhart] que parece ingenua”, *LO*, 16/5/73) *Función de conclusión.*

Básicamente despliegan los movimientos de expansión o de reducción de los enunciados primeros. Generalmente, entre el enunciado reformulado y el reformulador hay un grado de equivalencia conceptual variado. Puede manifestarse una equivalencia conceptual más cercana, como en este ejemplo:

“Dentro de una tradición en la que prevalecía el tratamiento de los temas ‘animalísticos’ (del tipo de los ciclos de Juan el Zorro), o de los temas ‘humanos’ (del tipo de los ciclos de Pedro de Urdemales p.e.), Draghi Lucero aportaba en su libro la novedad relativa de una mayor atención a los denominados ‘relatos maravillosos’, **esto es**, aquellos en los que se narra una empresa de carácter mágico y en los que aparecen con mayor frecuencia los grandes motivos universales de las ‘ayudas’ prestadas por animales agradecidos o por hombres dotados de propiedades especiales, el ‘rescate de la princesa’, la ‘lucha contra el ogro’, la ‘fuga mágica’, el ‘pasaje al otro mundo’, el ‘alma externada’, etc. junto con elementos típicos como la irrealidad, el ritmo ternario, la definición maniquea de los rasgos morales, la opacidad tiempo-espacial, etc.” (Rivera, J.B., “Auténtico sabor popular en el último libro del cuyano Lucero, *LO*, 6/3/73). *Función de especificación.*

Pero, reiteradamente, se da una equivalencia conceptual mínima, es decir que se construye una mayor distancia entre los términos reformulados y su reformulación; se expresan contenidos que orientan hacia una concepción que se busca hacer prevalecer. Pueden observarse los siguientes pasajes:

“Escribir con palabras regionales, quechuismos, guaranismos, araucanismos, es hacer una endo-poesía, poner mayores cercos a la comunicación, establecer fronteras para que los vecinos hispano-parlantes no metan las narices en las bellezas de la tierra de uno. **Es decir, hacer anti-poesía. Como si no bastara la existencia de otros idiomas que crean vallas entre los hombres, el poeta dialectal quiere agregar su granito de arena a la confusión que comenzó al pie de la torre de Babel.**” (Gray, J. A., “Buena

poesía y retórica conviven en los textos de Jorge Escudero, *LO*, 4/8/71) *Función de generalización*.

“Pero más aún: vale también plantearse si las reglas del juego que al hacer literatura se aceptan como ‘naturales’ -en el plano de la producción, de la circulación, de la lectura, etcétera- no contradicen ese objetivo de construir una nueva cultura. Y, por último, plantearse si ese lugar privilegiado en que el humanismo liberal burgués ha colocado a la literatura -o a lo que ha recortado como ‘literatura seria’ en el marco del proceso de división del trabajo de mediados del S. XIX- puede ser aceptado.

En pocas palabras: con la literatura hay que tener mucho cuidado pues ella sigue siendo -entendida como aparato cultural institucionalizado- uno de los reductos más cerrados de la cultura dominante. En esto tal vez radique la explicación de la ausencia de una literatura peronista y no sólo en la actitud opositora de los llamados ‘intelectuales’. Una ausencia que preocupa a los que inconscientemente se dejan atrapar por las jerarquías de la cultura dominante, para la cual no tener una literatura es cosa seria”. (Ford, A., “Ante los fenómenos políticos de dimensión excepcional, el respeto por la literatura suele anular a la historia”, *LO*, 22/5/73) *Funciones de resumen y de distanciamiento*.

En estos dos ejemplos de reformulación -de los muchos presentes en el *corpus*-, se perfilan representaciones particulares pero a la vez recurrentes sobre lo que es hacer literatura. Se privilegia una poesía comunicativa, de amplio alcance, una literatura popular, fuera de la “cultura dominante”, encarnada fundamentalmente en el grupo *Sur* y *La Nación*.

Por otra parte, en *Página/12* son más comunes las funciones de confirmación, de aclaración y de generalización:

“Ante semejante texto [*Matilde* de Daniel Guebel] podría pensarse en principio que se trataría de algún tipo de parodia. Sin embargo, lo que caracteriza a este procedimiento -la puesta en escena de voces que se enfrentan y dialogan en polémica-, no aparece por ninguna parte. **Es decir, no hay un contrapunto con el imperante discurso anclado en el lenguaje institucionalizado, ni se percibe ningún tipo de distancia crítica respecto de ese sociolecto.** Por lo que, concediendo que no se trata de ignorancia, cabe preguntarse a qué se debe el soslayo de las ricas posibilidades rupturistas que la literatura de este siglo ha venido ofreciendo, si el visible resultado de tal actitud no es sino un solemne repertorio de lugares comunes, frases hechas o insistentes aseveraciones presentadas como ‘sutiles’ razonamientos que además exhiben conocimientos superficiales de los temas que abordan. (Cella, S., “La condena”, *P/12*, 27/3/94) *Funciones de confirmación y aclaración*.

“Raymond Chandler escribía en carta del 5 de febrero de 1951 a Hamish Hamilton sobre las obras de ficción: ‘La idea y la situación que resulta de la idea están muy bien; pero, ¿qué pasa a continuación? ¿Cómo se da vuelta la esquina...? Si alguien llegara a despertarse a la mañana y descubriera que mide 25 centímetros, no le interesaría cómo le ocurrió eso sino qué es lo que va a hacer ahora...’

Es **decir**, basar todo acontecimiento fantástico dentro de una realidad que abarque tanto a personajes, como a ambientaciones y atmósferas." (párrafos iniciales, Russo, M, "Cuarteto de temas" en *P/12*, 7/2/93) *Función de generalización*.

En términos generales, a la vez que cumplen una función metadiscursiva en distintos niveles, las reformulaciones expresan valoraciones sobre el texto, definiciones genéricas -como las citadas de lo maravilloso y lo fantástico-, concepciones sobre la poesía, la literatura y los procedimientos empleados.

En resumen, los marcadores parafásticos realizan movimientos de reducción o de expansión que orientan la argumentación. Son más habituales en *La Opinión*, sobre todo los de aclaración, de resumen de la tesis y de conclusión. Su uso refuerza la manifestación de la dimensión argumentativa, más declarada en las reseñas de este diario. En cambio, en *Página/12* inciden los de marcadores de confirmación pero sobre todo los de aclaración y generalización, que muestran -entre otros efectos- que un caso específico puede leerse en un contexto genérico, lo cual tiende a crear un mayor efecto de "teorización".

c) La reflexión metagenérica: circunscribir el alcance de la reseña

En esta instancia abordaremos las reflexiones metagenéricas y el modo en que se realizan en el *corpus*, como último tipo de heterogeneidad mostrada marcada que aquí desarrollamos. Las reflexiones metagenéricas dan cuenta tanto del acotado alcance de ese género crítico periodístico como de las operaciones elegidas para el análisis del libro comentado. En los fragmentos del primer diario que siguen se percibe el primer procedimiento indicado:

"Seguramente un ensayo crítico en profundidad -y **no un comentario crítico como éste**- deberá partir de la sintaxis de Di Benedetto: es allí donde concuerdan sus virtudes y su personalidad literaria." (Urondo, F., "Imaginación empírica y solidez narrativa de un escritor mendocino", *LO*, 30/11/71, sobre *Mundo animal*)

"Apelar a la 'vida interior' fue la manera más flagrante de descomprometerse con las circunstancias que un escritor vivía. Era un pecado social; los apóstatas eran incinerados en la hoguera que, en cada mesa de café literario, levantaban los críticos para estos herejes.

En verdad, hubo razones para idealizar, y también hubo razones para purificar por el fuego; sin intentar el eclecticismo, las cosas ocurrieron así y **no es éste el lugar adecuado para buscar y exponer las razones**. La vida interior no existe, en la medida en que no existen individuos, tomando esta entidad como lo hace la ideología dominante, es decir, como cosa privativa, de propiedad privada.(Urondo, F., "La vida interior como experiencia común en un conjunto de poemas", *LO*, 5/2/72, sobre *El infierno musical*)

Por medio de estas aclaraciones, en esta segunda cita, el crítico exhibe su manejo del género y uso del espacio textual y deja sugeridas afirmaciones (en un caso sobre la relevancia de la sintaxis de Di Benedetto y en otro sobre los modos de justificar que la vida interior no existe a partir de que se le ha adjudicado a ese concepto falta de compromiso). En otras palabras, especifica en sus recensiones que estas tienen cierto alcance y limitaciones, sobre todo en cuanto a lo metodológico y lo ideológico.

En segundo lugar, los comentarios autorreferenciales del crítico -en *La Opinión* por medio de la primera persona del singular - pueden darse sobre la propia lectura y sugerir un virtual modo de análisis, por ejemplo sobre una lectura testimonial muy en boga en los años '70:

"Esta lectura de *Baldío al sur* no pretende descalificar absolutamente sus valores testimoniales sino ubicar en el contexto preciso algunos de sus planteos básicos. **A similares conclusiones llegaría si analizara otros aspectos de la novela**, como el comportamiento de los personajes femeninos o la alternancia de lo instintivo y lo reflexivo en la conducta de los distintos actores.

Sin postular la necesidad de propuestas 'positivas' ni planteos dogmáticos **creo que la narrativa de Fernando está encerrada en un círculo de hierro que sólo puede romper la presencia de una visión diferente: aquella que tiende a desenmascarar los mecanismos no tan ocultos de la explotación, que trata de no confundir efectos con causas**, y, sobre todo, de no asumir los dogmas liberales incubados desde el *Facundo*." (Sasturain, J., "Cierta desaliño formal conspira contra las virtudes de la novela 'Baldío al sur'", *LO*, 8/2/73).

La estructura con el verbo condicional destacada en el primer párrafo de la cita enfatiza el modo de análisis elegido para reforzar la posición del locutor fuertemente ideológica. Esa postura se construye, en el último párrafo del texto, al confrontar aspectos la narrativa del libro comentado con la posición ideológica asumida por los críticos del diario frente al liberalismo, en un marco en clave nacional-popular⁷³.

Por otro lado, a continuación notamos una reflexión sobre el modo de componer la reseña, a partir de una puesta en escena del acto de escritura crítico, en donde se presenta la imagen del lector que la novela propone para homologarla a la imagen del destinatario que el locutor construye en su texto:

⁷³ En el capítulo 4 nos referiremos a la influencia del nacionalismo popular en los comentarios bibliográficos de *La Opinión*. Ver "La oposición al grupo *Sur* y a *La Nación*" en este mismo trabajo.

“Creo que conviene cerrar el comentario con algo que esta atrayente novela propone a todos sus lectores, de los cuales espera, sin duda, una respuesta, un esfuerzo por tender puentes, contactos posibles entre la historia familiar de Bernardo y la de quienes, en una u otra forma, protagonizaron aquel frustrado y ferozmente reprimido levantamiento peronista contra la contrarrevolución oligárquica instaurada en septiembre de 1955. En aquella hallamos un repertorio de desencuentros políticos [...] y afectivos [...]. En la reconstrucción de los fusilamientos, el mismo sesgo de equívocos irracionales [...], de oportunismo [...] y de absurdo [...]. Este encadenamiento o refracción de fracasos tiñe la novela de una tonalidad nihilista ya apuntada a propósito del desenlace, lo cual no afecta, por descontado, la jerarquía literaria del mensaje.” (Romano, E., “La riqueza narrativa de Szichman surge de mecanismos para reconstruir el pasado”, *LO*, 15/3/73)

La digresión apunta aspectos argumentales del libro que representan acontecimientos históricos como el levantamiento peronista en reacción al golpe de Estado del 16 de septiembre de 1955 que provocó la caída de Perón, frente a los cuales se busca generar la identificación de los lectores. En ese sentido, la reflexión se detiene sobre el enunciado mismo para desarrollar una estrategia persuasiva.

En otro orden, ya en *Página/12*, Luis Chitarroni, quien también había sido colaborador de *Babel, revista de libros*⁷⁴ en su texto sobre *Trenzas* de Susana Szwarc define esta vez desde su introducción en relación con su propio texto las prioridades de la reseña:

“Un alegato en pro de la diversidad de los modos de narrar no importa mucho en la reseña de un libro; importa, sí, destacar la persuasión del modo elegido, su eficacia en tiempos que parecen exigir otras fatigas”. (Chitarroni, Luis, “Zona de suspenso”, *P/12*, 24/5/92)

En analogía con las reflexiones desde la literatura sobre la propia literatura que se acentúan en los '80-, en este último diario, los breves fragmentos metadiscursivos parecen volverse sobre la actividad de reseñar. En el matutino fundado por Lanata, hay una actividad metacrítica más deliberada que se centra no ya en la diversidad de los modos de narrar, sino en el carácter persuasivo del género.

En síntesis, mediante las breves reflexiones metadiscursivas que se realizan desde los mismos comentarios bibliográficos de los dos diarios analizados, se circunscribe el alcance de este género periodístico y se muestran sus limitaciones. Esas construcciones y el uso ocasio-

⁷⁴ *Babel* (1989-1991), una revista casi contemporánea al periodo de análisis que nos ocupa, era una publicación donde abundaban las reseñas de libros, sobre todo de literatura. Estuvo dirigida por Martín Caparrós y Jorge Dorio, y su secretario de redacción fue Guillermo Saavedra. Desde su portada se proponía decir “todo sobre los libros que nadie puede comprar”, lo cual daba cuenta de la inflación sufrida por esos años en Argentina y la relación de los libros con el mercado.

nal de algunas glosas y reformulaciones no sólo ayudan a estructurar la argumentación, sino que también crean un metadiscurso del enunciado crítico; se compone un *ethos* “sugerente” y polémico del locutor que señala diferencias de su modo de reseñar con respecto a otros, atiende a su propia escritura y discursividad, las evalúa y las comenta como marca del “nuevo periodismo”.

3.4.2. Formas no marcadas: la creación de un destinatario competente

Por otro lado, por medio de las formas *no marcadas* (Authier Revuz, 1982), el discurso “de los otros” se presenta sin señales explícitas que lo indiquen. En nuestro *corpus*, en menor medida, a través de la ironía⁷⁵ y, fundamentalmente, por medio de alusiones y del estilo indirecto encubierto.

Como señala Reyes, “donde hay ironía hay desdoblamiento del locutor”. En ese desdoblamiento “el listo habla con las palabras del tonto”, pero se distancia y muestra su actitud ante esas palabras y la situación a la que tan mal se aplican (Reyes, 1996:56). El locutor que dice algo irónicamente “se desdobra: achaca esa información (y, con ella ese punto de vista) a un ser ficticio, a un *alter ego* ridículo” (Reyes, 1996:56)⁷⁶, al que niega o cuestiona esa expresión o proposición. La yuxtaposición entre el contexto ficticio y el real produce una contradicción o incongruencia, y ese contraste es el que genera sentido. Este contexto de comunicación artificial, forjado, se usa generalmente para evaluar una determinada situación, idea, persona, etc., señalada por marcas textuales o por el contexto situacional.

⁷⁵ Puede consultarse el cuadro de estrategias argumentativas en el Anexo de este trabajo.

⁷⁶ En la concepción de la polifonía de Ducrot, el locutor cita a un enunciador, responsable del acto de habla. El Locutor es el hablante que se constituye como tal por ser el yo del texto; el enunciador, el hablante suscitado que cumple el acto de habla (atribuido, apropiado, o bien simultáneamente atribuido y apropiado por el locutor). Según Reyes, el caso de la ironía parece quitar validez a la distinción locutor-enunciador, pues en un discurso irónico, el enunciador ya no es el hablante suscitado por locutor, sino el locutor mismo, que es el que tiene intención irónica y por lo tanto cumple el acto de habla irónico. Para esa autora, en las enunciaciones irónicas, locutor y enunciador son correferenciales con el mismo sujeto de la enunciación: el locutor “crea” (cita) un locutor ingenuo, se desplaza a la categoría de locutor ingenuo, reservándose el papel de enunciador sin dejar de ser locutor. El locutor ingenuo es el responsable del significado literal; el locutor-enunciador el responsable del significado transtextual o irónico. Además, dentro de esa enunciación polifónica, el locutor irónico crea un personaje, el locutor ingenuo, y también un oyente desdoblado en oyente ingenuo y oyente irónico. (Cf. Reyes, Graciela (1984), “Ironía” en *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Ed. Gredos, pp 167-170.) Nosotros creemos, en cambio, que la distinción entre locutor y enunciador en tanto sujetos textuales distintos consiste en la clave del reconocimiento de la ironía. Distinguir esa representación que el locutor crea, donde pueden diferenciarse el rol del enunciador ingenuo y el del irónico –aunque se superpongan– supone adjudicarles a estos sujetos entidades distintas.

Para esta autora, hay un proceso de inversión en la enunciación irónica pero que no es el de inversión de los significados, sino el de inversión de papeles. “Este juego -ser y ser otro, decir y decir otra cosa- es el rasgo definitorio de las enunciaciones irónicas.” (Reyes, 1984:170).

En la medida en que las formas no marcadas suponen otro tipo de lector, resulta interesante analizar el juego discursivo que proponen en las reseñas de *La Opinión* y *Página/12*.

“La ironía es un gesto que apunta a un destinatario” (Maingueneau, 1987:71). En la primera de las citas que siguen sobresale su carácter defensivo y ofensivo (Maingueneau, 1987:71), que descalifica y ridiculiza no sólo la novela de Mallea sino también a su autor; en la segunda, a la literatura “ilegible” (¿por su escasa claridad?) y, en la tercera, a los argumentos de la autocensura editorial.

[Respecto de la novela *Gabriel Andaral*] Paulatinamente, Mallea va precisando: **‘Lo mismo daría preguntarme por qué no hemos nacido con la misma cara a fin de que no existan los complejos de belleza o el resentimiento de los mal parecidos’**. Y obtiene hallazgos como: **‘La imaginación se parece a la imaginación’; descubrimientos como ‘Flaubert obtuvo de un hecho real su asunto para Madame Bovary’**. O: **‘No hay nada más bueno que lo bueno ni más malo que lo malo.’** [...]

“Mallea hace la salvedad de que en una novela ‘no puede haber cosas lindas’ y no aclara si esto excluye también las cosas de interés. Sin embargo, una historia –algo borgiana, algo radioteatral- es interpolada en las disquisiciones infinitas y que transcurre a bordo de una nave -de la Mala Real, se entiende-, si bien no desencadena interés, despierta alguna curiosidad. **Los conceptos que son manejados perfectamente no producen este fenómeno; salvo la inquietud erudita, tal vez perversa, de rastrearlos en algún pensador idealista de segunda. Alguien, sin duda, puede tentarse por averiguar la raíz cultural de este pensamiento: ¿Es lo enigmático el absurdo o la absurdidad el enigma?’** (Urondo, F., “Una reciente novela de Mallea o la historia de una disolución argentina”, *LO*, 27/8/71)

“En este sentido, los relatos que integran *Los navegantes* constituyen un plausible testimonio de su saludable y convincente ejercicio de una ética de la literatura, **por añadidura legible.**” (Rivera, J.B., “Kordon y la aventura como memorial del trabajo humano, *LO*, 16/2/73)

“Esta primera novela de Luis Guzmán [*El frasquito*], escrita en 1970, pasó de una editorial a otra sin que nadie se atreviera a publicarla. La primera dificultad que presentaba el tema es que el autor expresa, sin disfraces, sin pudor al fin, el desesperado deseo del hijo por poseer a su madre. Los descubrimientos de Freud y la difusión del psicoanálisis no han cambiado demasiado el criterio de la censura, ni peor, el de la autocensura editorial. No obstante, **el mejor argumento** para rechazar su obra era su extensión -62 páginas-, que dificultaba su lanzamiento.” (Soriano, O., “Horror y crueldad en un texto que narra la desesperada búsqueda de una identidad, *LO*, 3/1/73)

En todos los ejemplos se verifica el empleo de la ironía como una cita en la que el hablante “repite o *se hace eco* del contenido de otro enunciado deformándolo, exagerándolo o modificándolo burlescamente, con la intención de mostrar una actitud negativa ante ese enunciado o hacia su autor” (Reyes, 1996:50). Pero, como se observa, hay distintos grados. En la cita de Urondo indicada anteriormente, a diferencia de las otras, se exagera el tono violento por el sarcasmo. Si en el matutino fundado por Timerman este procedimiento es usado esporádicamente por algunos de los críticos, en *Página/12* raramente se presenta. Uno de los casos excepcionales es el siguiente:

“[en referencia a *Matilde* de Daniel Guebel] Así, en todo este despliegue de cuerpos y almas migrantes queda de relieve la presencia del *estereotipo* y del *mensaje*. Un mensaje omnipresente que llega a pretenderse ‘sublime’ -y la **pretensión podría ser la figura que signa todo el texto**- en la imagen del arco voltaico de un mausoleo kitsch, subrayado por **una frase final que bien puede considerarse una definición de este relato: ‘Condena es todo deseo que no absuelve nuestros males porque es castigo y no consuelo todo ruego que, no pudiendo ser cumplido por nosotros, nos ata a un infortunio sin esperanza de remisión.’**” (Cella, S., “La condena”, *P/12*, 27/3/94, párrafo final)

Susana Cella desvaloriza la novela que comenta, plagada de estereotipos y mensajes. Para ello emplea una cita de esta -que resemaniza-, a la que le adjudica una reflexión meta-narrativa sobre el propio texto reseñado por medio de la cual lo califica como “condena”, valoración que también subraya desde el título de la reseña.

La ironía tiene, entre otras, una función comunicativa suasoria. Pero algunas veces simplemente se propone crear la complicidad del juego para reactivar un acuerdo sobre valores compartidos y presupone una opinión o un valor del interlocutor. A la vez, puede generar efectos humorísticos como en los ejemplos anteriormente indicados de Urondo y Cella: “lo que nos causa gracia es el contraste entre la situación y lo que el hablante finge decir” (Reyes, 1996:51). En otras palabras, para Reyes, los ecos irónicos muestran la incongruencia entre una proposición y la situación presente, y refuerzan valores compartidos por el tipo de destinatario cómplice que se crea a partir de un locutor para nada ingenuo.

Si la ironía instala una posición de poder (Reyes, 1984:157), la alusión otorga un efecto de mayor profundidad y densidad en los enunciados. Ambos mecanismos implican la construcción de un lector implícito competente que pueda reconocerlas.

Las alusiones proponen “la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado” (Porrúa, 1998:28). Se registran en ambos diarios -a veces sólo insi-

nuadas por la mención de un crítico o autor- o por medio de relaciones intertextuales sugeridas de modo sesgado⁷⁷. Se relacionan con la reticencia porque el referente aludido es también en parte eludido (Porrúa, 1998: 30). Su identificación depende del lector, quien combina de modos variados la localización de índices textuales o paratextuales diversos y la activación de su cultura personal.

De manera análoga a lo observado anteriormente respecto a otros recursos, en *La Opinión* se efectúan alusiones a lo político ideológico, del peronismo y marxismo frente a posiciones liberales vinculadas con el *Facundo* de Sarmiento, la revista *Sur*, Héctor Murena, Eduardo Mallea, etc. , ausentes en *Página/12*.

En ambos diarios, hay referencias a la literatura y a la crítica literaria aunque con un sesgo particular en cada publicación. Respecto del primer diario, en el campo literario hay menciones de concepciones de la literatura propia de cada crítico (por ejemplo, Francisco Urondo y Juan Sasturain hablan de “poesía sustantiva”) y también de la relación de la literatura con el mercado (Tarsitano, 7/12/71), entre otras. Tienen lugar la poesía popular, las poéticas de los diversos géneros, sobre todo la del cuento (de Saki Munro, Kafka, Cortázar, Borges), los testimonios de Rodolfo Walsh, el folklorismo y el nativismo regionalizado. A la vez, se menciona la incidencia de ciertos autores en el sistema literario respecto de la narrativa y lo testimonial (Leopoldo Marechal, Arturo Jauretche, entre otros). En relación con la poesía, a Enrique Molina, Octavio Paz, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Oliverio Girondo, etc.

En *La Opinión*, sobre el campo de la crítica literaria, se nombran a Barthes, por ejemplo, respecto de la escritura “blanca” y del grado cero, del gesto intransitivo de escribir de *Ensayos críticos*, a Sartre y la noción de compromiso, Umberto Eco con la de obra abierta; hay referencias al “new criticism”, a las “crucezas del positivismo lógico”, etc. Asimismo, a textos y revistas literarios, del psicoanálisis y a otros géneros del diario como “las historias de vida” de Julio Ardiles Gray,

En *Página/12*, abundan las alusiones acerca de la literatura. Se mencionan las poéticas del cuento de Poe, Chejov, Hemingway, Salinger, Carver, Horacio Quiroga, Borges, E. Wer-nicke, Andrés Rivera, etc. Un género recurrente es el policial; hay referencias reiteradas a Borges, Arlt, Walsh y Piglia, a la novela del S. XIX, al relato de iniciación, etc. En el campo de

⁷⁷ Tanto la ironía como la alusión pueden presentarse como formas marcadas mediante distinciones tipográficas, por ejemplo comillas o bastardillas, pero es necesario el papel interpretativo del lector en el reconocimiento de ambas.

la poesía, se alude a Pound (Monteleone 21/3/93), Girri, Gianuzzi, Juan L. Ortiz, Padeletti, Valery (M., 9/1/94), etc.

También, sobre la crítica literaria: se evocan a Bajtín recordando a Rabelais (Cella, 3/1/93), a Roland Barthes (Cella, 22/11/92, 23/5/93 y 27/3/94, y Monteleone, 24/7/92), a Gilles Deleuze (Kohan, 29/9/92 y 10/1/93; Gallone, 7/6/92 y Monteleone, 21/3/93), a Theodor Adorno (Monteleone, 4/10/92), a Walter Benjamin (Monteleone, 1/8/93), a la estética de la recepción al sugerir diversos modos de lectura, al lugar del cuerpo en los textos.

Finalmente, en *La Opinión* es muy esporádico el llamado estilo indirecto encubierto o cuasi indirecto, que puede considerarse una forma de alusión pero de características muy específicas ya que se reproduce una voz ajena sin dar ninguna señal sintáctica, ni deíctica ni gráfica. Como señala Reyes, la asunción de la verdad de las palabras del texto literario es asumida por el locutor que mediante el estilo cuasi indirecto se apropia de un sistema conceptual ajeno como si fuera propio (Reyes, 1994:24). Paco Urondo tomando las palabras del título del libro que reseña, *Tempestad es la palabra*, dice: "Porque en efecto, la palabra es tempestad y lleva a crisis, crecimientos, cambios" (Urondo, F., *LO*, 30/6/71). Seguramente, esta apropiación de las palabras del texto literario se debe también a un menor uso de lenguaje teórico para explicarlo en el caso de ese crítico.

En contraste, en *Página/12*, el estilo indirecto encubierto es habitual en todo el diario, donde de forma solapada, sin marcas explícitas, se incorporan en el propio enunciado voces de campos discursivos muy variados, no sólo del literario o del político como en el primero. Mediante esta estrategia parece que lo dicho fuera asumido por el propio locutor, quien a través de lo que dicen otros enunciadores que remiten a discursividades diversas se vale de un sistema conceptual ajeno. Lo ilustraremos con varios ejemplos. En el primero, el título "Mi mamá me mima" [que se presenta en el diario sin comillas] (Moreno, M., *P/12*, 9/12/92) de la reseña del libro *La jaula bajo el trapo* de María Negroni - evoca el lenguaje infantil, el juego con el fonema *m* y una concepción del amor materno- e instala un umbral de expectativas en apariencia conocido que luego contrasta con el desarrollo argumentativo del cuerpo del texto crítico. El segundo es "Un grito de corazón" (Olguín, 29/3/92) [también sin comillas en el diario], eco de la hinchada peronista, título del comentario de *El muchacho peronista* de Marcelo Figueras. Se da lo que se llama fusión de voces, de tal manera que el locutor "reformula los lugares comunes, las visiones, las creencias de la colectividad, fusionando su voz

con la de todos y con las voces cristalizadas del lenguaje mismo: fusión sin fisura, sin ironía” (Reyes, 1994:24). El locutor coincide con esa otra voz, lo que provoca en el lector un llamado de atención, connotaciones culturales diversas, una asociación inesperada a partir de esa voz que pertenece a otro contexto.

Eventualmente, se incorpora el léxico del campo semántico del fútbol, provechoso por la identificación y adhesión que pretende generar. Por ejemplo:

“[...] Una mala **temporada**, los **futbolistas** lo saben bien, la tiene cualquiera. Pero a veces cae sobre ellos una noche que se vuelve eterna. Si Fogwill deja de lado los tristes trópicos y retorna a sus empecinadas búsquedas, tal vez pronto vuelva a sorprender con una nueva **jugada maestra**. Pero es necesario recordar que no basta con merecer los **goles**. También hay que **hacerlos**.” (Olguín, S., “Cae la noche tropical”, P/12, 23/2/92 sobre *Una pálida historia de amor*)

En otro orden, un ejemplo interesante se manifiesta en el empleo de varios términos vinculados con la crítica literaria en una de las reseñas de Claudia Kozac:

“Entretanto, el texto [*Un amor como pocos*] invita a una lectura gozosa en presente al trabajar en todo momento con cierto estado ‘de gracia’ de la lengua misma sin excesiva preocupación por sostener un desarrollo narrativo clásico. Ello y la abundante **diseminación** de citas literarias más o menos escondidas guían en cierto modo la lectura. Si toda literatura *marca* a sus lectores, ésta lo hace con ampulosidad de gestos. El lector de relatos -un lector narrativo, digamos- no parece estar llamado en este caso, a menos que se deje seducir por la loca **máquina literaria** lamborghiana que hasta quizá llegue a convencerlo del placer de quedar atrapado en **las cárceles del lenguaje**.” (Kozac, C., “Lamborghini, el **paródico**” en P/12, 15/8/3).

La reseña se vale de un léxico postestructuralista: “diseminación”, eco de *La Dissémination* de Jacques Derrida⁷⁸; de las expresiones “máquina literaria”, metáfora desarrollada en *Mil mesetas* de Gilles Deleuze que evoca la conexión entre distintos elementos que funcionan conjuntamente, y “cárceles del lenguaje”, de *Cárcel del lenguaje* (1980), título del libro del conocido crítico contemporáneo de la cultura, Frederic Jameson, cuyas palabras fueron empleadas por varios autores, entre ellos Nietzsche.

La ironía, exclusivamente, y las alusiones, en mayor grado, se exhiben en las reseñas de novela. Pareciera que el tratamiento de este género permite un mayor campo de confrontación por parte de la crítica literaria periodística.

⁷⁸ Concepto creado por el filósofo y teórico Derrida que enfatiza la fuerza de la multiplicación y la dispersión o de la *differance*, la diferencia de significados.

En suma, tanto mediante la ironía como la alusión, el locutor principal activa diversos enunciadores, coincide con las otras voces con las que se fusiona. De este modo, distintos segmentos del enunciado adquieren espesor semántico y proponen un destinatario competente que pueda interpretarlo.

En síntesis, en este apartado hemos indagado las formas principales en que se manifiestan distintas voces en las reseñas de textos literarios al analizar las manifestaciones de la heterogeneidad mostrada (Authier Revuz, 1982) en los dos diarios. En primer lugar, nos hemos referido a las formas marcadas: el estilo directo, la modalización autonómica, el estilo indirecto, el discurso narrativizado, las formas híbridas de cita y las reformulaciones parafrásticas. Luego, a las formas no marcadas como la ironía y la alusión.

Entre las formas marcadas, el discurso directo es muy usado en *La Opinión* y tiene relevancia también el de las denominadas “formas híbridas”, que incorporan no sólo fragmentos de los textos literarios sino también la voz de los autores y de estudios críticos como prólogos o posfacios. El texto literario se “presentifica” en mayor grado, se ofrece a través de su escenificación para que el lector conozca algunos fragmentos y los interprete. A través de las formas híbridas, los islotes enunciativos distinguen segmentos del texto citado que destacan, recrean una atmósfera y refuerzan los valores que connotan.

En *Página/12*, esas formas cobran un lugar menor y, al igual que la voz de los autores, pueden llegar a ser prescindibles ya que prevalece lo interpretativo a través del locutor principal, el crítico.

A menudo, en las reseñas de poesía, el discurso directo reproduce fragmentos de los poemas y, por el modo en que es introducido, funciona como contrapunto del locutor de las reseñas en *La Opinión*. Las palabras “reconstruidas” son ofrecidas para que el lector las interprete. En *Página/12*, también hay un uso del discurso directo pero prevalece el indirecto, marcado por un mayor desarrollo conceptual en el discurso.

Si el lugar del discurso directo por excelencia son las reseñas de poesía, el del discurso indirecto son las de las novelas donde hay una mayor exégesis que atiende más a lo que se dijo que a cómo se lo dijo.

En ambos diarios hay menciones respecto de los críticos literarios. En *La Opinión*, de modo más explícito y declarado (por ejemplo, en los textos de Juan Sasturain, Eduardo Ro-

mano y Jorge B. Rivera). En contraste, en *Página/12* esas referencias se dan sobre todo por medio de la alusión, el estilo indirecto y el estilo indirecto encubierto. En consecuencia, en este último diario, se crea un destinatario más competente para poder decodificar esas referencias.

También en los dos matutinos se da la modalización autonímica (uso de comillas y bastardillas que producen un bucle de enunciación, cierta reflexión y distanciamiento sobre las propias palabras empleadas), que en *La Opinión* crea un cuestionamiento sobre el alcance del léxico sobre la literatura, la crítica (clasificación genérica, tipo de lenguaje, etc.), lo ideológico y lo político. En *Página/12*, se emplea particularmente también este último tipo de modalización mencionado respecto de términos de la teoría literaria y de definiciones genéricas, etc. en virtud de mostrar algunas actitudes ante ellas. El léxico del crítico se enriquece y condensa significados con el empleo de neologismos y vocablos informales respecto de los cuales toma distancia.

Sobre todo en ese diario, el discurso narrativizado produce una reformulación del texto literario que destaca aspectos que causarán impacto en el lector, los cuales son sintetizados, interpretados y presentados de manera más vívida. También exhibe mecanismos narrativos como la *mise en abîme* o los procedimientos compositivos del texto.

La reflexión metadiscursiva se manifiesta en distintos niveles: uno local y otro global. El primero, a través de las glosas, ciñe el alcance de las expresiones empleadas y, por medio de paráfrasis, reinterpreta y orienta el propio enunciado en relación con el desarrollo argumentativo del texto. En cuanto al nivel más global, se presenta en la reflexión metagenérica que circunscribe el alcance y modo de construcción de las reseñas.

Respecto de las formas no marcadas (Authier Revuz, 1982), la ironía –principalmente en *La Opinión*- y la alusión -cuya forma más destacada en *Página/12* es el estilo indirecto encubierto (Reyes, 1994)- crean un destinatario implícito con cierta competencia para que las reconozca, reponga de algún modo lo no dicho y entienda su alcance. Prevalecen en las reseñas de novela y, en el matutino fundado por Lanata, respecto del discurso de la crítica literaria.

Conclusiones

El giro lingüístico ha problematizado desde diversos ángulos y niveles de discursividad, toda idea “ingenua” respecto de la transparencia y naturalidad de las relaciones entre el texto y su contexto (Palti, 1988:159). En este capítulo, hemos retomado el interés que otorga a la construcción verbal, en virtud de indagar cómo se manifiesta en el *corpus* analizado. Argumentar es dirigir a un interlocutor un argumento, es decir una buena razón para hacerle admitir una conclusión, para incitarlo a adoptar determinados comportamientos (Plantin; 2001:39). En ese sentido, la crítica literaria periodística en los comentarios bibliográficos desarrolla hipótesis interpretativas (a veces anunciadas o sugeridas en sus títulos) con el fin de incitar o no a la lectura de los libros que analiza. En tanto argumentación, intenta influir, transformar o reforzar las creencias e incidir en los comportamientos de los lectores a través de construcciones discursivas.

En consecuencia, en la trama lingüística y enunciativa de cada diario, se sostienen y encarnan tendencias culturales y estéticas. En este trabajo, hemos elegido detenernos en las que conciernen a la poesía y narrativa argentinas. Tales tendencias se manifiestan en la organización sintáctica, estilística y lexical, a nivel de los actos de habla y de la incorporación de otras voces, mecanismos que se complementan en la creación de la valoración y de representaciones de los libros, los autores, la crítica y la literatura.

En conexión con ello, hemos identificado, respecto de las realizaciones argumentativas locales de los enunciados, procedimientos que inciden en la modalidad del mensaje: recursos tales como el empleo de estructuras sintácticas de relieve, de la alteración del orden sintáctico convencional, del uso de relativas apositivas, de nominalizaciones, de oraciones unimembres y de la impersonalización.

En cuanto a las representaciones antes mencionadas, en *La Opinión* se privilegia el carácter novedoso de la aparición de los libros y la indicación de sus temáticas. Predominan aspectos que tienen que ver con lo ideológico, lo político, el peronismo, la cultura y la literatura popular, la influencia del existencialismo, la apelación a la toma de conciencia y la relación de la literatura con la realidad. En contraste, en *Página/12*, prevalece la reflexión sobre el género de los libros y el lugar del lector. Tanto desde los títulos como desde el cuerpo de las reseñas, son habituales las relaciones intertextuales, el juego con la polisemia del lenguaje y

el empleo de figuras retóricas. También, se le da importancia a la descripción de los modos de poetizar y de los procedimientos de los textos. Respecto de las referencias al contexto social, en general son escasas pero sí tienen una impronta mayor las observaciones sobre la incidencia de la última dictadura militar.

En el primer diario se configura la representación de los autores a partir de un rol de agente frecuentemente tematizado. En cambio, en el segundo, a través de la pasivación o impersonalización, se favorece la desagentivización del rol de los autores y los críticos -se los hace desaparecer en tanto agentes- para que prevalezcan construcciones orientadas hacia el proceso, tanto sobre los mecanismos del texto literario como de la lectura crítica.

En ambos diarios, hay una reflexión sobre el uso del lenguaje en los libros pero dentro de los parámetros arriba indicados. La concepción del realismo que subyace en cada uno también contrasta. Si en *La Opinión* se busca “presentar” la realidad, dar cuenta de ella, en *Página/12* se señala que está siempre mediada por lo discursivo y que sólo desde lo ficcional se puede tener una aproximación a ella.

Tanto por medio de las modalidades subjetivas -apreciativas y epistémicas- como por las intersubjetivas (Le Querler, 1996) -actos de habla-, el locutor construye un *ethos*, una presentación de sí a partir de un “tono”, un carácter y una “corporalidad” pero que, como hemos registrado, trasciende la imagen del sujeto individual para inscribirse en ciertas regularidades y recurrencias en el marco de cada diario.

En *La Opinión*, respecto de lo apreciativo, del uso de marcas axiológicas, tiene incidencia un léxico más polarizado que se vincula con cierta formación discursiva (ideológico-política peronista y de izquierda), atraviesa la publicación sobre todo en su parte cultural y determina una forma de concebir la literatura estrechamente relacionada con lo social, influida por las teorías críticas y sociológicas de la época.

Por otra parte, en *Página 12*, el énfasis dado al discurso de la crítica literaria se manifiesta con combinaciones lexicales más matizadas y un uso mayor de tecnicismos. Se construye una concepción de la literatura, perfilada en relación con el “artificio” y la laboriosidad del lenguaje (influida por el postestructuralismo y -al igual que la del otro diario- por el formalismo ruso, entre otras corrientes literarias).

Tanto la poesía como la narrativa son descriptas a partir de las nociones de luz, ritmo y originalidad. Asimismo, se elaboran representaciones de ellas mediante el empleo de de-

terminados campos semánticos. En ambos diarios, para la primera, se usan los asociados con la idea de un ente vivo, en relación con sentimientos y metáforas de la música, la plástica y lo gráfico. En el segundo matutino, el género lírico se vincula más con el concepto de lo fragmentario, lo fugaz y lo reflexivo.

En relación con la narrativa, en el primer diario se privilegian los conceptos de indagación, autenticidad, verdad y riqueza. En el segundo, se describen los modos de abordaje de la estructura narrativa, de la trama y, eventualmente, la relación con el sistema de escritura predominante.

Respecto de las representaciones de los autores, frecuentemente, su recorrido se construye en el primer diario como el desarrollo de un proceso de escritura que implica la adquisición de un saber, de valores, con un riesgo y una actitud y, en el segundo, como la consolidación de un trayecto que el crítico organiza.

En ambos diarios, si bien prevalece la modalidad de la enunciación asertiva que crea una representación del locutor basada en cierta convicción y solidez, esta asume matices generados por las modalidades del enunciado. Por un lado, la modalidad epistémica, entre la duda y la posibilidad, incide de modo tal que las apreciaciones del crítico se muestran como atenuadas y conjeturales, y su saber como "imperfecto". De un modo particular, se presenta respecto de hipótesis de lectura y los efectos que el texto genera. La modalidad de duda predomina en el discurso de *Página/12* y se la emplea en las apreciaciones que el crítico no quiere asumir del todo o en la atenuación de los juicios más desfavorables.

En el matutino fundado por Timerman, el *poder hacer* y el *saber hacer*, potencialidades y saberes de los autores y de los críticos, se relacionan no sólo con aspectos de los textos sino también con su uso político. En cambio, en el creado por Jorge Lanata, se manifiestan especialmente respecto del texto y de la crítica literaria periodística -también a través de la enunciación enunciada-, por lo cual desde el texto se construye una mayor capacidad autorreflexiva.

Por otro lado, la modalidad de certeza destaca ideas y valores estimados en cada diario. En *La Opinión*, por ejemplo, respecto de un tratamiento particular de lo regional, de los usos del lenguaje, de la relación de la literatura con el realismo, de la verosimilitud en la novela, de cierta definición de lo popular, lo auténtico y lo genuino. Asimismo, esa modalidad refuerza las detracciones respecto del grupo *Sur* y su influencia, al cual los críticos de ese

matutino cuestionan. En *Página/12*, enfatiza las afirmaciones sobre aspectos del análisis. En ambos casos, consolida y resalta aseveraciones, en función de incidir en el lector de la reseña acerca de ellas.

Finalmente, la modalidad deóntica (de obligación) en el primer diario esboza el *deber ser y hacer* del rol del lector y del crítico, con ciertos imperativos al perfilar sentidos de la palabra poética, considerar criterios a la hora de confeccionar libros, etc. A la vez, un uso menor de este tipo de modalidad sugiere que los principios estéticos no pueden ser tan fácilmente prescriptibles. Por otra parte, en el segundo, la resonancia del discurso de la crítica literaria y de ciertos mandatos y anticipaciones que el crítico proyecta respecto de la recepción del libro en cuestión, se construyen como obligatorios.

En las reseñas prevalece el macro acto de habla de persuasión que se apoya en la modalidad asertiva de la enunciación, la cual se sobreimprime -a su vez- a las apreciativas y a las epistémicas de duda y posibilidad del enunciado (estas últimas son más habituales en el discurso crítico sobre poesía).

En ambos matutinos, por el predominio de actos directivos, se crea un modo de decir avalatorio respecto de ciertas concepciones sobre la literatura. Además, se realizan actos asertivos (anticipar) y expresivos (dar juicios de valor: realizar acusaciones y elogios, felicitar). Si bien la comunicación está dirigida a los lectores del diario, hay un predominio de complejos ilocucionarios, en los que se manifiestan actos de habla encubiertos dirigidos exclusivamente a los autores -constituidos como un tercero discursivo-, fundamentalmente en *La Opinión*, en donde prevalecen los consejos y advertencias.

En otras palabras, los actos derivados contribuyen a la creación del *ethos* del crítico que se construye desde un tono distante en los dos diarios, más sentencioso y “militante” en el primero a través del predominio de actos de habla directivos, más templado y técnico en el segundo por medio del empleo de un léxico especializado. El *hacer hacer* y el *hacer saber* son los extremos de una polaridad que fluctúa en las reseñas. En las de *La Opinión*, prevalece la primera tendencia a través del desarrollo de un rol aleccionador: el crítico se sitúa en un lugar enunciativo “más alto”, mientras que, en las de *Página/12*, se desplaza a uno más moderado, al del *hacer saber*. En este último diario, puede observarse una mayor reflexión del discurso sobre el discurso mismo a partir del empleo de la enunciación enunciada con modali-

dad epistémica, de la modalización autonómica y la reflexión metadiscursiva sobre las que nos referiremos a continuación.

Por otro lado, las formas principales de la heterogeneidad mostrada (Authier Revuz, 1982) conforman un tipo de locutor principal que pone en escena distintos enunciadores y, a la vez, crean un destinatario del mensaje particular.

Entre las formas marcadas de dicha heterogeneidad, el discurso directo es muy usado en *La Opinión* y tienen relevancia también las denominadas “formas híbridas”, que incorporan no sólo fragmentos de los textos literarios sino también la voz de los autores y de estudios críticos como prólogos o posfacios. El texto literario se “presentifica” en mayor grado, se ofrece a través de su escenificación para que el lector conozca algunos fragmentos y los interprete. A través de las últimas formas indicadas, los islotes enunciativos recuperan y refuerzan los valores connotados de los segmentos del texto que destacan.

Por otra parte, el discurso directo, a menudo en las reseñas de poesía, reproduce fragmentos de los poemas y, por el modo en que es introducido, funciona como contrapunto del locutor en las reseñas del primer diario. Las palabras “reconstruidas” son ofrecidas para que el lector las interprete. En *Página/12*, esos segmentos en estilo directo cobran un lugar menor y, al igual que la voz de los autores, pueden llegar a ser prescindibles ya que prevalece lo interpretativo a través del enunciado del locutor principal. Ese enunciador crítico subsume otras voces, por ejemplo a través del discurso indirecto, marcado por un mayor desarrollo conceptual.

El lugar del estilo directo por excelencia son las reseñas de poesía en los dos matutinos y el del estilo indirecto, el de las reseñas de las novelas donde hay una mayor exégesis que atiende más a lo que se dijo que a cómo se lo dijo.

Asimismo, en los dos diarios hay menciones de enunciados de críticos literarios. En *La Opinión*, de modo más explícito y declarado (por ejemplo, en los textos de Juan Sasturain, Eduardo Romano y Jorge B. Rivera). En contraste, en *Página/12* esas referencias se dan sobre todo por medio de la alusión, el estilo indirecto y el estilo indirecto encubierto.

A la vez, en las dos publicaciones se presenta la modalización autonómica, es decir la que recurre al uso de comillas y bastardillas que producen un bucle de enunciación, cierta reflexión y distanciamiento sobre las palabras empleadas. En *La Opinión*, señala un cuestionamiento del alcance del léxico sobre la literatura, la crítica (clasificación genérica, tipo de

lenguaje, etc.), lo ideológico y lo político. En *Página/12*, se emplea este último tipo de modalización mencionado respecto de términos de la teoría literaria y de definiciones genéricas. También, el léxico del crítico se enriquece y condensa significados con el empleo de neologismos y vocablos informales respecto de los cuales toma distancia.

Sobre todo en este último diario, el discurso narrativizado produce una reformulación del texto literario que destaca aspectos interpretados, los que son presentados de manera más vívida, lo cual impresiona al lector. También exhibe mecanismos narrativos como la *mise en abîme*, el desarrollo de una narración dentro de la narración del texto reseñado, o los procedimientos del texto.

Además, se emplean reformulaciones parafrásticas que cumplen distintas funciones, sobre todo la metadiscursiva en distintos niveles. Dan cuenta de valoraciones sobre el texto, definiciones genéricas, concepciones sobre la literatura y los procedimientos empleados.

En síntesis, en las reseñas de textos literarios hay una apropiación de otras voces que depende del estilo del diario y del género del libro reseñado. En relación con la poesía, se evidencia la necesidad de convocar al texto literario mediante el uso del estilo directo, mecanismo del cual puede prescindirse para el cuento y la novela. Las referencias a la crítica literaria son más expuestas en *La Opinión* y más alusivas en *Página/12*, donde prevalece el estilo indirecto y el discurso narrativizado.

Cabe destacar que en los dos diarios hay un cuestionamiento sobre el propio lenguaje utilizado, rasgo que evidencia su inscripción dentro del llamado “nuevo periodismo”. Tal cuestionamiento se desarrolla en mayor grado a través del empleo de formas “híbridas” distinguidas por la presencia de islotes enunciativos, de la modalización autonímica antes analizada y de la reflexión metadiscursiva, que vuelve sobre el mismo enunciado.

Respecto de las formas no marcadas (Authier Revuz, 1982), prevalecen en las reseñas de novelas y, en *Página/12*, en relación con el discurso de la crítica literaria. La ironía -principalmente en *La Opinión*- y la alusión -cuya manifestación más destacada en *Página/12* es el estilo indirecto encubierto (Reyes, 1994)- crean un destinatario activo y competente que pueda reconocerlas, decodificarlas, reponer lo no dicho y entender su alcance.

No es una cuestión menor que el objeto de reflexión en estos casos sean textos literarios. Tal como desde el quehacer de la literatura hay un detenimiento reflexivo en el uso del lenguaje, hemos comprobado que en la crítica literaria periodística de las reseñas de los dos

diarios analizados también se pone de relieve ese trabajo. En términos generales, esa correspondencia construida en la crítica surge de un saber específico con distintas peculiaridades según el contexto: el saber del crítico escritor.

CAPÍTULO 4

Concepciones ideológicas, estéticas y culturales en *La Opinión*

Para dar cuenta de los libros de poesía y narrativa en la mayoría de las reseñas de nuestro *corpus* de *La Opinión* (junio de 1971- junio de 1973) y *Página/12* (junio de 1991- marzo de 1994) se apela a nociones y apreciaciones que circulan y se construyen en el campo de la crítica literaria periodística. En este capítulo nos detendremos en los lineamientos de la crítica y de la literatura argentina preponderantes en los comentarios bibliográficos de textos literarios del primer diario, a través de la distinción de las principales realizaciones argumentativas locales y de los recorridos de algunos de los críticos.

A pesar de su brevedad y heterogeneidad, la mayoría de las reseñas asume un carácter argumentativo que repercute en diferentes niveles según se las lea individualmente o en serie. En ambos casos, además de acceder a la valoración de un referente específico, el texto reseñado, es posible distinguir ciertas tendencias conceptuales apenas sugeridas o manifiestas. Estos conceptos se derivan, por un lado, de los rasgos que los mismos textos literarios entrañan pero, a la vez de las concepciones empleadas por los críticos. En función de estas cuestiones, nos centraremos en la descripción de los principales lineamientos que pueden reconocerse en la primera parte del *corpus*. Debido a la evaluación parcial que implica cada reseña, la lectura en serie de las de cada género -poesía, novela, cuentos y relatos- ha sido sobre todo la que ha permitido la (re)construcción de las principales huellas del sistema literario subyacente.

Las representaciones en tanto “discursos de conocimiento y de creencia cumplen un papel identitario, es decir, constituyen la mediación social que permite a los miembros de un

grupo edificarse una *conciencia de sí* y por lo tanto una *identidad colectiva*" (Marin, 1993). En otros términos, configuran un saber que determina tendencias grupales en el discurso crítico sobre la literatura. En este capítulo, abordaremos las principales nociones que construyen las representaciones de la crítica literaria periodística y de la literatura argentina en las reseñas de *La Opinión* durante el periodo considerado.

Con ese fin, determinamos los ejes que organizan el discurso crítico literario periodístico en relación con concepciones más generales. Entre estas, el planteo de la construcción de una nueva cultura y, en relación con ello, la reivindicación de una literatura que tenga relación con lo popular e indague la realidad, muchas veces en desacuerdo con cierto canon impuesto por las historias de la literatura y la crítica literaria periodística. También, en ese diario se privilegian determinadas ideas y posicionamientos dentro del campo literario en la consideración de algunos textos y autores, en detrimento de otros. En tal sentido, daremos cuenta de la línea que cuestiona la literatura ligada a la cultural liberal, lo cual evidencia una oposición a los escritores del grupo *Sur* y *La Nación*, y el planteo de una discordancia con las manifestaciones de un regionalismo al que se le adjudica la característica de "oligárquico".

Asimismo, observaremos que las valoraciones sobre los textos literarios están determinadas por la incidencia de la teoría y crítica literarias, a las cuales ocasionalmente se hace mención desde otras reseñas o artículos del matutino dirigido por Timerman. Respecto de dicho marco teórico, señalaremos las principales presencias. Finalmente, abordaremos las concepciones específicas que prevalecen en las reseñas de ese diario respecto de cada género literario seleccionado: la poesía, la novela, los cuentos y los relatos de la literatura argentina de principios de la década del '70.

4.1. Construir otra cultura⁷⁹: otro lugar para la literatura

En el *corpus* de *La Opinión* seleccionado, un eje relevante planteado en la lectura de la literatura se concibe en el marco de una concepción sobre la cultura influida por el nacionalismo popular, con la cual los intelectuales peronistas que escriben en dicho diario se identi-

⁷⁹ Cabe recordar que las reseñas en *La Opinión* no se presentaban en el suplemento cultural, sino en la sección "Cultura y Libros" o más tarde en "Cultura y Espectáculos". No obstante, en ese diario, el concepto de cultura que prevalece, se interrelaciona y subsume al de literatura, condición que se evidencia también en el título del suplemento que pasa de llamarse "La Opinión Literaria" a "La Opinión Cultural".

fican. Los alcances asignados a lo cultural no sólo tienen que ver con una tendencia estética sino también, al mismo tiempo, con una tendencia política, que signa el discurso de varias de las reseñas seleccionadas.

En algunos de los lineamientos de las reseñas puede reconocerse la genealogía de Raúl Scalabrini Ortiz que continúa en Fermín Chávez (*Civilización y barbarie*, 1956), Hernández Arregui (*Imperialismo y cultura*, 1957) y Arturo Jauretche (*Los profetas del odio*, 1957), además de la incidencia de ciertas ideas de Abelardo Ramos desde un nacionalismo marxista (*Crisis y resurrección de la literatura argentina*, 1954). En un marco polémico, estos últimos autores mencionados tematizan lo nacional y lo europeo en la literatura argentina, señalan la formación de una “élite” intelectual influida por ideas importadas del extranjero y una “colonización pedagógica” del intelectual nativo.

Una de las líneas de la corriente nacionalista popular reconocía dos órdenes de validación en la producción cultural, según la relación que ésta entablara con un orden “hegemónico” consagrado. Al respecto, esa vertiente nacionalista-popular postulaba “que en la Argentina había existido desde sus inicios un enfrentamiento permanente entre dos antagonistas irreconciliables: un proyecto de país liberal y dependiente consagrado por la historiografía tradicional y legitimado por la ‘superestructura cultural’; y el país ‘auténtico’, por fuera de las superestructuras culturales dominantes, resguardado por la memoria popular y al que esta escuela viene a rescatar, sistematizar y presentar en un cuadro completo”. “El objetivo del nacionalismo popular es demostrar cómo la ‘colonización pedagógica’ había provocado que intelectuales liberales -que por cierto incluía a pensadores de procedencia muy dispar- evaluaran erróneamente o, aun mintieran deliberadamente en sus interpretaciones de la realidad nacional. ‘Los profetas del odio’, según los definiera Jauretche, no podían entender el país real; lo que los llevaba a despreciar y rechazar todo aquello identificado con el campo de la ‘barbarie’, el gauchaje, el yrigoyenismo, el peronismo y, en general, todas sus producciones culturales” (Lafforgue, 1999: 124). En la mayoría de las reseñas analizadas, fundamentalmente en las de Ford, Romano, Sasturain, Tarsitano y Urondo, se sigue ese lineamiento, como ilustraremos a continuación.

La influencia de las ideas de Hernández Arregui y de Arturo Jauretche, especialmente entre otros, puede rastrearse, por ejemplo, a través de la recurrencia de la mención del ideograma “colonización de la cultura”. En tanto máxima ideológica que estigmatiza un sentido

y tiene una función social (Angenot, 1982), ese ideologema es empleado en el discurso crítico literario de *La Opinión*, por ejemplo, por Sasturain en su reseña del 10/5/73 al *Libro de Manuel* de Julio Cortázar⁸⁰.

Cabe mencionar que, previamente, el 11 de marzo de 1973, Osvaldo Soriano le había hecho un reportaje⁸¹ en *La Opinión* al autor de *Rayuela* con motivo de su visita a Argentina para la presentación de ese libro. Allí ese escritor afirma, entre otras cuestiones sobre las que opina, que *Libro de Manuel* plantea “una convergencia de la militancia con la literatura pura”⁸². Unos meses después, Sasturain, bajo el subtítulo “Convergencias y divergencias”, en su comentario bibliográfico, hace referencia al propósito antes señalado y desde su lectura lo reprobaba:

“El autor ha sostenido que en este libro se produce ‘la convergencia de actividades hasta entonces disímiles’ -escribir ficciones, testimoniar, opinar sobre la realidad latinoamericana- y eso es cierto en tanto *Libro de Manuel* es el lugar donde concluye un proceso interno de su obra. Exactamente eso: proceso interno, nada menos y nada más.

Pues **hay otro tipo de convergencia, está sí fecunda** y no anecdótica -la que hace que **la tarea revolucionaria de un creador en el campo de la cultura se entronque realmente con el itinerario de su pueblo hacia la liberación- que ofrece otras dificultades y solicita algunos puntos de partida diferentes de los de Cortázar**. No porque viva en París, o no sólo por eso -que es un mero síntoma- sino por ciertos conceptos que están en la base de su posición ético-político-literaria y que no dejan de aflorar en *Libro de Manuel*: **un universalismo esquemático** que maneja grandes síntesis con coherencia y destreza pero **soporta a duras penas el choque con una realidad no siempre dócil ni maleable; una concepción colonizada de la cultura como bien al que se accede y no como producto del hacer colectivo y de ahí la negación empírica de los procesos de aculturación y de los mecanismos que el pueblo esgrime para su defensa; por ese camino se llega a los conciertos en los barrios o las funciones en el Colón a precios populares**”. (Sasturain, J., “En su cuarta novela Julio Cortázar nombra a la historia pero no se atreve a tocarla”, *LO*, 10/5/73)⁸³

⁸⁰ A la izquierda del comentario de *Libro de Manuel* en *La Opinión*, el 10/5/73 Juan Gelman -bajo las iniciales J.G.- anuncia la salida del primer número de la revista *Crisis* dirigida por Federico Vogelius y Eduardo Galeano. Allí reproduce las palabras de Carlos Mujica, quien también emplea dicho ideologema de carácter epocal: “Cortázar, como tantos intelectuales, puede tener buenas intenciones, pero está colonizado culturalmente”. (Un antecedente del análisis de la lectura política que desde *Crisis* se realiza sobre *Libro de Manuel*, puede consultarse en De Diego, José Luis (2003) en *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen, p. 50.)

⁸¹ Soriano, O., “Julio Cortázar llega a la Argentina convencido de que a pesar de las contradicciones, se consolida la vía al socialismo en América Latina”, *La Opinión*, 11/3/73, pp.18-20.

⁸² Justamente, bajo el subtítulo “Las convergencias de Julio Cortázar” se publican fragmentos de *Libro de Manuel* el 18/3/73 en “La Opinión Cultural”.

⁸³ Todos los destacados en negrita de este capítulo son agregados míos.

Recontextualizando las palabras de Cortázar, Sasturain reclama una “convergencia significativa” que debe darse en el plano de un creador en el campo de la cultura, a partir de lo cual, en conexión con ello, el escritor debe acompañar el proceso de liberación. Además, critica -entre otros aspectos- el “choque”, la inadecuación de ese libro de Cortázar con la realidad y le atribuye una concepción colonizada de la cultura que supone cierta imposición.

Por otra parte y en consonancia con lo dicho anteriormente, otra idea que se presenta en las reseñas y en algunos artículos del suplemento cultural de *La Opinión* es la de construir una nueva cultura contra el canon del humanismo liberal burgués. Frecuentemente, se plantea una divergencia con la llamada “cultura dominante” encarnada en la derecha argentina. Esto motiva a seguir el imperativo de que no se quiera “distribuir” una cultura de élite recibida, sino desarrollar otra popular enfrentada a aquella. La cultura se convierte en un instrumento político y la literatura que se defiende en ese diario es la que se opone a la cultura liberal.

Con el fin de ejemplificar esa tendencia esbozada, volveremos sobre un fragmento de la reseña de Aníbal Ford⁸⁴ de *Historias del peronismo*, en el que -frente a una noción de la literatura fuertemente vinculada con una concepción “canonizada” de la cultura- propone un replanteo para dar lugar a otra nueva. La cita resulta un tanto extensa, pero ilustra la problemática que aquí abordamos:

“Hacer una literatura que marche como pareja de la historia exige tener en cuenta muchas cosas. Más aún cuando **el intento es hacer una literatura que se inserte en el proceso de liberación. Vale entonces plantearse si las `formas`, las tácticas literarias que se utilizan son inocentes ideológicamente:** si mientras uno escribe sobre un hecho revolucionario, por ejemplo, ellas no están contando otra cosa, desviando u ocultando el sentido profundo de ese hecho. [...]

En pocas palabras: con la literatura hay que tener mucho cuidado pues ella sigue siendo -entendida como aparato cultural institucionalizado- uno de los reductos más cerrados de la cultura dominante. En esto tal vez radique la explicación de la ausencia de una literatura peronista y no sólo en la actitud opositora de los llamados `intelectuales`.

Una ausencia que preocupa a los que inconscientemente se dejan atrapar por las jerarquías de la cultura dominante, para la cual no tener una literatura es cosa seria. Pero si el peronismo no tuvo una literatura peor para la literatura y no para el peronismo. Lo que por cierto no le faltó a éste fue una cultura propia que eligió canales más aptos para expresarse. (Algo que salta a la vista ni bien nos despojamos del tramposo concepto de cultura que nos ofrece el sistema).

⁸⁴ Sobre la fuerza o valor ilocutorio de estos párrafos también nos hemos detenido nuestro análisis en el capítulo 3 de esta tesis; considérese “Avalar” dentro del apartado “Modalidades intersubjetivas”.

No nos referimos a los derivados del nacionalismo oligárquico ni a ciertos intentos reformistas de distribuir la cultura de elite sino a ese complejo proceso en que participaron **los artistas populares y defensores de una industria cultural nacional**, al diálogo que se estableció entre estos y el nuevo proletariado y, fundamentalmente, a las **formas culturales** que este último generó en instancias que van de **la participación política a la vida cotidiana, de la expresión en los espacios abiertos** -la 'calle' que hoy descubren los vanguardistas- a todo aquello que fue reforzando una conciencia propia, enfrentada con el imperialismo y las clases dominantes." (Ford, A., "Ante los fenómenos políticos de dimensión excepcional, el respecto por la literatura suele anular a la historia", *LO*, 22/5/73)

En su comentario, Ford continúa con la idea de una literatura inscrita en un proceso de liberación a través de la cual se plantea una determinada ideología. Esa concepción de la literatura y de la cultura es fuertemente reivindicada por el crítico en diversas situaciones, como en sus clases de la Universidad de Buenos Aires⁸⁵, en particular en el segundo cuatrimestre de 1973 y en la encuesta realizada por Jorge Lafforgue en la revista *Latinoamericana 2*, que se había publicado previamente por la misma época (junio de ese mismo año).

Para decirlo brevemente, en la encuesta se le pregunta sobre la situación de la literatura del momento en Argentina y en Latinoamérica y cómo se inserta la labor crítica en ese contexto, qué problemas afronta, qué función cumple y cuáles debería cumplir. En su respuesta, advierte los cambios que se han producido en la crítica argentina, los cuales implican una problematización de la cultura, de los procesos ideológicos, de las relaciones de infraestructura y superestructura. Este punto es incorporado en la reseña a través del cuestionamiento del crítico a "las reglas del juego" al hacer literatura, tanto en el plano de la producción como en el de la circulación y en el de la lectura.

En la reseña antes citada, alerta frente a la concepción de la literatura entendida como "aparato cultural institucionalizado", como "uno de los reductos más cerrados de la cultura dominante". Esta idea se vincula con lo que sostiene en la encuesta de que la labor del crítico "debe ser un trabajo de afirmación de la conciencia nacional y popular, una forma de enfrentamiento con la sociedad de clases y con el imperialismo". Esta tarea se daría "como ataque a la cultura dominante, a la [...] reproductora del sistema clasista y dependiente, naturalizadora y confirmadora del orden existente, a la [...] de apropiación, de la reificación, de la

⁸⁵ Ver Ford, Aníbal (2004), "Teórico N 1 (13/9/73)" en *30 AÑOS DESPUÉS 1973: las clases de Introducción a la Literatura y otros textos de época*, La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación, pp.44-63.

alienación, de la mitificación, de la represión, etc.” y supone la “confirmación y exploración de los procesos que se oponen a la cultura dominante” (Ford [1973] 2004:169).

Finalmente, Ford en su reseña -tal como lo había hecho Sasturain- propone, frente a la “trampa” de la cultura del sistema⁸⁶, una cultura popular. Asimismo, valora el desarrollo de una industria cultural nacional⁸⁷, idea que se reitera y profundiza en su respuesta en la encuesta mencionada. En relación con la concepción de una cultura nacional y popular, afirma que introduce el tema de la lucha de clases y que su desplazamiento se debe a diversos factores entre los que menciona, por ejemplo, la persistencia del concepto burgués de cultura⁸⁸, que hace de la cultura de una clase una cultura universal, al margen de la historia.” (Ford [1973] 2004: 169).

A continuación, nos detendremos en algunas menciones específicas sobre la cultura popular en las reseñas analizadas, en función de mostrar cómo esa perspectiva construye otro recorte de la literatura.

4.2. Considerar la cultura popular y cuestionar el canon

Si bien en ese contexto, no se define específicamente qué se entiende por cultura popular⁸⁹, se sugiere que esta puede ser comprendida, en el sentido que le da Stuart Hall, por su posición solidaria con las clases subalternas y con los grupos periféricos en la organiza-

⁸⁶ Más adelante nos referiremos a los antecedentes de lo que Walsh denomina “trampa cultural”, ver “Walsh: vivir la novela junto al pueblo” en este mismo trabajo.

⁸⁷ Aunque no lo explicita, subyace en esa afirmación el aval de la experiencia de Ford de su trabajo editorial en el Centro Editor de América Latina, entre cuyos objetivos estaba el desarrollo de una cultura nacional y popular.

⁸⁸ Distinguirá dentro de este concepto de cultura, una vertiente elitista (diferenciadora, apropiadora, sacerdotal) y una vertiente reformista, distributiva, a la que considera también represiva, en última instancia. Para esta, la cultura es un bien universal que hay que distribuir entre las masas carentes de cultura, es decir “incultas”, “bárbaras” y aclara que esa distribución comienza históricamente a funcionar a partir de la necesidad de las clases dominantes de reproducir el sistema). Ver Anibal Ford en Lafforgue, Jorge “Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta (primera parte)” en *Revista Latinoamericana* N° 2, año 1, junio de 1973 en Ford, A. (2004) *30 AÑOS DESPUÉS*, *Op. cit.*, p. 169.

⁸⁹ Aunque la definición de “pueblo” resulta polémica, cabe traer a colación la de “cultura popular” que emplea De Diego en su análisis de la revista *Crisis* (1973-1976). Cuando se refiere a ella, hace referencia de modo interrelacionado tanto a la cultura producida por el pueblo, a la dirigida a éste como a la que propone defender sus intereses. Véase De Diego, José Luis (2003) “El campo intelectual (1970-1976)”, *Op. cit.*, pp. 55-6. Por otra parte, también otros artículos de “La Opinión Cultural” indagan el alcance de la literatura en conexión con lo popular como por ejemplo el de la escritora jujeña Libertad Demitropulos “Cultura oficial y cultura del pueblo” del 23/1/71. Allí, ella rastrea los antecedentes que dan cuenta de la cultura del pueblo a la que en su caso equipara al folk, debajo y al margen de la cultura oficial o letrada y advierte que, para que se produzca un hecho folklórico, hace falta la capacidad de reelaboración del patrimonio cultural heredado por parte del pueblo.

ción del espacio social, en una relación de tensión que mantiene con la cultura dominante (Hall, 1981:235). Cabe advertir que, si bien ha ido gestando su propio espacio significativo, insertándose como la tercera variante del folclore y la cultura cultivada, alta cultura o cultura letrada, en la conciencia del hombre actual, ciertos aspectos de ella se superponen, a la vez que se asimilan o reelaboran elementos de la cultura de masas (Romano, 2001:148).

Desde las reseñas se bosquejan distintos conceptos de cultura popular, a partir de tener en cuenta parámetros variados: los contenidos representados, el uso del lenguaje, la inserción de textos literarios dentro de la historia de la literatura y de la recepción de la crítica literaria periodística.

Es llamativo que desde la recepción de la obra de un mismo autor el concepto de lo popular no aparezca como una constante. Es el caso de la lectura que realizan dos críticos de *El solicitante descolocado* y *Partitas* de Leónidas Lamborghini, respectivamente. Desde su comentario del primero, en conexión con el carácter social de la poesía y su proyección en lo colectivo, el crítico Carlos Tarsitano emplea la idea de “lo popular” de modo tal que lo diferencia del populismo. Desde una perspectiva fuertemente peronista, ese poeta -según el crítico- mostraría una “verdad”, “la carnadura, las ideas y el sentimiento colectivo del argentino concreto”:

“[...] en la voz de Lamborghini se expresa una Argentina postergada que dialoga -dolorosamente- con su destino a través de la vida del poeta.

Es un diálogo de compañeros y por lo tanto no guarda piedad con las miserias y la alucinación que interrumpen el camino. [...]

No sorprende que la suerte ‘pública’ de la obra de Lamborghini no esté rodeada del ‘éxito’ porque en su raíz está la marginación. **Como peronista, Lamborghini se reconoce en todo un pueblo que la padece. [...]**

La poesía de Lamborghini está lejos del populismo. Sería falaz que ‘escribiera para el pueblo’ renunciando a sus vivencias, puesto que él lo representa en buena medida. Prefiere el desencuentro momentáneo a renunciar a su fidelidad.” (Tarsitano, C., “La poesía de Lamborghini halla su luz en la historia de su pueblo”, *LO*, 2/7/71).

En cambio, según Sasturain, por su particular trabajo con el lenguaje, varía el tratamiento de lo popular en un libro posterior del mismo autor, *Partitas*. Si bien Lamborghini en este último busca “dar voz a los que no la tienen”, lo hace “siguiendo el camino inverso al recorrido por la habitual poesía ‘comprometida’”:

“Lo que Lamborghini descubre con agudeza -que no es suspicacia sino coherencia política e ideológica- es que esa palabra elemental no ha de poseer los atributos de la objetividad y la conciencia sino por el contrario, ha de ser subjetividad desesperada, alienación: sólo una palabra alienada -informe, balbuceante, incoherente, pobre en su

redundancia- **puede rescatar el lenguaje para los oprimidos**. Es la profundización de esa perspectiva lo que otorga a su poesía paradójicamente, la apariencia de un ejercicio riguroso". (Sasturain, J. "En `Partitas`, Lamborghini afirma una vez más su itinerario coherente", *LO*, 17/2/73)

Dicho de otro modo, aunque cambian las técnicas literarias en cuanto al tratamiento de lo popular, desde el diario recurrentemente se busca revalorizar una "cultura popular", que se manifiesta como opuesta pero a la vez en relación con una dominante, desde una perspectiva política.

En otro orden, como parte de la revalorización de lo popular, aunque no tanto en las reseñas, también hay un rescate de la poesía del tango⁹⁰, un fenómeno cultural urbano, presente desde décadas anteriores, como por ejemplo en la de *Tiempo Gobbi* de Alfredo Carlino⁹¹.

Por otro lado, especialmente Jorge B. Rivera a veces evidencia que la selección de los libros reseñados privilegia líneas que escapan a la "historia de la literatura", aun cuando los mismos críticos de *La Opinión* sí los incluyan según su propia concepción de la literatura. Un ejemplo, que se vincula con lo que ellos definen como un género que podría incluirse dentro de una "cultura popular", es el siguiente:

"La actitud narrativa que predomina en este primer libro de cuentos de Bernardo Jobson [*El fideo más largo el mundo*] lo ubica en la línea de la viñeta, el *pastiche* y el relato de humor y costumbres, **línea rica aunque insuficientemente explotada por los críticos e historiadores de nuestra literatura, que han preferido confinarla injustamente a la categoría de lo trivial y subgenérico** (ocurre inclusive con los excelentes *pastiches* de Nalé Roxlo) **o considerarla como un epifenómeno literario de los diarios y revistas de tirada masiva**". (Rivera, J. B. "Costumbrismo y misterio se reúnen en un buen tomo de relatos de Bernardo Jobson", *LO*, 20/9/72).

El rescate que se hace desde la reseña implica otro modo de leer y de jerarquizar los géneros. Continuamos con otro ejemplo que traza un recorrido diferente del "hegemónico" dentro del campo literario que desde el comentario bibliográfico se pone en primer plano como la literatura de Bernardo Kordon:

"Es verdad que la obra de Kordon no ha logrado *status*, ni se lo ha propuesto, seguramente, a pesar de ser él uno de nuestros pocos narradores auténticamente vivos, y en tal sentido resulta ciertamente azarosa la tarea de detectar sus huellas en las `historias de la literatura` que nos despistan, en la crítica de los rotativos `prestigiosos` y en el resabido anecdótico de los `premios literarios` (que tantas voluntades consiguie-

⁹⁰ La reflexión sobre el tango como manifestación de lo popular continúa en el mismo diario. Puede leerse el artículo de Eduardo Romano "Celedonio Flores o un lenguaje contra la opresión" en "La Opinión Cultural" del 22/4/73. También Aníbal Ford la había desarrollado por esos años en el libro *Homero Manzi* (1969, CEAL.).

⁹¹ Tarsitano, Carlos, "Intención y sentimiento no bastan para generar una textura poética", *LO*, 16/7/71.

ron doblegar). Afortunadamente el autor de relatos fundamentales como *Toribio Torres, alias Gardelito* y *Kid Ñandubay*, de libros como *Reina del Plata* y *Domingo en el río*, que lo dieron a conocer en plena madurez narrativa durante las décadas del 40 y 50, no ha conseguido autoimponerse (siquiera por razones de supervivencia táctica) la gravedad farolera, la superficialidad o la facilidad complaciente de tanta celebridad literaria. En este sentido los relatos que integran *Los navegantes* constituyen un plausible testimonio de su saludable y convincente ejercicio de una ética de la literatura, por añadidura legible.” (Rivera, J. B. “Kordon y la aventura como memorial del trabajo humano”, *LO*, 16/2/73 sobre el libro *Los navegantes*)

Rivera, además de cuestionar el canon de las historias de la literatura, también lo hace con las valoraciones de la crítica literaria periodística en otros diarios (aunque no los especifica podemos inferir que se refiere fundamentalmente *La Nación* pero también a *Clarín*) y objeta el sistema de premios del campo literario. En ese sentido, desde la reseña no sólo comenta un libro en particular sino que también lo reubica dentro del campo literario y respecto de cómo ha sido leído.

Además, seguramente el interés por Kordon, en el caso del crítico, lo había llevado a reseñar con anterioridad en *La Opinión* otro libro del autor, *Bernardo Kordon Sus mejores cuentos porteños*⁹² y a escribir otros artículos posteriores como “Bernardo Kordon: escorzo de un narrador argentino”⁹³ y el “Estudio Preliminar” de la antología *El misterioso cocinero volador y otros relatos* (1992) publicado por CEAL., entre otros textos. En este último, profundiza la idea planteada en el fragmento de la reseña arriba transcrito precisando que es la *Historia de la Literatura Argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta la que no ha incluido al autor de *Toribio Torres, alias Gardelito*. También sitúa una diferencia en la ubicación de la obra de Kordon, por el modo en que en sus inicios era publicitada en los cancioneros populares que se editaban junto con libros muy baratos. En el “Prólogo” de esa antología, precisa que la literatura que comenta estaba incluida dentro de un circuito muy diferente y con otros modelos culturales y valores del de las grandes editoriales con las que contaban los miembros del grupo *Sur*.

Cabe señalar que, en tanto parte de un movimiento crítico y cultural de mayor trascendencia, la indagación de la cultura popular era también una línea a la que varios de los críticos de *La Opinión* se habían acercado a partir de su labor en EUDEBA y en el Centro Edi-

⁹² Bajo el título “Lo más representativo de la obra de Bernardo Kordon se reúne en un tomo”, *La Opinión*, 16/9/72.

⁹³ Trabajo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Agosto, 1983, N° 398.

tor de América Latina⁹⁴, previa, simultánea o posteriormente a su trabajo en ese diario. En una reconocida trayectoria, Aníbal Ford, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano y Juan Sasturain⁹⁵ continúan con la indagación de la cultura popular en la revista *Crisis* (1973-1976) y desde sus investigaciones en la Universidad de Buenos Aires⁹⁶. Estos críticos imprimirán una orientación distinta en la reflexión y la enseñanza de la literatura, en las que incorporan géneros no tenidos en cuenta hasta el momento como el cuento y la poesía populares, el folletín, la historieta y las letras de tango, entre otros.

En suma, aunque el diario fundado por Timerman tenía por destinatario un “lector selecto”, desde las reseñas específicamente -línea que continúa en otros géneros periodísticos del suplemento cultural-, los intelectuales peronistas leen la literatura argentina desde teorías en clave “nacional-popular”, razón por la cual varía el tipo de destinatario que construyen en relación con el resto del diario. Ese género crítico-periodístico les sirve para proponer la construcción de una cultura con un pretendido anclaje popular -a la vez atravesada por la cultura de masas- entendiendo al libro como producto de ella.

En ese proceso, los críticos elaboran, desde las reseñas, concepciones sobre la literatura y la historia de la literatura, y desarrollan una práctica profesional que difundirán en investigaciones simultáneas y posteriores en otros géneros críticos periodísticos y dentro del ámbito universitario, como en el caso particular de la literatura de Kordon antes mencionado.

⁹⁴ En esa editorial se hace cargo de la publicación de títulos que marcan nuevas modalidades en la lectura crítica de la literatura. Un antecedente relevante es que en 1967 aparece la colección *Capítulo Historia de la Literatura Argentina*, dirigida por Roger Pla, con la asesoría de Adolfo Prieto, en cuya elaboración participaron Eduardo Romano y Jorge B. Rivera, entre otros prestigiosos redactores. Además, Aníbal Ford publicó y dirigió varias colecciones de esa editorial como la Biblioteca de la Literatura, la Enciclopedia de la Literatura Argentina y la Enciclopedia Literaria.

⁹⁵ Todos ellos, a lo largo de su producción crítica -anterior y posterior a su desempeño en *La Opinión*-, han tenido como objeto de análisis textos de la cultura popular. Jorge B. Rivera dictaba junto con Eduardo Romano la materia Proyectos políticos culturales argentinos en la Universidad de Buenos Aires, también en 1973. En ese espacio curricular donde se plantea que el reconocimiento de la cultura popular se convierte en un instrumento teórico indispensable para la fijación de políticas culturales.

⁹⁶ En 1973, Francisco Urondo asume como Director de la carrera de Letras de esa universidad y le propone a Aníbal Ford, quien era redactor del Centro Editor de América Latina dictar Introducción a la Literatura. Ford reformula el programa de esa asignatura para incorporar “dos objetivos con el sello del momento: exponer ‘los problemas concretos que plantea la inserción en el trabajo cultural’ y ‘la problemática político-cultural que nos plantea el proceso de liberación’”. La materia estaba organizada en dos partes: la primera a cargo de Ford y la segunda dictada por Ángel Nuñez; Juan Gelman era el jefe de trabajos prácticos. (Véase Ford, Aníbal (2004), *30 AÑOS DESPUÉS - 1973: las clases de Introducción a la Literatura en Filosofía y Letras y otros textos de la época*, La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación).

4.3. Oponerse al grupo *Sur* y a *La Nación*

Tanto desde el suplemento cultural como en las reseñas de *La Opinión* se manifiesta una oposición declarada a la cultura liberal encarnada en el grupo *Sur*, en el suplemento literario del diario *La Nación* y a los escritores que intervienen en dichos medios, fundamentalmente Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, Héctor Murena y Manuel Mujica Láinez. El rechazo a esas figuras y sus ideas contaba con el precedente, por un lado, de los miembros de la revista *Contorno* (1957-1959)⁹⁷ y, por otro, con el de los ideólogos del nacionalismo popular, quienes habían planteado el rechazo a la estrategia cultural ligada a Europa, en consonancia con la dependencia económica.

Un hito respecto del juicio sobre esa promoción reunida en *Sur* es el artículo “La traición de los hombres honestos” publicado en *Contorno* N°1 (Buenos Aires, noviembre de 1953), donde Ismael Viñas, director de la revista, exige acciones, las juzga y define la línea política de esa publicación, al mismo tiempo que redefine la función del intelectual, quitándole la “especificidad” que “los hombres honestos” -entre ellos Borges- reivindicaban (Croce, 1996:35).

Salvando las distancias ya que los escritores de ambas publicaciones tienen ideologías diferentes, podemos leer una continuidad en esa oposición en muchas de las reseñas de *La Opinión*. Frecuentemente, a través de los argumentos que en ellas se esgrimen, los críticos plantean algunas similitudes con la valoración que desde esa revista⁹⁸ se había realizado varios años antes del quehacer literario y de los actores que este involucra, en cuanto a que establecen una posición política frente a la realidad. La orientación ideológica de la mayoría de los miembros de *Contorno* estaba vinculada con un sector de la izquierda que revisaba el

⁹⁷ Un ejemplo paradigmático es el de Ramón Alcalde desde el N° 5/6 de *Contorno* (septiembre de 1955), quien en “Imperialismo, Cultura y Literatura Nacional” en respuesta a *Crisis y resurrección de la literatura argentina* de Jorge Abelardo Ramos establecía que era necesario revisar los términos y la formulación misma del triple problema de la relación entre lo europeo y lo nacional en nuestra cultura, el condicionamiento social de los escritores argentinos y la fundamentación de una literatura argentina revolucionaria y popular (Croce, 1996:107).

⁹⁸ *Contorno* se propone la crítica como actividad fundamental, en un tironeo que Terán describe “entre el liberalismo de sus ‘padres’ y el peronismo de sus mandantes” (Terán, 1986), como se desprende de “La traición de los hombres honestos” de Ismael Viñas (*Contorno*, N° 1, noviembre de 1953) y también de la acusación de “parricidas” que les formula el crítico Emir Rodríguez Monegal desde el semanario montevideano *Marcha*. La revista se preocupaba por establecer constantemente la función de los intelectuales que creen en la “idea de una eficacia propia de lo simbólico en la producción de la realidad”, que encuentran en la lectura “realista” modelada por Lukács (Croce, 1996: 16-7, 24).

marxismo y que se oponía tanto al liberalismo encarnado en *Sur*⁹⁹ como al peronismo¹⁰⁰. En contraste, en la parte cultural del diario *La Opinión*, como ya habíamos señalado, prevalece la intervención de intelectuales desde un peronismo de izquierda.

Veamos a través de algunos casos puntuales cómo se manifiestan esas oposiciones ideológicas y estéticas en el diario. En primer lugar, atenderemos especialmente a cómo desde la sección “Cultura y Libros” y desde el suplemento cultural de *La Opinión* se juzga la intervención de Borges en el campo cultural. Luego, nos detendremos en las consideraciones que se construyen respecto de los otros escritores vinculados al grupo *Sur* antes mencionados. Abordaremos, por un lado, la posición política del escritor de *Ficciones* expresada en “Leyenda y realidad” y, por otro, las ideas que generan su figura y su literatura a través de un ensayo como *Jorge Luis Borges o el juego trascendente* de Matamoro, su participación en *Sur* y como director de la Biblioteca Nacional.

Desde la sección “Cultura y Libros”, tres artículos de diverso tenor político tienen como finalidad contestar el texto fuertemente antiperonista que Borges había enviado a la Comisión Promotora de la Concentración Cívica en pro de la República. Esa nota, titulada “Leyenda y realidad”, publicada en *La Prensa* el 28/5/71, presentaba las bondades del régimen de Perón como “leyenda”, pero señalaba que esos años habían sido los “del oprobio”. Allí, en función de instruir a los jóvenes argentinos, Borges se manifiesta sobre los que él juzga “delitos de Perón” y critica la idiosincrasia de los argentinos, de los que dice que “suelen carecer de conciencia moral pero no intelectual”.

El 3/6/71, bajo el título “Para Ernesto Sábato, las declaraciones de Jorge Luis Borges sobre peronismo son agraviantes para el pueblo”, se narra un diálogo de Sábato con un estudiante sobre “Leyenda y realidad” de Borges donde señala su discrepancia con la posición política de ese escritor y manifiesta que lo admira “casi únicamente por el estilo de su prosa”. Explica que ambos se habían posicionado en contra de Perón aunque aclara que por razones diferentes y reseña los términos de la polémica que había tenido con aquel, que había escrito sobre el peronismo en *Sur* hacia 1956, a lo que Sábato le respondió desde *Ficción*, en un deba-

⁹⁹ Merece mencionarse la crítica de *Contorno* en reacción al N° 237 de *Sur*, *Por la reconstrucción nacional* de noviembre-diciembre de 1955, en el que se alterna el tono festivo por la caída de Perón con el tratamiento del fenómeno populista en términos peyorativos.

¹⁰⁰ Algunas excepciones a favor del peronismo en *Contorno* se exhiben, por ejemplo, en el artículo “Aventura y revolución peronista” de fragmento del libro homónimo de Sebrelí y “Sur o el antiperonismo colonialista” de Oscar Masotta (ambos en el N° 7/8, Buenos Aires, julio 1956).

te que continuó en notas sucesivas. Según este, su discrepancia con Borges surge en esa época porque había denunciado las torturas a militantes peronistas y, ante la denuncia, Borges encabeza un movimiento de apoyo a la “revolución libertadora”.

También Rozitchner, convocado por el diario, se pronuncia en contra del antiperonismo de “Leyenda y realidad” el 4/6/71 en el artículo “Las ideas de Borges permanecen en la prehistoria de la política de la Argentina”. Critica la mirada del escritor sobre el pasado, su incapacidad de leer el presente que se expone en su perspectiva de clase, su percepción de la realidad y su concepción de los argentinos (idea que también había esbozado Sábato). Le señala el hecho de no ver la relación entre moral y sistema económico de producción. En contraste, para Rozitchner, “el peronismo se inscribe en la dialéctica histórica de la toma de conciencia del pueblo argentino, que busca una salida entre la maraña intelectual que la clase dominante metió en la cabeza de los oprimidos”. Agrega también que ocurrían los delitos que Borges había denunciado pero que no los reprobaba en ese momento por su “moral de clase” que “niega una responsabilidad actual de la que es responsable”.

El 15/6/71 en “Borges en compañía de un peronista”, Fermín Chávez, con su característico tono exacerbado, también critica y ridiculiza al escritor de *El Aleph*. Le reprocha su intolerancia, su mala memoria y, particularmente, la incoherencia de acudir a José Hernández en las palabras finales de su nota, lo cual es “como decir la compañía de un peronista de 1870”, para emitir un mensaje en contra del peronismo.

Todos ellos, tanto Sábato como Rozitchner y Chávez, le critican que califique al gobierno peronista de “dictadura” sin considerar que los años previos y los que le siguieron y también lo fueron. Especialmente los dos primeros objetan la posición de Borges frente a la “revolución libertadora”.

Como vemos, esos artículos incluidos en la misma sección donde se publican las reseñas, “Cultura y Libros”, firmados por tres ideólogos políticos, configuran una serie por su posición divergente y crítica respecto de Borges, fundamentalmente en cuanto a su actitud política. Esta serie puede ponerse en diálogo con otras reseñas de nuestro *corpus*.

En tal sentido, el 3/8/71 se publica la reseña¹⁰¹ del libro *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*¹⁰² de Blas Matamoro. En ella, Urondo señala que para Matamoro el irracionalismo de

¹⁰¹ Urondo, F., “Un ensayo analiza polémicamente los irracionalismos de Jorge Luis Borges”, *LO*, 3/8/71.

Borges se entronca con toda la tradición del pensamiento liberal argentino. Advierte que Matamoro acusa a la izquierda de ese momento sobre varias cuestiones: el deslumbramiento ante Borges, deslindar su obra de sus actitudes, y las relaciones que existen entre ella y el liberalismo tradicional en cuanto a su antiperonismo y “sentido de casta”. Es decir que, a través del comentario del libro, se vuelve a reprobado el accionar de ese escritor y, a la vez, se manifiesta la idea de que la lectura de su obra no puede estar separada de ese accionar y de un marco ideológico.

Más tarde, el artículo “La cultura aburrida” (en “La Opinión Cultural”, 4/9/72) también plantea una crítica a Borges y al grupo de *Sur* pero sobre las opiniones vertidas en la mesa redonda¹⁰³ que conformaron Jorge Luis Borges -como Director de la Biblioteca Nacional-; Victoria Ocampo, directora de la revista *Sur*, y María Rosa Oliver¹⁰⁴, colaboradora al igual que ellos en dicha revista. La nota está compuesta por una síntesis que realiza Tarsitano del encuentro entre esos escritores y el conductor Pedro Larralde, y por un fragmento de la conversación bajo el título “Crónica de la noche irrepitible”¹⁰⁵. A lo largo del resumen, se evidencia la reprobación del crítico a Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo, de quienes dice que por su intermedio “habla un sector -el más prestigioso intelectualmente- de la clase dominante argentina”. Allí, además, se comentan las ideas expuestas, se muestran discrepancias entre los entrevistados y también de Carlos Tarsitano, quien firma el texto.

¹⁰² En síntesis, el primer capítulo de ese libro es “El inconcebible universo” donde a través de un enfoque psicoanalítico se analiza el bloqueo del autor que vuelve ilusoria la realidad. El siguiente, “La atroz lucidez del insomnio”, se vincula con el análisis del pensamiento borgiano que, según Matamoro, se identifica básicamente con todo el “racionalismo” clásico de la filosofía. En el último capítulo, “Detrás de la penumbra está Inglaterra”, según Urondo, “se desmenuza la ideología borgiana: ‘En Spengler y Borges confluyen los presupuestos metodológicos del racionalismo, unidos a un transfondo de irracionalismo y una admiración por el imperio inglés como la forma esencial de la cultura civilizada moderna’”. Urondo pone reparos en el enfoque y el tono díscolo empleado por Matamoro de quien dice que “se desbarranca en turbulencias tal vez provocadas por la ansiedad de fijar posiciones apresuradamente” y objeta la negatividad monolítica del libro (Urondo, *Op. cit.*, 3/8/71).

¹⁰³ Se aclara que dicho evento fue convocado por el departamento de actividades culturales de Química Argentina en el Centro Cultural General San Martín de la Capital Federal con motivo del Año Internacional del Libro, convocado por la UNESCO para 1972.

¹⁰⁴ Esta autora muestra una diferencia importante con los otros dos escritores al recordar el precio prohibitivo del libro en Argentina, al manifestar -en oposición a Borges- que le interesa conocer el momento histórico en que vive, elogiar la lucha de Ernesto Che Guevara y privilegiar “las solicitudes de la vida” por sobre la literatura. (Cf. “La cultura aburrida” en “La Opinión Cultural”, *LO*, 1/10/72, pp.1-3.)

¹⁰⁵ La expresión “Crónica de la noche irrepitible” retoma las palabras del conductor de la mesa para parodiarlas. Muestra la sorna del periodista respecto del contraste entre las opiniones expresadas y también en relación con quien las comentaba. Realmente, era difícil que una situación pública de esa calaña se repitiera y, seguramente, tampoco el periodista querría reproducirla otra vez. En ese encuentro, entre otras cuestiones, Borges y Ocampo exhibieron posiciones muy diferentes en contraposición con la María Rosa Oliver quien esa noche llegó a manifestar su simpatía por el Che Guevara.

El crítico de *La Opinión* rechaza ciertas cuestiones ideológicas, por ejemplo, que -recordando a Kipling-, Borges haga una defensa del racismo e ilustre “la parábola lugoniana: del anarquismo al fascismo”. En cuanto a la concepción de cultura que sostiene ese grupo, se manifiesta con estas reflexiones:

“La noción de cultura representada -en grados diversos- por Borges, Ocampo y Oliver, tuvo en las décadas pasadas (hasta la del '50 claramente) una dinámica, produjo una estrategia cultural ligada especialmente a las metrópolis europeas, generó -en el campo de la literatura y el arte- una plataforma consecuente con los valores de la derecha económica y política. Este proceso, alimentado por oposiciones internas pero básicamente coherente, se definía no sólo por aquello que negaba o tergiversaba sistemáticamente -la cultura ligada a los intereses populares-, sino por sus propias afirmaciones; deducidas a su vez de las propuestas expansivas de las metrópolis. [...] No otra cosa expresa Borges al hablar de la parábola de Lugones y al señalar su propio tránsito del `democratismo liberal` a la dictadura ilustrada. [...] Cuando Borges reclama una dictadura ilustrada como las del siglo XVIII, reclama en realidad una Argentina como la de sus abuelos, como la de la conquista al desierto. Esta regresión, cuyo eje expositivo es el culto de la memoria libresca, ilustra con su cristalina manifestación un alejamiento último de la realidad, aún de la definida pragmáticamente por su grupo social. Por eso, además, las manifestaciones políticas de Borges aparecen como provocaciones `literarias` despegadas de sus posibilidades concretas de viabilización.”¹⁰⁶

El “aburrimiento” que se adjudica desde el título del artículo a *Sur* proviene para Tarsitano de una literatura vinculada a una cultura de élite alejada de los intereses populares y de la “realidad” a la que se está condenando. La consideración de las ideas de Borges como anacrónicas y en discordancia con los años a los que hace referencia (comienzos de los '70) sobre la posición política de ese autor es una constante en los artículos de *La Opinión*. En ese sentido, el culto a lo libresco y el desprecio por la información que ofrecen los diarios y la desconexión con la realidad es otra de las cuestiones que se objetan en esa nota¹⁰⁷.

Con otros matices, en la entrevista “Narrativa argentina y país real” (“La Opinión Cultural”, 11/7/72) que Tarsitano les hace a Miguel Briante y a Rodolfo Walsh, se menciona a *Sur* como “mundo de la aristocracia”. Briante repara en el dominio que la cultura liberal siempre tuvo de la literatura dentro del marco de la derecha y en particular la eficacia de Borges y de Bioy Casares, de quienes dice que se dedicaron a construir una política de la es-

¹⁰⁶ Tarsitano, Carlos, “La cultura aburrida” en “La Opinión Cultural”, *LO*, 1/10/72, p.2.

¹⁰⁷ Dice Tarsitano: “El autor de *Ficciones* y director de la Biblioteca Nacional sostuvo que el libro es la expresión de la memoria y la imaginación, y que su mayor enemigo son los periódicos, que se leen para el olvido. Aclaró que él nunca los lee. Sostuvo, citando a Samuel Jonson, que todo aquel que nos aleje del aquí y ahora nos ennoblecen y nos mejora.” (Tarsitano, C. “La cultura aburrida”, *Op. cit.*, p. 1.)

critura¹⁰⁸. También, en ese reportaje, Walsh sostiene una crítica al “mundo de *Sur*”, al que califica como “el de la aristocracia no sólo en el sentido de sus valores sino de la ubicación social de sus protagonistas.”

En esa misma línea, la oposición al grupo vinculado en torno de la revista dirigida por Victoria Ocampo, Francisco Urondo se había pronunciado sobre Mallea en su comentario de *Gabriel Andaral*:

“Según Vanasco, nunca consiguió Eduardo Mallea, a pesar de su consistente emplazamiento en el oficialismo cultural -revista *Sur*, diario *La Nación* cuyo suplemento literario dirigió [de 1931 a 1955]- `expresar, mostrar en su forma y en su sustancia, exponer ni sugerir la realidad de esa Argentina Invisible que había anunciado. En sus novelas no pudo salir del círculo fascinante de los salones aristocráticos, de los personajes afectados que obran en inglés, de la reminiscencia nostálgica de los grandes estilos contemporáneos.’

La profecía de Vanasco -que no es tal, sino una percepción de las prefiguraciones que ya estaban en la novelística de Mallea- se ha venido verificando en estos últimos veinte años. El libro más reciente de Mallea, *Gabriel Andaral*, no deja lugar a dudas”. (Urondo, F., “Una reciente novela de Mallea o la historia de una disolución argentina”, *LO*, 27/8/71)

Al igual que a los otros escritores del “mundo de *Sur*”, se le critica a su literatura, entre otros aspectos, el alejamiento de la realidad y la desconexión con otros ámbitos sociales. Recordemos como antecedente que Mallea¹⁰⁹ y Murena previamente habían sido denostados desde *Contorno* sobre todo por sus ideas.

Por otra parte, Aníbal Ford desde la reseña de *Un bárbaro ante la belleza* (1972), también rechaza las ideas de Murena. Allí sostiene que ese libro sirve a la burguesía para ocultar sus contradicciones históricas:

“Lo demuestra en este caso la defensa de las castas, la minimización de la historia, el elitismo, el odio a las masas (el gorilismo `esencial’ de Murena) y también las múltiples maneras de ocultar que escribir no es sólo un trabajo sino también un privilegio cuyo origen no es por cierto celestial.” (Ford, A., “En su último libro Murena exalta a la literatura como forma de privilegio”, *LO*, 3/11/72)

¹⁰⁸ Más adelante trataremos las concepciones de Rodolfo Walsh planteadas en esa nota. Ver “Walsh: vivir la novela junto al pueblo”.

¹⁰⁹ Ismael Viñas desde *Centro* había calificado a Mallea como integrante de los “espiritualistas” y, en tanto tal, lo había rechazado por su `condición anfibia’. También Rozitchner en “Comunicación y servidumbre: Mallea” (*Contorno* N° 3) desde la fenomenología acusará a ese escritor de “reaccionario” por no buscar ningún cambio por medio de *Historia de una pasión argentina* (1937) (Croce, 1996:98-99).

En su comentario, el crítico se enfrenta con una concepción de la lírica que Murena establece respecto de la idea de que la obra de arte porta una verdad irreductible, indemostrable y que remite, a su vez, a “un saber atemporal, inmutable, panhumano, enfrentado con la historia”, en la que señala que “el poeta era un visionario” o “un *mythmaker*” y “que el misterio de la obra se expresa en un lenguaje también irreductible, paradójico, ambiguo, polivalente.” Ford rechaza esa mitificación de la poesía y de una crítica que, como Murena establece en el libro, se limite a describirla respetuosamente. Podríamos calificar ese tipo de crítica como arquetípica, según explicaremos más abajo. En ese mismo sentido, rechaza el modelo que representa su autor y su vinculación con *Sur*. En otras palabras, critica no sólo su literatura, sino el rol que como intelectual debería tener.

Además, en otras ocasiones, tanto Romano como Ford retoman el concepto de lo mítico de “Literatura y mito”¹¹⁰ y traen a colación en algunas de sus reseñas referencias a las teorías de Frazer sobre los mitos y a la mentalidad prelógica de Lévy Brhul, entre otras, en función de señalar su incidencia sobre el pensamiento de *Sur*¹¹¹. Estas teorías, junto con las de Cassirer y Jung, son el sustrato de la corriente arquetípica, que emparentaría a la literatura con significados “eternos”, frente a otras corrientes desmitificadoras como el *New Criticism* y las derivadas del marxismo que buscan leer la literatura con pautas de la historia o de la cultura, desde un tiempo y un espacio concretos.

Romano menciona las teorías de Frazer y Lévy-Brhul en la reseña de *En el otro tablero* de María Esther de Miguel el 21/9/72, donde advierte que ese libro emplea “argumentos fantásticos de recursos prefabricados”, que podrían rastrearse en el prólogo de Roger Callois a su *Antología de la literatura fantástica*. Vincula las filiaciones a esos teóricos en la supuesta liberación imaginativa que el libro construiría y da a entender que se manifiesta adversamente frente a ellos por su carácter poco inquietante.

Ford también rechaza ese marco teórico desde su actividad como crítico y luego como académico. Desde el primero de esos ámbitos, esto se evidencia en las reseñas de *Un*

¹¹⁰ Artículo publicado bajo el título “Las concepciones del mito” en Ford, Aníbal y Romano, Eduardo (1971) *Literatura y mito*, Buenos Aires, Centro Editor. (Capítulo Universal Nº 155). Fue reproducido en Ford, A. (1987) *Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre la identidad, cultura y territorio*, Buenos Aires, Puntosur y en Ford, A. (2004) *30 Años después, 1973: las clases de Introducción a la Literatura y otros textos de la época*, *Op. cit.*, pp. 222- 243.

¹¹¹ En “Literatura y mito” (1971), Ford y Romano sitúan el antecedente de un artículo de Benjamin Fondane, “Lévy- Brhul o un metafísico a pesar suyo” publicado en *Sur* en 1939, sobre el que inscriben un hito para identificar la ideología de esa revista, contra la cual se van a enfrentar en sus reseñas.

bárbaro entre la belleza de Murena el 3/11/72, a la que anteriormente nos hemos referido y en la de *El cantar del profeta y el bandido* de Tizón el 18/8/72 sobre la que nos detendremos en el apartado siguiente.

A la vez, Aníbal Ford mantiene este rechazo a la crítica arquetípica y también a su marco teórico desde el ámbito de la Facultad de la Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, sobre todo desde la asignatura "Introducción a la Literatura"¹¹².

Volviendo a los libros de otros escritores vinculados con *Sur*, cabe considerar cierta crítica respecto de los valores de ese grupo en la reseña de *Cecil* de Mujica Láinez. Aunque el crítico Martín Müller¹¹³ intenta no juzgar ese libro por la posición de clase de su autor y apartarse de una lectura política de la literatura, paradójicamente, en cierto modo, lo efectúa. En relación con ello, afirma al considerar el entorno social representado en ese libro de Mujica Láinez, que en algunas de las novelas de este autor "se reconstruye el estilo de vida de un grupo social que ha perdido su preeminencia"¹¹⁴. La tesis central de su reseña plantea una oposición a la defensa de la idea de la "torre de marfil" que el texto literario construye, valor que se encarnaría en la revista dirigida por Victoria Ocampo.

Como hemos visto, hay un enfrentamiento marcado desde "La Opinión Cultural" y desde otros artículos y reseñas de la sección "Cultura y Libros", respecto de las concepciones del grupo *Sur*. Por un lado, se critica que ese grupo de escritores emplee argumentos a los que se invalida por su lejanía con lo que se considera la cultura popular, su carácter antipeoronista, su vínculo con el liberalismo y su falta de conexión con la realidad. Por otro lado, respecto de su literatura, se manifiesta básicamente la idea de que en ella se "mitifica" una clase y se representan posiciones imaginativas "irracionalistas", vinculadas con una literatura y crítica arquetípicas, que velan otra lectura de la realidad que desde *La Opinión* se propone.

¹¹² En sus clases del segundo cuatrimestre de 1973, Ford menciona las recopilaciones de mitos realizadas por Frazer y las teorías sobre la mentalidad prelógica de Lévy-Brul. (Cf. "Teórico N° 18" en *30 años después*, *Op. cit.*, pp. 153). También se hará eco de ese modelo teórico Jorge B. Rivera, profesor de las materias "Literatura Argentina" y de "Proyectos culturales argentinos" junto con Eduardo Romano hacia 1973, en su artículo crítico "Lo arquetípico en la narrativa argentina del '40" en Lafforgue, Jorge (comp.) (1972), *Nueva novela latinoamericana II*, Buenos Aires, Ed. Paidós.

¹¹³ Müller, M. "La última novela de Mujica Láinez es una visita guiada a la Torre de Marfil", *LO*, 27/7/72. Hemos incluido solo esta reseña de este crítico sobre narrativa en nuestro análisis ya que la mayoría de las que él escribe durante el periodo del *corpus* analizado responden al género ensayo.

¹¹⁴ En consonancia con una idea expresada en *Contorno* N°1, por Adolfo Prieto en "A propósito de 'Los ídolos', donde ese crítico muestra a Mujica Láinez como "chivo expiatorio de una clase juzgada intelectualmente como un bloque del 'decoro' [...]" (Croce, 1966: 36).

Simultáneamente, ese rechazo a aquellos conceptos será una línea crítica que tanto Aníbal Ford como Eduardo Romano y Jorge B. Rivera emplearán en otros análisis literarios, como por ejemplo, en los de *Nueva novela latinoamericana II*¹¹⁵, compilados por Jorge Lafforgue. Para decirlo de otro modo, existe un vínculo en los lineamientos estéticos e ideológicos que se prolongan desde los textos analíticos académicos de esos autores hacia las reseñas periodísticas y a la inversa.

4.4. Plantear la discordancia con el regionalismo “oligárquico”

En la reseña de *El cantar del profeta y el bandido* de Héctor Tizón, “Conflictos y búsquedas de la literatura regional en la última novela de Tizón” (LO, 18/7/72), Aníbal Ford se apoya y retoma muchos conceptos que había detallado en el artículo “Literatura y mito”, escrito junto con Eduardo Romano, y en argumentos de “La vuelta al campo en la literatura nacional”¹¹⁶ (publicado en “La Opinión Literaria” del 1/10/72), a través de los cuales presenta su punto de vista sobre la corriente ideológica que denomina “regionalismo oligárquico” del S. XIX.

En la mencionada recensión sobre el libro de Tizón, define el posicionamiento que este tendría frente a los regionalistas clásicos:

“Y éste es tal vez el centro básico de la literatura que viene elaborando Tizón, **un núcleo significativo que trasciende la historia concreta de la Puna para inscribirse en los conflictos entre el interior y el poder central, algo que los regionalistas clásicos se cuidaban muy bien de pasar por alto.**” (Ford, A. “Conflictos y búsquedas de la literatura regional en la última novela de Tizón”, LO, 18/8/72)

¹¹⁵ Nos referimos concretamente a los artículos de J. B. Rivera “Lo arquetípico en la narrativa argentina del ‘40”, de E. Romano “Conti: de lo mítico a lo documental”, y de A. Ford, “Walsh: la reconstrucción de los hechos” en Lafforgue, J. (comp.) *Nueva novela latinoamericana II*, *Op. cit.* En el primero, se señalan los marcos culturales del arquetipismo, sobre los cuales se plantea una fuerte oposición para analizar la narrativa de Bioy Casares. El segundo enfatiza la dimensión documental en detrimento de lo mítico en virtud de destacar un realismo que da cuenta de una conciencia política e histórica en los textos de Conti. En el tercero, se elogia el ahondamiento de las estructuras lingüísticas y narrativas, por parte de Walsh, en función de una literatura crítica y analítica de la realidad circundante, dentro de un proceso ideológico de defensa del peronismo. Tanto el artículo de Rivera como el de Ford, entre otros aspectos, explicitan el rechazo a la cultura borgiana respecto de lo fantástico y de lo policial respectivamente.

¹¹⁶ En el copete de ese artículo en *La Opinión* se dice que forma parte de una serie de trabajos sobre las corrientes regionalistas en la literatura argentina y que es un fragmento del prólogo de *Cuentos del Noroeste* (1972, CEAL), antología que Ford compila.

Respecto del libro comentado, Ford indica que el autor jujeño se vale de un “discurso de machado” y, si bien califica ese discurso como “mítico”, observa que su uso se justifica y se diferencia de los regionalistas de otras zonas donde lo mítico cumple otras funciones “reaccionarias” y “escamoteadoras”. Destaca de la literatura del autor producida hasta ese momento cierta exploración de lo social.

Advierte además que el énfasis en lo irracional y lo mítico funciona como una noción que, al proponer una sabiduría atemporal, universal y arquetípica, aleja lo representado de un contexto social específico. Explica también la incidencia del “indigenismo” racista y del misticismo de Joaquín V. González en el regionalismo oligárquico. Ford reconoce a la vez un viejo regionalismo -contra el cual dice que Tizón reacciona-, donde el énfasis que se ponía en los aspectos tradicionales de las culturas rurales buscaba reafirmar una definición diferenciadora de los “primitivos”, derivada del evolucionismo. En un nivel más general, que retomará en otros de sus artículos para aplicarlo a otros autores, continuando la crítica a *Sur*, explica que la antropología del positivismo evolucionista europeo fue la base de la estética arquetípica de muchos escritores de esa revista, aspecto sobre el que hicimos mención en el apartado anterior.

Seguidamente, nos detendremos en los orígenes del regionalismo oligárquico debido a la importancia que Aníbal Ford le atribuye en “La vuelta al campo en la literatura nacional” y, sobre todo en uno de sus comentarios bibliográficos. En ese artículo¹¹⁷ publicado en “La Opinión cultural” ubica dentro de esa tendencia al riojano Joaquín V. González (1863-1923) y al entrerriano Martiniano Leguizamón (1858-1935), historiza los motivos de la apología del agro a fines del 1900 y asevera que esta tendencia se erige como respuesta a un contexto histórico: por un lado, se vincula con una serie de factores relacionados con el ‘80 y el roquismo y, por otro, con una segunda serie de factores conectados con la crisis del ‘90¹¹⁸.

¹¹⁷ También en el prólogo de *Cuentos del Noroeste* Ford profundiza las líneas que señala como más representativas del momento originario del regionalismo -que no son detalladas en la versión de “La vuelta al campo en la literatura nacional” en *La Opinión*-: las relacionadas con la incipiente burguesía nacional (Ricardo Rojas), con el liberalismo reformista (Payró) y con el populismo (Fray Mocho). Sostiene que los escritores posteriores se posicionarán en adhesión o en conflicto con ellas.

¹¹⁸ Por un lado, entre los factores conectados con el ‘80 menciona la integración subordinada del interior, la alianza entre las oligarquías del interior y las del puerto, el paso de un país de conflictos federales a un país de conflicto de clases, la integración territorial, el desarrollo productivo de los campos bonaerenses. Por otra parte, los factores vinculados con el ‘90 que se mencionan son: la reacción frente a la ciudad, al proletariado urbano, a las masas inmigratorias ancladas en Buenos Aires en las primeras luchas sindicales y la confirmación de la Argentina dependiente y agroexportadora, base del poder oligárquico, entre otros.

Observa que la vuelta al campo implica una revisión de las relaciones con el proletariado rural y su cultura, con lo que antes se había menospreciado como “barbarie” o “incultura” frente al “progreso” violento del roquismo; se buscará en aquel al aliado subordinado y obediente, base electoral ante la inminente Ley Sáenz Peña.

Ford define los antecedentes de ese regionalismo oligárquico y postula que este incide en la modificación de la lectura de lo mítico de la cultura popular del campo como parte de un proceso de construcción de la identidad de un poder político, cultural y económico:

“El ‘nacionalismo’ oligárquico [ruralista y paternalista], influido por el positivismo evolucionista, buscará la nacionalidad en la naturaleza, la fauna, la flora, la raza, en una línea que terminará coincidiendo con propuestas idealistas y metafísicas claramente deshistorizadoras; interpretará *interesadamente* aspectos míticos, folklóricos o cotidianos de la cultura popular rural.[...] Transformará la historia en la genealogía de una clase, en ostentación de los certificados de propiedad y el poder, en la búsqueda de la identidad patricia en medio de las transformaciones.” (Ford, A., “La vuelta al campo en la literatura nacional”, *LO*, 1/10/72).

Asimismo, en relación con la representación que ese regionalismo construye del interior, Ford sostiene que esa mirada, a partir de la incidencia del positivismo evolucionista, se inscribe en la línea de la dicotomía “civilización o barbarie”:

“[...] Este [regionalismo] reforzará la creencia en la inferioridad racial, la postulación de la existencia de ‘primitivismos’, es decir de hombres menos evolucionados, cuya racionalidad es inferior a la de los hombres blancos europeos. [...] La suposición de que hay un orden natural (la evolución) con su mecánica propia, que determina diferencias entre los hombres, termina justificando ‘científicamente’ el orden social dado: la explotación y subordinación del proletariado rural. Entonces, la ‘barbarie’ deja de ser una realidad impugnadora, que está enfrente, para transformarse en un estadio anterior de la evolución.” (Ford, “La vuelta al campo en la literatura nacional”, *Op. cit.*).

Como se observa, este regionalismo evolucionista tiene una apoyatura en un “discurso científico” que lo legitimaría, frente al cual Ford reacciona.

A partir de sus reflexiones, también en “La vuelta al campo en la literatura nacional”, el crítico revisa las interpretaciones del *Martín Fierro* y del *Facundo*. Sostiene que la lectura que el nacionalismo oligárquico hizo de esas obras se apoya en la canonización y despolitización de Fierro, del gaucho cuya imagen *Calandria* reintegra al sistema, a la vez que su carga crítica y sus desvíos reaparecen precariamente en los primeros productos de la cultura popu-

lar urbana o semiurbana (sainete, tango, periodismo popular, payadores anarquistas o radicales, etc.):

“Contra esa cultura popular urbana y como negación de ella, se realiza el seudo[r]rescate de lo popular rural, la elaboración de ese ruralismo immaculado, pasatisa y mitificador, que encubrirá con las nostalgias y el paisajismo a un interior sumergido y explotado”. (Ford, A., “La vuelta al campo en la literatura nacional”, *Op. cit.*)

Por el contrario, desde la sección “Cultura y Libros” de *La Opinión* se reivindica en el periodo que consideramos una lectura política del *Martín Fierro* a través de por lo menos tres artículos. Dos se publican con motivo del aniversario de su edición y el tercero es una reseña (*LO*, 27/1/71, p.23): “El secreto sentido político del ‘Martín Fierro’ ya resulta evidente a 99 años de anunciarse su edición” por José María Rosa y “La creación de Hernández no fue un milagro sino el resultado de una aguda observación de la realidad” por Fermín Chávez.

Siguiendo esa línea, en el comentario bibliográfico de *Vida política del federal José Hernández* de Luis Alberto Rodríguez (*LO*, 12/2/72), Norberto D’Atri habla de la actividad política de José Hernández en función de politizar también el tan mentado libro de aquel. Este crítico explica que Rodríguez sitúa su ensayo desde la “‘izquierda nacional’ (coincidente en algunos tramos con las líneas del revisionismo pero reacia a aceptar la valorización que éste hace de Rosas)”. Luego de pasar revista brevemente a las interpretaciones del *Martín Fierro* (1952) de Antonio Pagés Larraya, de *Muerte y transfiguración del Martín Fierro* (1943) de Ezequiel Martínez Estrada y de la respuesta a este último de Jorge Abelardo Ramos en *Crisis y resurrección de la literatura argentina* (1954), D’Atri afirma que en el libro que reseña se presenta

“[...] la tarea de esclarecimiento sobre la militancia política de Hernández: federal, hombre de la Confederación del Paraná, antimitrista, antisarmientista, defensor de El Chacho y de la industrialización del país, montonero jordanista, autonomista. Esto explica el sentido del *Martín Fierro* que, por supuesto, no es una obra de ficción como reiteradamente ha pretendido calificarla Borges.” (D’Atri, N., “Un documentado ensayo reconstruye la actividad política de José Hernández”, *LO*, 12/2/72)

Dicho de otro modo, esta relectura del *Martín Fierro* aporta también a la posición ideológico-político-estético-cultural de la crítica que se realiza en *La Opinión* enfrentada con Borges¹¹⁹.

¹¹⁹ En esa misma línea se sitúa Juan Gelman en su artículo “Martín Fierro o el arte de ser argentinos y americanos” en “La Opinión Cultural”, *LO*, Buenos Aires, 25 de junio de 1972, p.1.

Por otro lado, en “La vuelta al campo...” Ford advierte que Joaquín V. González en *La tradición nacional* (1888), libro prologado por Mitre, animaliza a Facundo y con ello desplaza el caudillismo de la historia, le quita toda racionalidad social o económica, lo instala en el reino de la naturaleza. La visión de Facundo como fuerza oscura e irracional es una forma de exaltar la racionalidad del poder central, falacia contra la cual se revela *La vida del Chacho* de Hernández, aunque la cultura oficial buscó silenciarlo.

Además, agrega en dicho artículo que, para lograr esa subordinación, el regionalismo ignora la situación histórica concreta de la región para adherirse a esas pautas arquetípicas, a un saber atemporal. Advierte que, de ese modo, el “nacionalismo” se transforma en universalismo y, en consecuencia, en una forma de congelar la historia y de defender el *statu quo*. Este procedimiento también contribuye a crear el mito de una Argentina atemporal en tanto versión “nacional” del proceso que, -como antes habíamos señalado- según Ford, a partir de Frazer y Lévy Bruhl, es incorporado por la revista *Sur* y por Borges, y cumple una función de “enajenación” en la literatura político-cultural del regionalismo oligárquico.

Por otra parte, también Jorge B. Rivera, en el comentario de *El pájaro brujo* de Lucero, luego de situar algunos precedentes dentro del campo de la narrativa regional en relación con lo social, critica cierta “irrealidad” por su excesiva abstracción en el tratamiento de lo regional de ese libro:

“Frente a estas tres tentativas que trataban de penetrar críticamente -con diferentes modalidades estéticas e ideológicas- en el meollo de la sumersión y a la marginalidad regional [*El hombre que olvidó las estrellas* de Ángel María Vargas, *Aquerenciada soledad* de Luis Gudiño Kramer y *Los `casos` de Juan* de Bernardo Canal Feijóo], la obra de Draghi Lucero señala otra sugestiva forma de inserción al proponernos la sustancia atemporal y arquetípica de sus rayuelas verbales. Propuesta muy coincidente, en verdad, con la que formula en otro terreno la literatura de evasión -lúdica, falazmente universalista, ahistórica, conservadora- que practicaban contemporáneamente los epígonos de *Sur*”. (Rivera, J. B., “Auténtico sabor popular en el último libro del cuyaño Lucero”, *LO*, 6/3/73)

Sin embargo, podemos notar que la “imputación” por el vínculo de ese libro de Draghi con la literatura auspiciada por *Sur* está más atenuada que en el caso de Ford, entre otros aspectos a partir de su vinculación con la literatura popular.

En suma, nos hemos detenido en la conceptualización que un crítico del diario fundado por Timerman, Aníbal Ford, realiza del regionalismo oligárquico en relación con cierta mitología deshistorizante inscrita en una literatura arquetípica, dado que esa línea le sirve

para leer y evaluar la literatura regionalista que comenta, y situar una posición ideológica respecto de ella, tanto en las reseñas como en sus artículos.

No obstante, en nuestro *corpus*, al igual que otros críticos como Jorge Rivera, Ford valora el aporte de un regionalismo -diferente del que caracteriza como oligárquico- y su inscripción dentro de una corriente recuperadora de zonas y patrimonios culturales marginales en relación con la descripción de lo social.

4.5. Registrar cierta influencia de la teoría y de la crítica literarias

Cierto reconocimiento e incidencia del marco de la teoría y de la crítica literarias puede rastrearse tanto a través de algunas reseñas sobre libros de tenor teórico y metodológico como también por el empleo de ciertas categorías conceptuales y lexicales en los diversos modos con que se abordan los textos literarios en los comentarios de libros por parte de la crítica literaria periodística. A continuación, consignaremos algunas de sus principales huellas que en tanto interdiscurso (Maingueneau, 1999a) subyacen en nuestro *corpus* de *La Opinión* a comienzos de los años '70 en Buenos Aires. Si bien desde los comentarios bibliográficos de ese diario se plantean análisis escuetos y con cierto nivel de simplicidad, subyacen -y a veces se superponen- en sus planteos, nociones y alusiones, fundamentalmente a las teorías del formalismo ruso, al estructuralismo, a las llamadas teorías estético-sociológicas, a la segunda etapa teórica de Mijaíl Bajtín y a los inicios de la sociocrítica.

4.5.1. El reconocimiento de lo "literario"

El 3/10/71 Jorge B. Rivera reseña la traducción al castellano de *Sobre la prosa literaria* (1959) de Víctor Sklovski, libro al que le dedica prácticamente una página de la sección "Cultura y Espectáculos". Allí subraya el aporte del formalismo ruso, escuela de principios del siglo XX preocupada por determinar el objeto de estudio de la crítica literaria y el método adecuado para su análisis a través de la descripción de la literatura como una serie de rasgos particulares. Destaca la consideración del nivel morfológico de los textos frente al anterior predominio de un análisis preponderantemente temático y contenidista de la literatura. También advierte que dentro del ámbito de la lengua española los contactos con las teorías del formalismo habían sido relativamente tardíos y menciona, entre los contados aportes

bibliográficos traducidos -además del libro arriba indicado- la edición de *Morfología del cuento* de Vladimir Propp (Ed. Goyanarte) y el de Tzvetan Todorov bajo el título de *Teoría de los formalistas rusos* (Ed. Signos).

Simultáneamente, puede percibirse que desde el diario se registra el aporte de esa corriente teórica en el empleo de determinados conceptos pertenecientes al marco del formalismo en la descripción de los textos literarios que se realiza en las reseñas de nuestro *corpus*, como los de tema, motivo, *leitmotiv* y procedimientos, sobre los cuales Boris Tomachevski, entre otros autores, había teorizado.

Sklovski [1917] en “El arte como artificio” explica la noción de extrañamiento (*ostranenie*) como el *shock* que proviene de la sorpresa que produce en el receptor la percepción del arte en cuanto tiene de inesperado, de diferente si se compara con lo habitual. Para ello, el escritor desautomatiza los lugares comunes del lenguaje cotidiano, y también las convenciones literarias ya usadas, a través de la singularización en diversos grados.

Eventualmente, aunque sin explicitar que se trata de uno de los principios del formalismo ruso a través del distanciamiento de las normas y las convenciones lingüísticas, en la reseña de *Partitas* de Leónidas Lamborghini, Juan Sasturain considera de modo explícito lo poético como una desviación del uso común del lenguaje, mediante una compleja red de relaciones que combinan elementos sonoros con otros de orden léxico y sintáctico (estos últimos consignados por parte de la crítica sobre todo por la influencia del estructuralismo).

A la vez, a lo largo de las recensiones, se destaca con asiduidad, por un lado, la relevancia de evitar lugares comunes en el tratamiento del lenguaje; en ese sentido, se hace alusión a una experiencia lingüística “extrañada”. Por otra parte, también se plantea la conexión de la experiencia literaria con lo social vinculada con esa corriente.

Si bien los formalistas proponían un análisis atento de las “obras en sí mismas”, advierten que la especificidad literaria está circunscripta tanto histórica como culturalmente. Tinianov [1924] sostiene que el hecho literario es heteróclito y la literatura es una serie que evoluciona con solución de continuidad. Explica que el “distanciamiento” es un ejemplo de un fenómeno más amplio, enmarcado en la historicidad de las categorías que usamos para distinguir los hechos de la cultura: estos no existen en absoluto, sino que dependen de la percepción de quienes los utilizan. También dicho autor manifiesta en *Sobre la evolución literaria* [1927]: “La existencia del hecho literario depende de su cualidad diferencial (es decir, de su

correlación con la serie, sea literaria, sea extraliteraria), en otras palabras, de su función". Lo que es hecho literario en una época puede no serlo en otra y a la inversa, en relación con el sistema literario en que evoluciona el mismo hecho. Aunque no se lo mencione explícitamente -al igual que la adjudicación de un carácter literario respecto de los textos comentados-, el vínculo con este marco teórico se lee, como analizaremos en los apartados siguientes de este capítulo, en las valoraciones y percepciones estéticas efectuadas que se enmarcan dentro de concepciones epocales y tendencias estéticas.

Subyacen entonces algunos de los principales conceptos formalistas como el de que la proyección y el alcance social del texto literario establecen una relación con el movimiento complejo y dinámico en el que se constituyen los procesos histórico-culturales. También se evidencia su concepción fuerte de la literatura: esta última no sólo refleja o se asimila al gusto predominante del público lector sino que frecuentemente lo crea, determina modas que van más allá de ella misma, genera mitologías, tipos o formas sociales de comportamiento, se instala en el medio social, legitima, difunde, impulsa o se propone como soporte -afirmativo o crítico- de una corriente filosófica, política o de una determinada visión del mundo.

Justamente, es desde la reflexión de la crítica literaria periodística que desde una actitud *sui generis* se busca leer los textos en una serie, dentro de un proceso histórico-cultural a partir de determinadas concepciones históricas, estéticas y culturales, de un modo particular y también afín con las propuestas del formalismo ruso.

4.5.2. Modos de construcción, estructuras y lenguaje de los textos literarios

El estructuralismo¹²⁰, en plena vigencia en el periodo analizado por sus aportes al análisis literario, incide en el discurso crítico. Como su nombre lo indica, se interesa en las estructuras, en el estudio de elementos internos del texto y de su función para establecer categorías y regularidades. Enfatiza el abordaje de la literatura en tanto *construcción*, cuyos mecanismos pueden ser clasificados y analizados como sistemas y signos, dentro de una tendencia, en la que la preocupación por el lenguaje es central.

¹²⁰ Este método de indagación transformó el estudio de la poesía y de la narrativa. Respecto de esta última, con la creación de la Narratología, cuyos exponentes más influyentes han sido A. J. Greimas, Tzvetan Todorov y los críticos franceses Gérard Genette, Claude Bremond y Roland Barthes.

En las reseñas puede reconocerse la impronta de esta corriente en la distinción de estructuras y construcciones subyacentes tanto de los textos narrativos -sobre todo en las novelas- como de los poemarios, a través de dar cuenta de ideas rectoras o principios claves. En especial, la reflexión sobre el tipo de lenguaje utilizado se articula con una de las principales preocupaciones del estructuralismo, aunque su descripción plantea distintos matices¹²¹. Eventualmente se señala el empleo de ciertas figuras retóricas (sobre todo de metáforas y comparaciones), se tiene en cuenta el trabajo con la sintaxis, con la tensión y el tono.

También algunos críticos de los diarios analizados se valen de cierto léxico perteneciente a *Análisis estructural del relato* (1970) de Roland Barthes. Eduardo Romano (14/11/72) emplea el término “informantes”, para dar cuenta de referencias a seres y objetos, mediante los cuales caracteriza el espacio y el tiempo en que se desarrollan las acciones narradas. Sasturain (15/9/72) usa el de “unidad narrativa”, en el sentido de Barthes en tanto función como “mínima unidad segmentable de sentido” y este está dado por su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos.

A partir de la obra de la escuela de Praga, el término “estructuralismo” llega a fundirse con el término “semiótica” o “semiología”, que es el estudio sistemático de los signos aplicado a un campo particular de estudio. Tal vez como registro de la influencia de esa disciplina, Romano y Sasturain emplean el término “signo” en sus análisis. Por ejemplo, este último crítico titula, para referirse al lenguaje, su reseña del 15/9/72 “Para Waisman, el signo es incapaz de atrapar la duración temporal”. Al mismo tiempo, las apreciaciones sobre los textos están orientadas a partir de concepciones sobre el lenguaje literario. En la misma reseña, sobre dicho aspecto, el autor postula:

“Cada **unidad narrativa** opera como **significante múltiple**, estableciendo relaciones complejas, entrecruzamientos y paralelismos que se resuelven -o no- en la ambigüedad esencial de la conciencia que percibe. El lenguaje se subordina y sostiene la mate-

¹²¹ Por ejemplo, respecto de la novela, Ardiles Gray (7/9/71), Ford (28/12/72) y Urondo (16/12/71) valorizan un lenguaje que no se degrade “hasta la retórica”. Además, este último pondera la precisión en el manejo del lenguaje escrito y cómo éste transmite cierta oralidad. Por su parte, Romano observa su tratamiento desde un plano estilístico del que destaca logros (de *Retrato de un desconocido* de Mario Lozzia, aprecia una “literaturización” del lenguaje corriente o de una jerga) pero asimismo critica cierto “rebuscamiento” (la interrupción brusca de oraciones, en el caso de Don Abdel Zalim, por ejemplo, y también cómo está elaborado y qué connota el léxico). Sasturain, eventualmente, observa cierto desaliño formal (reiteración de vocablos, etc.) y se detiene en la descripción del lenguaje pero en función de cómo incide en la construcción de la materia anecdótica (sobre *Entre caminos* de Oscar Waisman). También hace referencia a los significantes, la sintaxis y el ritmo. Tarsitano, por otro lado, diferencia a partir de lo que propone la solapa de *El despelote* (5/8/71) lo que sería un lenguaje “soez” de uno “literario” y desacraliza ciertos clichés que representan a este último como impoluto.

ria anecdótica, pasando de lo reflexivo al discurso coloquial constantemente devorado por la fiebre de la palabra. Hay una avidez del sentido que se impone a los significantes, rompe **la sintaxis**, altera **el ritmo**, persigue hasta atrapar el fluir incesante. [...] Los fundamentos de su validez debemos buscarlos en el impecable planteo de una propuesta paradójica: **la de cuestionar a la palabra su poder de representación y simultáneamente valerse de ella para proclamar su derrota.**" (Sasturain, J., *Op. cit.*, LO, 15/9/72)

A lo largo de las reseñas se oscila entre una consideración de un lenguaje pretendidamente mimético, capaz de dar cuenta de la realidad, y otro más opaco como es el caso de la cita precedente. En resumidas cuentas, diversas concepciones sobre el lenguaje sustentan las apreciaciones que se efectúan al respecto.

Dentro de ese clima cultural epocal, resulta particular el caso de Sasturain, quien establece una diferencia con los otros críticos de *La Opinión* al incorporar en mayor medida conceptos de *Le degré zéro de l'écriture* [1953] y de *Essais critiques* [1964] de Roland Barthes recientemente traducidos al castellano¹²². Por un lado, para referirse a determinados relatos, habla tanto de una escritura que intenta ser "blanca" en consonancia con las ideas del primer libro antes indicado. Por otro, emplea la noción de escritura "intransitiva", a la que él llama "palabra intransitiva" de la que se vale para describir tanto la narrativa -especialmente los cuentos- como la poesía. Según Barthes, para el *écrivain* -a diferencia del *écrivain*- "escribir es un verbo intransitivo" (Barthes, 2003:204); por lo cual, la escritura intransitiva es un vehículo que, lejos de intentar comunicar algo en un sentido inmediato, se propone fundamentalmente presentarse como mensaje en sí misma.

Además, Sasturain incorpora en sus análisis el concepto de enunciación¹²³ en tanto aporte de la escuela lingüística francesa. A partir de tal noción, en los textos que comenta reconoce distintos niveles enunciativos y, en relación con ellos, distintos sentidos.

Ese bagaje teórico le posibilita leer nuevas tendencias tanto de la lírica como de la narrativa dentro del campo literario del momento que escapan a una línea más "realista" y

¹²² Esos libros fueron traducidos al castellano en 1973 bajo los títulos *El grado cero de las escrituras*, por Nicolás Rosa (México, S. XXI) y *Ensayos críticos* por C. Pujol (Barcelona, Seix Barral). Resulta significativo entonces que Sasturain retome conceptos de ellos, con lo cual está dando cuenta del marco de la crítica y teoría literaria que circula en Argentina en ese momento y también de cierta influencia universitaria en su empleo.

¹²³ La consideración de la enunciación es producto de la influencia que comienza a desarrollarse desde la escuela francesa en diversas vertientes teóricas: fundamentalmente a partir de los conceptos de Benveniste que Barthes retoma en diversos artículos (Barthes, R., "Escribir, ¿un verbo intransitivo?" [1966], "Por qué me gusta Benveniste" [1966] y "El discurso de la historia" [1967] reunidos en *Le bruissement de la langue* [1984], París, Editions du Seuil). También Julia Kristeva (1969) recupera esa noción en su interpretación del "estatuto de la palabra" de Bajtín que ancla en los conceptos de sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación.

“convencional” en su manejo del lenguaje, como por ejemplo de la poesía de *Partitas* de Lamborghini o la de *La obsesión del espacio* de Enrique Zelarrayán (9/3/73) o de cierta cuentística con rasgos innovadores como la reunida en *Prosa Junta* (17/10/73).

4.5.3. La conexión de la literatura con lo social y la “realidad”

Asimismo, a partir del marco teórico antes indicado, Sasturain realiza una lectura de los textos literarios vinculada con lo social. Se refiere de modo explícito a la relación de la literatura con la Historia “con mayúsculas” a partir de menciones de *Le degré zéro de l'écriture* [1953] de Roland Barthes y de *Opera aperta* [1962] de Umberto Eco¹²⁴. Dentro de este último libro -enmarcado en una sociología de la comunicación-, en el ensayo “De la manera de formar como compromiso con la realidad”, el semiólogo explica que el discurso que las formas lingüísticas del texto despliega se ve como un reflejo de otro discurso más amplio que pasa a través de las formas del lenguaje. Desde esas nociones, se valora una literatura que dé cuenta de problemáticas sociales. El conocimiento de la realidad por medio de aquella exigirá diversas formas de intervención por parte del escritor y, en función de ello, se plantea un vínculo con la Historia.

Esa relevancia otorgada al realismo, proviene, además de los autores antes mencionados, también de otros antecedentes y aportes. Entre ellos, tienen una incidencia considerable las reflexiones respecto de la literatura y la cultura provenientes tanto desde el marxismo como desde el nacionalismo popular peronista.

Cabe recordar, en tanto hitos de una lectura de la tradición literaria argentina que incorpora categorías del marxismo, las publicaciones *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (1961) de Juan Carlos Portantiero, defensa del “realismo crítico”, y *Literatura argentina y realidad política* (1964) de David Viñas (De Diego, 2008: 88).

Previamente, a partir de la impronta de *Contorno*, en los primeros '60, la imagen del intelectual más extendida es la del intelectual comprometido, anclada fundamentalmente en las ideas del existencialismo sartreano en *¿Qué es la literatura?* [*Situations II*, 1948], donde el compromiso ideológico-moral, estético y militante eran tareas homólogas. La concepción de

¹²⁴ Para Eco, el modelo de una obra abierta reproduce la estructura de una relación de disfrute obra-consumidor. En el prólogo a la edición de 1979 en castellano de *Opera aperta* [1962] reivindica haberse anticipado en la edición de 1967 de ese libro a esa idea que Roland Barthes desarrolla en *Le plaisir du texte* [1973].

ese tipo de intelectual apela a una función social, portavoz de la conciencia humanista y universal que se distingue más allá de las fronteras y las nacionalidades; se trata de un pensador crítico independiente y sensible frente a las preocupaciones sociopolíticas.

Al mismo tiempo, en las décadas del '50 y del '60, se despliega una renovación teórica dentro del marxismo, con diversas lecturas de su legado filosófico. Como consecuencia de ello, en nuestro *corpus* de *La Opinión*, sobre todo respecto de la narrativa, puede registrarse el trasfondo de teorías críticas de orientación sociológica, principalmente las de Georg Lukács, Lucien Goldmann y Galvano della Volpe, sobre las que se realiza una tarea de divulgación. Esos críticos ponen de manifiesto una normativa y una estética para juzgar los logros artísticos de los textos literarios. Aunque con diferencias, piensan que el juicio estético no puede prescindir de la puesta en relación con el mundo social e histórico, que proporciona la matriz de las significaciones, donde las dimensiones social y estética del análisis literario son inescindibles (Altamirano y Sarlo, 1983: 135).

En el diario fundado por Timerman, las menciones a Lukács se realizan más en función de situar su aporte en artículos de carácter general que para aplicar directamente sus conceptos teóricos en los comentarios de los libros. Sus textos han influido en el "marxismo occidental", en la teoría social y en la teoría estética de la Escuela de Frankfurt. En *La novela histórica*, sostiene -en una visión histórico-sistemática- que la novela es la forma literaria típica de la sociedad burguesa. Por otra parte, en *Teoría de la novela* abre el espacio para un enfoque de tipo sociológico que correlacione el análisis de la estructura del mundo novelesco con la del mundo social¹²⁵.

En una nota sin firma titulada "El existencialismo no habría sido más que una filosofía de la evasión" en la sección "Cultura y Libros" de *La Opinión* del 7/10/71, se reproducen los tres principios básicos de los que parte la sociología dialéctica de la literatura de Lucien Goldmann, discípulo de Lukács, para la interpretación del hecho literario. Ellos son: la importancia del sujeto transindividual, la identidad parcial de sujeto y objeto en el conocimiento de la realidad, con lo que quedan eliminadas las alternativas tradicionales de las ciencias humanas (continuidad-discontinuidad, teoría-praxis, sujeto-objeto) y el máximo de la con-

¹²⁵ Georg Lukács descubre y valora el proceso de tipificación en las obras del "realismo crítico", así como la perspectiva totalizante del mundo novelesco, capaz de iluminar el sentido histórico del mundo. En su teoría, tiene importancia el ideal clásico-humanista, que le brinda una norma ética y estética para distinguir a aquellos escritores que representan la protesta contra la deshumanización de la sociedad. Lukács opone estas obras a la actitud y el arte de las vanguardias y de la literatura experimental, frente a los que mantiene un juicio negativo.

ciencia posible, esencial para determinar el campo de las variaciones que se puede prever en una estructura social.

Precisamente, en muchas de las valoraciones realizadas en las reseñas se retoma en otros términos la idea de un sujeto “transindividual” y la apelación a una concientización tanto por parte de los personajes como hacia los lectores. Además, en dicha nota, se indica que para Goldmann una sociología dialéctica “se esfuerza siempre en poner en relación los juicios de valor, las ideologías conservadoras, críticas o revolucionarias, no solamente con la realidad sobre la cual actúan, sino también con la realidad que las engendra”¹²⁶. Como parte de ese lineamiento, la indagación de la realidad¹²⁷ a través de la lectura de los textos literarios es un principio que prima en los comentarios de los libros de *La Opinión*.

Para Goldmann, como para Hegel y Lukács, la obra de arte torna sensible la Idea (en este caso la forma o la estructura de la conciencia posible de clase), por ello los textos literarios constituyen una vía de acceso a la comprensión y el conocimiento de las *visiones del mundo*. “Realizan” en el plano imaginario las virtualidades implicadas en estas formas o estructuras mentales de carácter colectivo, cuya infraestructura radica en las clases sociales: dan forma a un conjunto de ideas, aspiraciones y sentimientos que representan una respuesta global y coherente a una situación histórica dada. Por lo tanto, la configuración formal de los textos constituye la dimensión verdaderamente social de la literatura. De ahí que sea en el nivel de sus estructuras donde haya que investigar su/s relación/es con las visiones del mundo y que ese vínculo tenga el carácter de una homología entre esquemas formales. Además, para Goldmann la visión de mundo es un tipo de conciencia, una abstracción, que coincide en gran parte con la noción marxista de conciencia posible.

Debido a esa influencia crítica, a lo largo de los comentarios de libros del primer diario de nuestro análisis podemos reconocer “ecos” de las teorías mencionadas. En relación con

¹²⁶ La crítica a la ideología conservadora se observa en el ámbito de *La Opinión*, específicamente en la oposición al grupo *Sur* y *La Nación*, señalada en un apartado anterior de este capítulo.

¹²⁷ En ese sentido, la revista *Los libros* (1969-1976) planteará una diferencia con los lineamientos esbozados en la parte cultural de *La Opinión* respecto de la realidad. Desde las reseñas de éste se sostiene que la literatura posibilita su indagación y expresión, mientras que en aquella la nueva crítica contribuye a la demolición del canon realista. “Si la novela llamada realista era considerada como el vehículo más apropiado para la transmisión de las ideas y la denuncia de los males sociales, la nueva crítica invertirá totalmente este lugar común heredado: no sólo el realismo se funda sobre una ingenua concepción de la representación, y por ende, sólo puede consolidar una ideología burguesa, sino que, además, el camino hacia una ideología verdaderamente transgresora y revolucionaria debe buscarse en los textos que denuncian y cuestionan los modos realistas de representación” (De Diego, 2003: 89).

lo antes expuesto, por ejemplo, respecto del detenimiento en las distintas percepciones de los personajes y las referencias a su concientización dentro de un mundo representado.

Por otra parte, Galvano Della Volpe se sitúa en una posición antihegeliana, a partir de su método, definido como “dialéctica científica”. En *Crítica del gusto* (1960), funda una teoría del arte literario, que busca poner de manifiesto el nexo orgánico entre los valores poéticos del discurso y su estructura intelectual ideológica. Postula que el conjunto de valores semántico-gramaticales disponibles en una lengua constituyen el literal-material, la estructura técnica a partir de la cual se produce, por medio de la actividad del escritor, la transformación de la lengua en estilo, cuyo eje es el polisentido (la connotación). Cabe destacar que la “paráfrasis crítica” es para Della Volpe una actividad valorativa que busca dar cuenta del “desvío” que se ha producido en cada texto, cuando presupone que los valores léxicos comunes se han enriquecido de nuevos sentidos por el trabajo que transforma la lengua en estilo. Salvando las distancias con esta teoría, pero tomando un procedimiento esencial de ella, la paráfrasis es una de las operaciones de la crítica literaria periodística que se emplea en las reseñas¹²⁸.

Hasta ahora hemos situado el rol del intelectual desde *¿Qué es la literatura?* de Sartre, también el compromiso con la realidad a través de la literatura que se propone desde teorías de orientación marxista y de cómo lo lee la crítica. Pero, ¿cuáles son los alcances de la condición del intelectual, en relación con la literatura y lo social? No puede soslayarse al respecto el aporte teórico de Gramsci, cuya lectura impacta notablemente en el ámbito local.

El giro hacia la noción de *intelectual orgánico* se instala desde una perspectiva que somete las funciones intelectuales críticas a las necesidades de desarrollo de las organizaciones partidarias que tuvieron como máxima y principal aspiración la transformación revolucionaria de la sociedad (Ponza, 2006:10). Gramsci, a partir del concepto de hegemonía otorgaba un rol fundamental a los intelectuales y la cultura en el proceso de transformación social, un rol que a su juicio se daba a través de una tarea ligada orgánicamente al desarrollo de la organización política revolucionaria.

¹²⁸ Efectuamos un análisis de las paráfrasis considerando sus funciones textuales y desde el análisis del discurso y en el capítulo 3 de esta tesis. Volver sobre “Las paráfrasis: reinterpretar el propio enunciado” en “Los ‘otros’ en la reseña de textos literarios: la heterogeneidad mostrada”.

En ese sentido, a partir de los aportes de teóricos de Antonio Gramsci -introducidos, impulsados y retomados por Héctor P. Agosti¹²⁹ desde el comunismo argentino-, subyace la reflexión sobre el rol de los intelectuales en consonancia con el concepto de intelectual orgánico, que debe intervenir en la realidad. La lectura del pensador italiano desde la nueva izquierda intelectual de los '60 y comienzos de los '70 -por ejemplo, a partir de José Aricó- concibe la realidad en clave nacional-popular.

En otra línea ideológica, desde el nacionalismo popular, a partir del pensamiento de Arturo Jauretche, se enfatiza el gesto de desmontar las mentiras o interpretaciones sobre la realidad nacional, creadas por la "colonización pedagógica" que los intelectuales liberales habían hecho, en función de producir una concientización en el público lector.

También Rodolfo Puiggrós, Jorge Abelardo Ramos y Juan José Hernández Arregui, entre otros, buscan incorporar, desde la izquierda, los esquemas teóricos marxistas al análisis de la realidad argentina, en especial aplicándolos en clave nacional al peronismo. Su opinión coincidía en el compromiso militante que debían asumir los intelectuales argentinos en el proceso de transformación social, en el cual el peronismo tenía un papel protagónico, inscripto en el relato marxista como movimiento popular antiimperialista y solidario con las causas de liberación nacional que en esos años atravesaban muchos países del Tercer Mundo. Esos autores, ubicados dentro del llamado nuevo marxismo, lograron sistematizar el proyecto denominado socialista nacional que intentó tomar forma concreta a través del llamado Peronismo Revolucionario, un proyecto que recibió una fuerte inspiración cubana en el desarrollo de sus tesis y métodos.

En resumen, desde variadas fuentes, pero sobre todo desde corrientes teóricas provenientes del marxismo y del nacionalismo popular, se impone una necesaria conexión de la literatura con la realidad y lo social, que será un requisito casi obligado en los comentarios bibliográficos de *La Opinión*. En ese sentido, llama la atención cómo desde los títulos de las

¹²⁹ Antecedentes anteriores respecto del realismo son las consideraciones de Héctor Agosti en *Defensa del realismo* (1945), donde proponía la noción de uno nuevo que presenta como la superación del realismo tradicional y las corrientes del arte abstracto. La actitud de ese nuevo realismo consistía al mismo tiempo en el conocimiento, la interpretación y la recreación de la realidad. Luego, en *Nación y cultura* (1959), señala, entre otros planteos, que la literatura argentina se debate entre el refinamiento esteticista y la fuerza del realismo más "una `subliteratura popular' que representa la degeneración más precisa de lo nacional popular" (Romano, 1993).

reseñas -tanto de narrativa como de poesía- y, a lo largo de estas, se tematiza su tratamiento ya sea para indagarla o expresarla¹³⁰.

4.5.4. La incidencia de la teoría bajtiniana y los comienzos de la sociocrítica

Un conjunto de tesis elaboradas por Mijaíl Bajtín (también identificado bajo los nombres Voloshinov y Medvedev) en polémica con los formalistas rusos y con la lingüística de tendencia formalizante fue objeto de relectura durante los años sesenta y setenta en el marco de la crítica europea, especialmente la francesa.

Los planteos de la primera etapa de la obra de aquel autor, la de *El método formal* y los ensayos sobre teoría del lenguaje, identifican a la literatura como relación social en la que interviene el lenguaje como material y los discursos ideológicos como contenido. Los escritores se orientan en el medio ideológico y en el sistema de la lengua, según evaluaciones sociales. La literatura como forma ideológica es el reflejo de la realidad social por la mediación de la ideología.

En la segunda etapa, la de *Problemas de la Poética de Dostoievski* (1988 [1929]) y los trabajos escritos en los años '30 y '40¹³¹, Bajtín propone una teoría del discurso narrativo que concibe la literatura como forma ideológica y, en el marco de la sociocrítica francesa, se va a convertir en teoría de todo texto literario. El punto de viraje entre la primera y segunda etapa es el desplazamiento -a partir de su reflexión sobre la novela- del énfasis de la literatura como representación discursiva de lo social a lo literario en tanto forma que contiene los discursos sociales. En concordancia con esta teoría, las reseñas de Romano y Sasturain leen y especifican otros discursos sociales dentro de la novela.

Por otro lado, desde la sociocrítica, Jurij Lotman y Julia Kristeva realizan una apropiación y traducción de la teoría de Bajtín a sus propios sistemas. Ese marco teórico con diversos grados de apropiación subyace en la crítica literaria periodística, que tiene en cuenta

¹³⁰ Algunos ejemplos de esos títulos: "Estilo e indagación de la realidad en una lograda antología de cuentos", 19/6/71; "Un exitoso juego de lenguajes para indagar la realidad", 23/12/71; "La voluntad de expresar la realidad no basta para novelar bien", 4/1/71; "Cinco autores intentan por diferentes caminos expresar zonas de la realidad", 26/1/72; "La realidad histórica se diluye en la última obra de Griselda Gambaro", 26/12/72, etc.

¹³¹ Entre esos trabajos se encuentra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento en el contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral [ca. 1933] y "La novela de educación y su significado en la historia del realismo" [ca. 1936-8]. Sobre una lectura crítica actualizada de la obra de Bajtín puede consultarse Mancuso, Hugo (2005), *La palabra viva – Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires, Paidós.

relaciones sociales, culturales e intertextuales en las apreciaciones de sus comentarios bibliográficos.

Las investigaciones de la cultura realizadas por Lotman (1972-80) y la Escuela de Tartu, al considerar las prácticas culturales y el medio ideológico como textos, adoptan un modelo semiótico para la descripción de la vida social y de las relaciones entre estructuras textuales y extratextuales. En su concepción, las fronteras del discurso literario dependen del resto de los discursos sociales, son móviles. Tanto para Lotman como para Bajtín, la relación literatura-sociedad es una relación de textos y la orientación de la literatura varía en las evaluaciones sociales que modifican los canales entre las obras literarias y la sociedad.

A partir de este desarrollo, Kristeva construye un modelo teórico de la literatura dentro del marxismo estructuralista. “La palabra, el diálogo y la novela” (1969) funda la sociocrítica¹³², pone a Bajtín en circulación dentro de la teoría literaria francesa y re coloca al posformalismo en el espacio de la problemática semiótica. La semiologización del mundo social y la afirmación de la intertextualidad como definición de la práctica propiamente literaria son sus líneas básicas. El texto literario se independiza de su proceso social de producción y se interioriza bajo la forma de productividad textual. Pero, a diferencia de Bajtín, para Kristeva la intertextualidad es definida solamente como intertextualidad literaria y las operaciones de la “práctica textual” como productividad de significancia (Sarlo, 1983:46-8).

Tanto en las reseñas de narrativa como en las de poesía, Rivera, Romano, Ford y Saturain especifican en mayor grado relaciones de intertextualidad -no sólo literarias- y cómo estas se evidencian. Mediante esas operaciones asumen algunas lecturas teóricas que circulaban entonces en el ámbito universitario, para actualizarlas desde la crítica literaria periodística.

En conclusión, a través del empleo de determinadas categorías conceptuales y de cierto uso de un léxico especializado por parte de la crítica literaria de *La Opinión*, pueden registrarse el abordaje, cierta aceptación e incorporación fragmentaria o parcial de las teorías críticas vigentes en la época y de su recepción reciente, sobre todo en Buenos Aires.

¹³² La sociocrítica parte de la hipótesis de que el “afuera” está inscripto en la obra. El límite entre la obra y su “afuera” es, como dice Jean Starobinski, una variable, definida por el texto, que cambia históricamente. Dentro de esta tendencia de matriz estructuralista, lacaniano-althusseriana, hay diferencias y polémicas internas -sobre las cuales no nos detendremos porque escapan al objeto de nuestro trabajo- que con posterioridad la indagan y cuestionan, como por ejemplo, las de Zima/Kristeva y *Change/Tel Quel*.

4.6. Lineamientos de los años '60 en la poesía

“Poética en griego quiere decir acción, en este sentido no creo que haya demasiadas diferenciaciones entre la poesía y la política, [...], por la poesía, por la necesidad de usar las palabras en toda su precisión y significación he llegado al tipo de militancia que actualmente hago.”

Francisco Urondo en la entrevista realizada por
Vicente Zito Lema en *Liberación* en 1973¹³³

Llama la atención la cantidad de libros de poesía comentados en proporción con los otros géneros en *La Opinión* y, dentro de ellos, el espacio dedicado a los autores noveles. Evidentemente, a través de las reseñas, la lírica cobra relevancia en los comienzos del diario que muestra cierta apertura hacia los escritores incipientes. A la vez, puede percibirse cierta continuidad en los nombres de los autores de los libros reseñados con otras publicaciones de poesía. Muchos de ellos eran conocidos por haber participado en *Poesía Buenos Aires* (1950-1960)¹³⁴, podemos mencionar a Elizabeth Azcona Cranwell (*Imposibilidades del lenguaje o los nombres del amor*), Juan José Ceselli (*El paraíso desenterrado*), Carlos Latorre (*La vida a muerte*), Alberto Vanasco (en *Historias del peronismo*, narrativa en este caso), entre otros. Algunos habían escrito en revistas de tendencia surrealista, como *A partir de cero* (1952) dirigida por Enrique Molina y *Letra y línea* (1953) por Aldo Pellegrini, o en *Zona de la poesía americana* (1963-1964), donde también habían publicado Juan Gelman, Francisco Urondo y Eduardo Romano.

Las líneas argumentativas que en el *corpus* de *La Opinión* se presentan respecto de las concepciones sobre la poesía remiten de modo central a las ideas sugeridas en las reseñas de Francisco Urondo¹³⁵, quien las escribe desde el 18 de junio de 1971 al 24 de mayo de 1972.

¹³³ Citado en Montanaro, Pablo (2003), Francisco Urondo. *La palabra en acción-Biografía de un poeta y militante*, Buenos Aires, Ed. Homo Sapiens, p. 104.

¹³⁴ En la revista y editorial del mismo nombre, dirigidas por Raúl Gustavo Aguirre, publicaron muchos de los más reconocidos poetas del periodo: Edgar Bayley, Francisco Madariaga, Rodolfo Alonso, Aldo Pellegrini, Carlos Latorre, Alberto Vanasco, Mario Trejo, el mismo Aguirre, etc. Es justamente bajo ese sello que Francisco Urondo publica sus tres primeros libros de poemas, *Historia Antigua* (1956), *Breves* (1958) y *Lugares* (1959). Asimismo, *Poesía Buenos Aires* difundió, a través de traducciones propias, la poesía de los más notables poetas europeos contemporáneos, principalmente de René Char, Paul Eluard, Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale, objeto de admiración de los poetas argentinos que se identificaban con ella.

¹³⁵ No debe obviarse que también existen otras instancias de selección y evaluación de los textos a reseñar. En ese sentido, cabe considerar la influencia del director del Suplemento Cultural, Juan Gelman. Éste era amigo de

También marcan otra tendencia sobre ese género las de Juan Sasturain, que se publican a partir del 15 de septiembre de 1972, y a las que nos referiremos más adelante.

Aunque no lo declara de modo explícito, en sus textos de comienzos de los '70 en *La Opinión*, el poeta santafesino sigue los ejes principales esbozados en *Veinte años de poesía argentina 1940-1960* (1968), cuya primera versión había sido publicada en el primer número de *Zona de la poesía americana*, en 1963. En ellos, retoma lineamientos sentados por la ya mencionada revista *Poesía Buenos Aires* que, dirigida por Raúl Gustavo Aguirre, había difundido propuestas invencionistas o derivadas del invencionismo, voces poéticas renovadoras antagónicas a las corrientes neorrománticas de la poesía escrita en la década del '40¹³⁶.

A fin de señalar las concepciones que prevalecen dentro del *corpus* analizado de reseñas, especificaremos las más recurrentes de ese diario sobre la poesía: el vitalismo heredado de las vanguardias y de *Poesía Buenos Aires*, el empleo de una prosa no discursiva y los señalados en la reseña de *Todos los poemas 1950-1970* de Urondo del 30/1/73 por Juan Sasturain. Allí, este crítico sintetiza algunos de los principales postulados clave que Urondo había identificado sobre los poetas -independientemente de su origen o itinerario- posteriores al frondizismo, durante la década del 60 en su ensayo de 1968. Tales postulados que inciden en las apreciaciones de los críticos son los siguientes: "intención nominativa; austeridad expresiva que recurre a la palabra coloquial; organicidad [...] `en la medida en que la libertad expresiva no desplaza la existencialidad que la sustenta, en el orden personal y colectivo'; entender a la poesía como expresión de la realidad y vehículo de comunicación; concebir a la palabra como instrumento y no como finalidad y, fundamentalmente, una actitud no contemplativa del mundo sino un hacerse cargo de la realidad, asumiendo un compromiso real"¹³⁷. Dichos

Urondo; ambos eran poetas y tenían una relación de intercambio enriquecedor mutuo, compartían proyectos y afinidades ideológicas.

¹³⁶ Ya Oliverio Girondo había planteado sus diferencias con la poesía de los jóvenes del '40, caracterizada como neo-romántica por su apego a la estética del romanticismo decimonónico, su predilección por las formas tradicionales y su fuerte tono elegíaco, la cual se oficializa, según Urondo, cuando "Eduardo Mallea les abre las puertas del suplemento literario de *La Nación*" y en *Sur* (Cf. Fondebrider, Jorge, "1950" en Dossier sobre *Poesía Buenos Aires* en *Diario de Poesía* N° 11, verano de 1988/89, p. 13 y Urondo, Francisco (1968), *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, Buenos Aires, Ed. Galerna.).

¹³⁷ Sasturain, Juan, "Como los mejores de su generación, Urondo es más leal con la vida que con la belleza", *LO*, 30/1/73. Algunos de los principios mencionados tales como entender la poesía como expresión de la realidad, como vehículo de comunicación y la idea de "ser de alguna manera, la penetración y la conciencia sobre el tiempo que les ha tocado vivir" pueden rastrearse en un artículo previo de Noé Jitrik "Poesía argentina: aislamiento y esperanza", publicado en *Los Andes* de Mendoza el 22/10/62, luego incorporado a *El escritor argentino. Dependencia y libertad*, Ediciones del Candil, Buenos Aires, 1967. Posteriormente, este último autor profundizará estas ideas en "Poesía entre dos radicalismos" en *Zona de la Poesía Americana* N° 2, diciembre de 1963 donde se referirá a "un

principios, que indagaremos a continuación, son a los que apelan no sólo el mismo Urondo, sino también otros críticos, fundamentalmente Carlos Tarsitano y Julio Ardiles Gray en el periodo en que -según nuestro *corpus*- escriben reseñas en *La Opinión*: desde sus comienzos hasta mediados de 1972.

4.6.1. El vitalismo heredado de las vanguardias y de *Poesía Buenos Aires*

En este apartado abordaremos el vitalismo a partir de dos modos -heredados de las reflexiones de *Poesía Buenos Aires*- que se presentan en los comentarios bibliográficos: primero, en el hecho de considerar la vida de los poetas y su experiencia como creadores, y luego, en relación con las apreciaciones que se efectúan sobre el texto literario referido.

Respecto de la vanguardia, Urondo anota en *Veinte años de poesía argentina* que desde 1950 ese movimiento se canalizará por dos caminos: uno es el de *Poesía Buenos Aires* como portavoz de una “poesía cerebral”, “hiperartística” -al decir de César Fernández Moreno-, y el otro, el de los surrealistas, que configura una tendencia vitalista. En su ensayo, Urondo retoma argumentos de Aguirre y Bayley sobre el peligro de caer en una “fraseología surrealista”, es decir en una retórica del lenguaje automático, y vincula a ese grupo con una “manera de vida” y no con una corriente o escuela literaria¹³⁸. Posteriormente, ya en *La Opinión*, recupera esas ideas en la reseña de *La vida a muerte*. Aclara:

“Poesía de inspiración surrealista: así califica el poeta Enrique Molina los textos de este último libro de Latorre. En verdad, **toda su producción ha estado signada por esa manera de integrar el mundo, esa `manera de vivir` de los surrealistas.**

Latorre participó siempre de la versión nacional de ese movimiento que aquí dio no pocos poetas de primera línea: Francisco Madariaga, Molina y el mismo Latorre, por citar algunos de ellos.” (Urondo, F., “Un rigor sin complacencias conforma los textos más recientes de Latorre”, *LO*, 29/9/71)

serio intento de conformación” de una poesía nacional que se “socializa” y “desepigoniza” respecto de los modelos extranjeros, a la vez que “comienza un rescate cada vez mayor de elementos populares”. (Cf. Freidemberg, Daniel (1999b), “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman” en Cella, S. (directora del volumen) *La irrupción de la crítica*, Tomo X, pp. 183-4, en Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé.).

¹³⁸ Urondo observa: “[los surrealistas] incurrirán también -además de las generalizaciones que a veces los arrastra a tremendismos y exageraciones- en algunas ingenuidades: ‘La poesía, en su más alta expresión, no puede pretender otra cosa que cambiar la vida’; como si esto fuera tan simple. Desgraciadamente las palabras no bastan para producir un cambio, aunque pueden propiciarlo o abastecerlo” (Urondo, 1968: 47).

En este caso, la actitud vitalista se identifica con una forma de vida de los autores dentro del surrealismo local, del cual se nombran algunos autores destacados.

Por otro lado, en relación con la consideración de “lo vital” en los textos literarios mismos, Urondo reivindica la actitud vitalista, cuando se refiere, por ejemplo, a *El aura del sauce* de Juan L. Ortiz: “porque esta poesía **es como la vida misma**: ‘Es dura la vida, la vida es triste / como un mar la muerte viene del sur y anda en el sol.’” (Urondo, F., *Op. cit.*, LO, 20/7/71). De este modo, el crítico compara la vida con la obra del poeta entrerriano, que con un tono melancólico se detiene sobre aquella.

En contraste, posteriormente, en la reseña de *Todos los poemas 1950-1970*¹³⁹ titulada “Como los mejores de su generación, **Urondo es más leal con la vida que con la belleza**”, Juan Sasturain destaca:

“Hay poemas de distintos momentos que nos revelan la presencia de una **cierta lealtad** -no hay mejor palabra para definir ese sentimiento- **hacia ese algo difuso que es la vida**. Ya en *Historia Antigua*, más allá de toda postura existía una única certeza: ‘Pero no hay que alarmarse, nos quedaremos **hasta que las velas ardan**’. La vacilación, el fracaso, la ocasional cobardía - ‘esperábamos otra cosa de los aires del mundo que un milagro impusiera un nuevo destino / un destino que no ganamos que no pudo correspondernos’, dijo en *B. A. Argentine*- no impiden la persistencia de un humanismo radical, apoyado en evidencias mínimas y máximas: ‘sin jactancias puedo decir / que la vida es lo mejor que conozco’”. (Sasturain, J., “Como los mejores de su generación, Urondo es más leal con la vida que con la belleza, LO, 30/1/73)

El crítico reconoce, a través de las citas, una “lealtad” hacia la vida que propone de modo implícito una lucha fuera del sentido convencional (“hasta que las velas ardan”), implicada en el vínculo entre poesía y política, que Urondo construye en su texto. Es justamente ese concepto de vida y poesía vertebradas dentro de un orden más amplio el que le sirve de tesis, la cual anticipa desde el título.

En consecuencia, la reflexión sobre la relación poesía-vida respecto de los textos literarios mismos que se plantea en las reseñas cambia según de qué escritor se trate. En algunas ocasiones, tal reflexión puede ligarse a tendencias estéticas dominantes: asumir una tendencia vanguardista o adquirir un valor político, como en el caso de la poesía de Urondo. En términos generales, se señala el vitalismo de los poetas en relación con un estilo particular de vida y con el modo en el que, desde la poesía se expresa la relación con aquel.

¹³⁹ *Todos los poemas* de Urondo fue publicado en 1972 por Ediciones de la Flor e incluye los libros de poesías publicados hasta el momento y dos inéditos: *Son memorias* escrito entre 1965 y 1969 y *Poemas póstumos*, entre 1970 y 1972.

4.6.2. La prosa “no discursiva”

En contra de una actitud solemne, César Fernández Moreno elogia en algunas de sus reflexiones teóricas el empleo de rasgos que contribuyen a la “distención del lenguaje”: el uso de ciertas palabras y giros de la conversación diaria, el voseo y el lunfardo, cercano a lo que posteriormente se denominará coloquialismo. Esa sencillez manifiesta una renuencia a la exhibición explícita de la “poeticidad”. Según Freidemberg, dicha actitud implica un vuelco respecto de la aspiración neovanguardista, sobre todo a través de la insistente recurrencia a la imagen poética, tal como es entendida por el surrealismo y el creacionismo. Este autor observa que ante el rechazo del “lenguaje lógico convencional”, que proclama Raúl Gustavo Aguirre desde *Poesía Buenos Aires*, Urondo replica [en *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*] que ese y otros lenguajes pueden ser incorporados porque el problema que plantea la poesía “no es de vocabulario sino de una estructura verbal no discursiva” y sostiene que cualquier cosa que aparezca en un poema “ya es de por sí material poético” (Freidemberg, 1999b:187-8). En efecto, Urondo había señalado: “precisamente del intrincado mecanismo que produce el hecho poético, no es ajeno el significado de las palabras, su carga conceptual, aunque después de sustanciado el hecho poético, pueda modificar esa significación que tenía o reemplazarla” (Urondo, 1968: 41). En ese sentido, respecto de la poesía, lo “no discursivo” es entendido de un modo particular por ese poeta-crítico, quien emplea ese concepto como un aspecto valorado en sus comentarios bibliográficos. Lo usa, ya sea para definir un texto poético en prosa como el que sigue:

“Estos relatos o poesía de prosa o relato poético -o todas las denominaciones que tratan de designar a la prosa como no discursiva- usan como coartada el nombre de Jonás, el devorado por una ballena [...]” (Urondo, F., “Una buena escritura y ciertas ideas se contraponen en un texto poético, *LO*, 11/3/72)

Ya sea, para determinar la prosa discursiva como una “zona” respecto de la cual un texto poético no debería incluirse:

“Sin embargo, la tensión -que se logra en buena parte del texto- cede por momentos y se acerca al borde de la prosa discursiva: `pero caramba en qué mente puede haber semejante pensamiento’”. (Urondo, F., “Lo cotidiano es un buen poemario”, *LO*, 3/9/71)

Si bien en su ensayo ese poeta reflexiona de modo general sobre los mecanismos de combinación de las palabras, en las reseñas se limita a emplear el sintagma “prosa (no) dis-

cursiva” para mostrar que el poema tiene un modo de constitución y una “legalidad” diferente que se crea en función de la carga conceptual de las palabras, de su modo de combinación y de la tensión que ambos establecen.

4.6.3. Intención nominativa y austeridad expresiva

Respecto de la intención nominativa, Sasturain señala que Urondo propone “no soslayar lo que está allí todavía innominado... las cosas que van integrando este país y su cultura”¹⁴⁰, lo que pondría en evidencia “los rasgos sustantivos que parecen corresponder a nuestra poesía”¹⁴¹, “designar así, es también buscar claridad, conciencia”¹⁴². Reconoce que anteriormente Eduardo González Lanuza había hablado de la sustantividad de la poesía argentina pero especifica que, en cambio, lo que a él le interesa es su “concreción lúcida”¹⁴³. Si bien en sus poemas hay un predominio de sustantivos, la sustantividad de la poesía se asocia particularmente en este contexto con su actitud semántica respecto de la realidad social.

Por otro lado, Urondo señala la austeridad expresiva que recurre a la palabra coloquial, condición valorada en la poesía del periodo y también desde los comentarios bibliográficos. Por ejemplo, en su definición de poeta, Ardiles Gray elogia los tonos de la conversación y de la confianza para decir cosas conmovedoras:

“El poeta auténtico, es decir Jorge Leónidas Escudero¹⁴⁴, es aquel que nombra a las cosas por su nombre, que para contar un amor no necesita del alto sonsonete [...]. El auténtico Escudero es aquel que elige **el tono de confianza, el tono de la conversación de todos los días, para decir cosas conmovedoras [...]**.” (Ardiles Gray, J., “Buena poesía y retórica conviven en dos textos de Jorge Escudero”, *LO*, 4/8/71)

Aunque valorativamente en las reseñas del diario se privilegia lo coloquial y la simplicidad, el hecho de lograr la condición poética depende de cómo se desarrollen esos aspectos que no deben confundirse con el pintoresquismo:

¹⁴⁰ Sasturain, J., *Op. cit.*, 30/1/73.

¹⁴¹ Urondo, Francisco (1968), *Op. cit.*, p. 85.

¹⁴² Urondo, Francisco (1968), *Op. cit.*, p. 86.

¹⁴³ Urondo volverá sobre esta idea en otros artículos periodísticos como, por ejemplo, “Abuelos y bisabuelos de la poesía argentina” del 7/5/72 en *La Opinión*, sobre el que en una nota al pie más adelante nos referiremos.

¹⁴⁴ Este poeta será reconsiderado en los '90, principalmente a través de las encuestas del *Diario de Poesía* en 1989 y 1990, que evidencian operaciones de relectura dentro del campo de la lírica en esos años. (Cf. Aguirre, Osvaldo, “La tradición de los marginales” en Fondebrider, J. (comp) (2006), *Tres décadas de poesía argentina*, Buenos Aires, Libros del Rojas - Universidad de Buenos Aires, pp. 51-2.

“Para narrar sus odiseas [en *Plaza Batallón 40*], el autor [Viel Temperley] ha elegido una poesía que **roza lo coloquial** en un honrado afán de simplicidad. [...] Sin embargo, no siempre la sencillez de la escritura se convierte en factor de poesía. Por el contrario, las repeticiones de metáforas dejan la impresión de que el autor ha buscado expresarse en vano y hasta con cierta impotencia. Una de esas imágenes alcanza la categoría de muletilla”. (Gray, J., “Hondura metafísica y pintoresquismo se contraponen en un libro de poemas”, 12/8/71)

Cabe destacar que, previamente, a principios de esa década, el coloquialismo de los '60 había empezado “a cobrar cuerpo, no como un sistema de procedimientos y convicciones articulado ni formulado explícitamente, sino como una serie de elecciones [...]” (Freidemberg, 1999b:188-9). Daniel Freidemberg (1999b:189) lo define como “un ideal de escritura que consiste en que la diferencia entre un poema y la transcripción de un tramo de una conversación no esté en el vocabulario, en la temática o en los modos expresivos sino en una mayor destreza en la selección de los materiales y en su administración en función de una mayor elocuencia y cierta belleza en los resultados”. También, en referencia al estilo, el crítico nota las particularidades del poema coloquial, dentro de una entonación confidencial que rehuye el énfasis: la tendencia a prescindir de palabras que connoten prestigio literario, la preferencia por las que provienen del habla cotidiana -sobre todo las de la clase media-, de la cual además se suele tomar frases hechas, modos de entonar, sobreentendidos y el uso de ciertas convenciones comunicativas detectables en el universo lingüístico habitual de lo que se supone es un ‘lector medio’. Advierte que algunos autores empleaban estas formas en la búsqueda de lectores, “suponiendo de acuerdo al prejuicio populista, que la falta de un mayor interés social en la poesía proviene únicamente de su lenguaje o su temática y no de las condiciones sociales de recepción” (Freidemberg, 1999b:189).

En otras palabras, desde *La Opinión*, a comienzos de los '70 se pondera la poesía coloquialista cuya impronta provenía de la década anterior. Al mismo tiempo, surgen textos diferentes de esa tendencia; es el caso antes mencionado de *Partitas* de Leónidas Lamborghini, libro que como toda la poesía de ese autor dejará huella dentro del campo de la poesía argentina. No obstante, se valoriza lo coloquial como una tendencia estética donde se “encarnan” en cierta austeridad expresiva significativamente lo social y lo cultural.

4.6.4. Comunicatividad

La comunicatividad en el *corpus* puede leerse en dos sentidos: uno sostenido por Urondo y Ardiles Gray, asociado fuertemente con una sencillez expresiva; el otro, reconocido por Sasturain, instala la posibilidad de otro tipo de comunicación a través del hermetismo del texto.

Urondo señalaba en relación con *Poesía Buenos Aires* que, en la creación artística, el énfasis se centra en la experiencia creadora más que en la belleza, ya que en ese ámbito, “como en el terreno de la conducta, de la voluntad o elección de vida, más que regir la felicidad, gravita [...] una necesidad existencial de expresión y comunicación”¹⁴⁵.

Aun respecto del invencionismo, compartiendo las concepciones de Bayley, Urondo defiende una poesía comunicativa que “sin desmedro para su contenido expresivo”, “aparece inmersa en un tono vital coherente y perceptible por todos” (Urondo, 1968:42).

La noción de que el texto poético debe ser “vehículo de comunicación” es llevada al máximo particularmente por Julio Ardiles Gray en el comentario sobre *La raíz en la roca*, al punto de posicionarse en contra de lo barroco, lo “catedrático”. Este crítico presenta una desacralización de la figura del poeta y adopta una posición a favor de un lenguaje más directo:

“Porque la poesía es enemiga de lo barroco; por boca de Juan de Mairena, Antonio Machado -que sabe dónde estaban sus fuentes ocultas y cómo descubrirlas-, lo dijo hace muchísimo tiempo: lo barroco es el punto de orgullo del negro catedrático, es decir, el anti-poeta.” (Ardiles Gray, J., “Buena poesía y retórica conviven en el texto de Jorge Escudero”, *LO*, 4/8/71)¹⁴⁶

Y, en contra de un lenguaje específico, folkórico, regional, hasta dialectal:

“[...] El folklorista tiene el mismo problema de comunicación que todo poeta dialectal, sólo él conoce el significado de las palabras, su valor y su fuerza. El destinatario es un convidado de piedra si al final del libro no se le suministra un diccionario de significados. [...]”

El pecado no sólo es de los poetas del interior: en Buenos Aires hay también un folklorismo que utiliza el lunfardo para condimentar aquello que por sí mismo no tiene sustancia lírica. Ahora bien: ya se sabe que el lunfardo, voluntariamente, es una len-

¹⁴⁵ Urondo, Francisco (1968), *Op. cit.*, pp. 84-5.

¹⁴⁶ La expresión justa y directa se expresa en las palabras de Antonio Machado, retomadas por Ardiles Gray en su comentario, que reproducimos aquí: “Sabed que en poesía -sobre todo en poesía- no hay giro o rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo, de una expresión directa; que los tropos, cuando superfluos, ni aclaran ni decoran, sino complican y enturbian; y que las más certeras alusiones a lo humano se hicieron siempre en el lenguaje de todos.” (Machado, A. [1936] (1977), *Juan de Mairena*, Buenos Aires, Losada).

gua para iniciados, un idioma para los miembros de un ghetto de la `sociedad habladora´ (como diría Sarmiento), una serie de claves para escapar al idioma mayor.

Escribir con palabras regionales, quechuismos, guaranismos, araucanismos es hacer una endo-poesía, poner mayores cercos a la comunicación, establecer fronteras para que los vecinos hispano-parlantes no metan las narices en las bellezas de la tierra de uno. Es decir, hacer anti-poesía. Como si no bastara la existencia de otros idiomas que crean vallas entre los hombres, el poeta dialectal quiere agregar su granito de arena a la confusión que comenzó al pie de la torre de Babel." (Ardiles Gray, *Op. cit.*, 4/8/71)

En el fragmento del comentario antes citado, Ardiles Gray extrema el privilegio de una llaneza de la lengua, de una poesía "al alcance de todos". Asimismo, a veces desde las reseñas de *La Opinión*, se critica el predominio de "una retórica" por el particular uso del lenguaje, la adjetivación:

"El [poeta] retórico, como siempre, confunde poesía con exterioridad, fuerza interior con exceso: **se regodea en la masticación de las palabras y en la adjetivación desafortada**". (Ardiles Gray, *Op. cit.*, 4/8/71)

El imperativo de "concebir la palabra como un instrumento y no como una finalidad" se vincula estrechamente con el de "no caer en una retórica". También, el mismo Urondo destaca la sencillez, desvaloriza el adorno excesivo a través del uso del léxico. Por ejemplo, cuando se refiere a los surrealistas:

"En casi todos ellos era muy evidente el peso de un -por así decirlo- vocabulario surrealista que a veces alejaba las significaciones de su escritura, que podía amenazar con una retórica.

Pero este último libro permite advertir que esa **amenaza de retórica**, ese peligro de ornamento, no era tal." (Urondo, F., "Un rigor sin complacencias conforma los textos más recientes de Latorre", *LO*, 29/9/71)

Previamente, Raúl Aguirre en *Poesía Buenos Aires* se había referido a la retórica como fuera del lenguaje poético, "en la cual se pueden situar todos los falseamientos posibles de la poesía, ya que sustituye la verdad de su origen (ese venir auténtico desde el ser) por un venir de otra parte, ya sea un principio exterior, como las normas de la academia, ya de una actividad del mero psiquismo, como el delirio verbal u onírico, etc.)"¹⁴⁷. También, puede entenderse como la especifica Eduardo Romano: "expresión delegada en la impersonalidad del ocultamiento común": se trata de una poesía que no responde a las necesidades de su época en tanto "declina su potencia indagadora". "Retórica es igual a poesía amancebada y sin con-

¹⁴⁷ Aguirre, Raúl "Poesía, escritura sagrada" en el N° 15 de *Poesía Buenos Aires*, citado por Eduardo Romano en *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1983, p.63.

moción; poesía que se limita a señalar lo ya nombrado antes por otros según determinadas convenciones tácitamente reconocidas” (Romano, [1965] 1983: 161-2). En este contexto particular de las reseñas de *La Opinión*, la “retórica” sería una poesía vaciada de sentido, poco “auténtica” que -dicho de otro modo- pierde comunicatividad, razón de ser y conexión con el contexto.

Sin embargo, por otro lado, fundamentalmente Sasturain comienza a registrar algunos quiebres respecto del empleo de la retórica y de dicha concepción comunicativa indicada anteriormente. Lo señala respecto de *Partitas*:

“Lamborghini de vuelta de toda retórica, vuelve a encontrarse con ella. [...] en los nuevos poemas hay una problemática diferente, en tanto el interés se ha desplazado de los materiales a la forma adoptada por ellos: la escritura del oprimido se manifiesta ahora no tanto a nivel de los contenidos como al de la sintaxis. Ya no hay en *Partitas* utilización de un léxico popular, frases hechas, alusiones al lenguaje del tango sino tratamiento sistemático, variación, combinación, asociación, de un corpus determinado, reducido precisamente al poema [...]. Si *Partitas* trasunta cierto hermetismo es porque su escritura dibuja un vacío, una fractura, ese lugar que la escritura debe saber reconstruir”. (Sasturain, J., “Cuando la ruptura también es continuidad”, *LO*, 17/2/73)

Se empieza a percibir desde el discurso crítico del diario otro orden que manifiesta otras formas de comunicatividad que no siempre tienen que ver con lo coloquial, pero que tienen carácter de excepcionalidad. Esto es así a tal punto que se titula “El caso Leónidas Lamborghini” (“*La Opinión Cultural*”, 29/10/72) el reportaje que desde la *La Opinión* se le hace al poeta en relación con dicho libro. Desde ese paratexto se destaca la singularidad de su poética que evidencia una especificidad dentro de la poesía que se venía presentando en el matutino¹⁴⁸ y, sobre todo, dentro del campo literario. En síntesis, predomina la consideración de una poesía cuya comunicatividad está frecuentemente ligada a lo coloquial pero también se señalan otras formas de esta, dadas a veces por su propio hermetismo, fuera del coloquialismo.

¹⁴⁸ El poema “Eva Perón en la hoguera” de *Partitas* es publicado en “*La Opinión Cultural*” por iniciativa de Gelman, en 1971. Ese texto obtendrá repercusión por motivos políticos y literarios. Muchos de sus fragmentos provienen de *La razón de mi vida*, libro firmado por Eva Perón. Allí, Lamborghini trabaja con el corte de las frases, la repetición, la mezcla y el montaje del texto mencionado. Para una reflexión crítica sobre los textos de Lamborghini puede consultarse el excelente artículo de Daniel Freidemberg (1999) antes citado.

4.6.5. “Organicidad” en relación con el orden colectivo

Otra de las nociones constitutivas para la evaluación de la poesía en nuestro *corpus* es la de organicidad. En este marco, ese concepto puede entenderse como una organización del texto que trasciende su materialidad para vincularse con una instancia colectiva.

En su reseña del 30/1/73, Sasturain presta también atención a esta noción: señala que para Urondo la organicidad se manifiesta “en la medida en que la libertad expresiva no desplaza la existencialidad que la sustenta, en el orden personal y colectivo”¹⁴⁹. El argumento se reitera en las reseñas de diversos modos; por ejemplo, cuando establece:

[...] la historia personal es poco interesante si no juega en un marco más generalizable. El de la Historia, eso que los románticos -y con ellos, muchos hombres de la Generación del 40- llamaban trascendencia” (Urondo, F., “Entre rupturas con el romanticismo asoma el logro de un idioma propio, *LO*, 30/6/71).

También, al comentar *Tempestad es la palabra* de Nira Etchenique, el crítico hace referencia a la generación del 40 para mostrar su “gravitación” en ese libro. Señala que en él “se puede rastrear aquella melancolía cuarentista”, el aislamiento y la angustia “existencial” de esa generación, sentimientos que había desvalorizado en *Veinte años de poesía argentina*¹⁵⁰.

Respecto de ese grupo, reflexiona:

“la característica común fue la melancolía. Y la melancolía, cuando juega sola, cuando no se conecta con otros sentimientos, más que enriquecer, pauperiza. Así, pocos son los poetas de este grupo cuya tarea se conectó con el proceso poético que se ha vivido en el país en los años posteriores. Esa melancolía debe tener que ver con las experiencias vividas entonces: el grupo aparece cuando la llamada década infame va llegando a su fin. Debe ser el estado de ánimo que sienten los presos cuando son liberados después de una larga condena: **la desconexión**. Y, para conjurarla, **la idealización**. En el campo político, es el pueblo el idealizado en aquellos poemas; en el personal, el misticismo. El poema militante, populista -al que Nira Etchenique no fue insensible- y la elegía -la influencia de Rainer María Rilke, mejor dicho, de sus traducciones, fue evidente-, o en muchos **casos ambas cosas mezcladas signaron la producción del grupo: individualismo y colectivismo indiscriminados**”. (Urondo, F., “Entre rupturas con el romanticismo asoma el logro de un idioma propio”, *LO*, 30/6/71)

Como puede observarse, el crítico se aparta de la referencia concreta al libro de Etchenique mediante digresiones para condenar el individualismo y el “colectivismo” de dicha

¹⁴⁹ Urondo, Francisco (1968), *Op. cit.*, p. 84.

¹⁵⁰ Allí Urondo destaca que lo más importante que se produce en los años posteriores a la desaparición de la revista *Martín Fierro* en 1927, en los tiempos de la década infame, son la revista *Sur* y la generación del cuarenta, los que “no logran producir renovaciones de interés; es más, la rebeldía es fagocitada por el oficialismo.” (Cf. Urondo, F. (1968), *Op. cit.*, p. 77)

generación. También, como notaremos a continuación, de ese modo, desprecia el “quedarse en un individualismo” a partir de exaltar la vida interior y privilegia la relación con lo social:

“El tema de lo que genéricamente puede llamarse ‘vida interior’ ha dado que hablar, especialmente entre escritores y paraescritores. Primero fue materia devocional; luego, un buen pretexto para justificar el alcohol o, eventualmente, las drogas. Hasta que, finalmente, ha ido a parar en el más abierto descrédito. Apelar a ‘la vida interior’ fue la manera más flagrante de descomprometerse con las circunstancias que un escritor vivía. Era un pecado social; los apóstatas eran incinerados en la hoguera que, en cada mesa de cada café literario, levantaban los críticos para estos herejes. [...] La vida interior no existe, en la medida en que no existen individuos, tomando esta entidad como lo hace la ideología dominante, es decir, como cosa privada, de propiedad privada. Existen personas que son producto de muchas vidas y también de muchas muertes. De la concertación que esta persona vaya haciendo (con la ayuda de otros) de todos estos componentes, surgirá ella misma como algo más o menos interesante”. (Urondo, F, “La vida interior como experiencia común en un conjunto de poemas”, *LO*, 5/2/72)

En la cita anterior, Urondo destaca la relevancia de la interacción social para redefinir el concepto de “vida interior” en contra del individualismo de lo que él llama la “ideología dominante” (liberalismo). Para él, la relación con lo social adquiere una dimensión política que se va acentuando a partir de los años ‘70. En la cita que sigue, establece esa dimensión respecto del sentido de trascendencia de Juan L. Ortiz¹⁵¹, al decir que su poesía quiere apartarse del “individualismo burgués”. En ese sentido, efectúa una lectura diferente de las que se venían realizando de su obra:

“Y no se trata aquí de abstraer para eludir, porque en este concierto no tienen cabida los universales abstractos. Cada elemento, al conectarse armónicamente, se diferencia, no pierde identidad, sino que acentúa sus rasgos. Sus perfiles son reconocibles y, juntos, conforman una nueva identidad -la poética- donde no tiene cabida el individualismo burgués: cada elemento se concreta y se continúa en el otro.” (Urondo, F, “Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española”, *LO*, 20/7/71).

¹⁵¹ Juan L. Ortiz era un poeta muy presente para Urondo, sobre todo a partir de su participación en *Poesía Buenos Aires*. El 4 de julio de 1971, éste le realizó un artículo-reportaje en “La Opinión literaria”, titulado “Juan L. Ortiz, el poeta que ignoraron”. En el dossier *Urondo* del *Diario de Poesía* N° 49, García Helder destaca que en esa entrevista Urondo enfatiza: “Ortiz ha tenido ideas claramente revolucionarias en el campo político”. Crea una imagen de Ortiz que es “un recorte intencionado, un complejo ideológico, un verdadero ideograma que representa los intereses de Urondo de los años ‘70” (Freidemberg, D. y García Helder, D., 1999:24). Puede vincularse con esta lectura que Urondo realiza de ese poeta, el hecho de que cuando en 1976 es destinado a Mendoza por la cúpula de Montoneros, el crítico adopta como nombre de guerra “Ortiz”. Evidentemente, realiza una apropiación metonímica muy personal del apellido de ese poeta.

Como lo confirma también en otras reseñas, Urondo critica que la poesía abandone “el campo de la cotidianidad” y procure “un trascendentalismo algo vacuo” (Urondo, *LO*, 3/9/71). Por ello se posiciona en contra de la escisión entre la vida y el arte que los poetas de los '40 experimentan, al igual que ante su extrema institucionalización y su alejamiento frente a cualquier problemática política y social. Contrariamente, según este crítico, la organicidad en relación con el orden colectivo en la literatura supone que el orden privado debe articularse con la consideración de lo social como forma de una auténtica trascendencia.

4.6.6. La poesía como expresión del compromiso

Ya en *Veinte años de poesía argentina*, Urondo había planteado una intervención sobre la realidad a través de la poesía. Pero esa propuesta no era totalmente nueva: previamente, hacia fines de la década del '50 la había sostenido Edgar Bayley, vocero de la “ortodoxia” invencionista y participante de *Poesía Buenos Aires*. Urondo reproduce sus palabras en su ensayo:

“La poesía es **una actividad real** -ha dicho Bayley- **que opera en la realidad** entre otras fuerzas igualmente reales. La poesía, entonces **está y trabaja en el mundo y se transforma junto con el mundo. No existe por el mundo (no es su reflejo, su consecuencia, o su comentario)**; no existe sin el mundo (al margen, en otro reino); **existe con el mundo en relación con él, en una interacción creadora**. El poeta debe saber que, si por una parte **su misión es trascender la experiencia, avanzar sobre ella, por la otra, él está allí para conocerla, para penetrar la realidad**. No se le pide que nos dé su última queja, sino que nos transmita su dominio, un conocimiento (un conocimiento creador de sentido, de significado, no un conocimiento reflejo). [...] Tiene que *estar*, entonces, en el poema, esa parte de la realidad que no *es* el poeta, y tiene que estar también esa parte de la realidad que *es* justamente el poeta.”¹⁵²

Esta concepción teórica acerca de la intervención de la poesía en la realidad reaparece en algunas críticas bibliográficas.

El 2/7/71 Tarsitano, al reseñarlo, retoma versos de *El solicitante descolocado* que aluden a la incidencia de la vida sobre el comentario de manera literal. Luego, desde su enunciado, asume y a la vez refuerza la idea de Bayley antes indicada:

¹⁵² Cita del propio Urondo (1968:86-7) de Edgar Bayley en *Veinte años de poesía argentina*, “En torno a la poesía contemporánea: la poesía como realidad y comunicación”, Primera Reunión de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1957.

“Lamborghini superpone viajes en tren, en ascensor, escenas de tortura, no con la voluntad de plasmar un fresco, sino para revelar la complejidad del hombre: `que tu vida sea tu ritmo / sea pulso de la vida / antes que un elemento / de la música / arrojando otro / pegando / **que tu verso / dé la vida / antes que su comentario**’.

El solicitante descolocado da la vida antes que su comentario y se superpone -con voz propia- a los grandes creadores”. (Tarsitano, C, “La poesía de Lamborghini halla luz en la historia de su pueblo”, *LO*, 2/7/71)

Ahora bien, los conceptos de Bayley de la poesía que existe en el mundo, como una actividad que opera sobre la realidad son reconsiderados en el discurso crítico y literario de Urondo, pero en este caso con un marcado carácter político-social. Se propone una palabra poética que plantea cierta trascendencia y una praxis fuertemente historizada tanto desde la poesía¹⁵³ de algunos autores que dejarán su impronta en el periodo -entre ellos Lamborghini, Gelman y Urondo- como desde la crítica.

Considerar la poesía como un acto creativo comprometido con la realidad está estrechamente relacionado con la representación de la figura del poeta. En relación con la tendencia estética predominante del coloquialismo, se crea una redefinición desacralizadora de su figura: “lejos del lugar rimbauldiano del `vidente` o del malditismo simbolista, es -o trata de escribir como si lo fuera- un individuo más, un ciudadano más podría decirse, que domina el oficio de escribir poemas como otros dominan otros saberes” (Freidemberg, 1999:190-1). Freidemberg observa que la visión del sujeto representado en el poema se sitúa desde un punto de vista común, o pretende hacerlo, explica que “el poeta ya no cree que la realidad visible sea una apariencia engañosa o incompleta, sino que corresponde vivirla con más intensidad o prestarle mayor atención estética, y que la experiencia que cualquier sujeto tiene habitualmente es un campo de exploración en el que vale la pena internarse porque encierra infinitas posibilidades de esplendor”. Destaca el imperativo generalizado de los poetas coloquiales de lanzarse al mundo, frecuentemente en función de un explícito compromiso político de izquierda, de participar de la sociedad, y en algunos casos con la esperanza de hacer de la poesía un instrumento que contribuya a producir cambios en aquella (Freidemberg, 1999:190-1).

¹⁵³ También, respecto de la poesía comprometida dentro de la literatura argentina, cabe señalar el antecedente que Urondo había registrado en *Veinte años de poesía argentina*, que es la revista *Nueva expresión* (1958- 1961), cuyos participantes “son descendientes de aquellos populistas del grupo Boedo” (Urondo, 1968: 67). Allí menciona a Pablo Neruda y Raúl González Tuñón como los inspiradores de los poetas militantes “cuya voz más alta y creciente sería la de Juan Gelman” (Urondo, 1968: 67), quien dirige el suplemento literario de *La Opinión* en sus comienzos.

La idea de que el poeta está implicado en la realidad de su tiempo, estrechamente 'comprometido' con él, era uno de los núcleos presentes en el pensamiento de los integrantes de *Zona de la poesía americana*, emparentado con los postulados sartreanos sobre la función del arte y de la literatura. Como precisa Freidemberg (1999), en los escritores de *Zona*, la demanda de redefinición del trabajo lírico, impulsada por la búsqueda de una poesía autónoma -no epigonal respecto a modelos extranjeros-, y por la voluntad de una mayor vinculación con la sociedad, apunta desde comienzos de la década de 1960 un programa teórico similar al delineado por *Contorno* para la narrativa en el decenio de 1950 (Bonano, 2007:121-2).

Pero, a diferencia de la experiencia de mayor autonomía trazada por los creadores de *Zona*, en las afirmaciones de Urondo en *La Opinión*, el compromiso de la poesía con la realidad implicará una sumisión de lo estético al terreno de lo social o de la política¹⁵⁴. Desde una de las reseñas, Sasturain registra -a principios de 1973- el predominio del tono político que signará la posterior poesía y vida de Urondo:

"En los dos últimos poemarios, hasta ahora inéditos y que [Urondo] recoge en esta compilación -*Son memorias y Poemas póstumos*- el tono se ha hecho más filoso, la mirada más discriminadora, el humor más corrosivo. Las certezas o esperanzas son las mismas, sólo ha cambiado el signo: 'Mi confianza se apoya en el profundo desprecio / por este mundo desgraciado. Le daré / la vida para que nada siga como está', es decir, de reconocer al mundo como es, a cambiarlo por amor.

En síntesis, hablar de la poesía de Urondo es hablar de un proyecto más trascendente. Este libro queda como testimonio de una lealtad compartida, madurada en largos años; como prueba de una **tentativa plasmada de crear una poesía que no existe por el mundo -es decir su reflejo, su comentario- ni sin el mundo -al margen, en otro reino-, sino con el mundo, dentro de él, con todo lo que eso significa.**" (Sasturain, J., "Como los mejores de su generación, Urondo es más leal con la vida que con la belleza", *LO*, 30/1/73, sobre la publicación de *Todos los poemas*)

Como se observa, Urondo retoma y resignifica políticamente la noción de la poesía como "actividad real" que "está y trabaja en el mundo y se transforma junto con el mundo" de Bayley que antes habíamos mencionado en la cita que reproducimos al comienzo de este

¹⁵⁴ Recuerda Bonano que en los postulados sartreanos el "compromiso" de la literatura tampoco implica la subordinación de esta práctica al terreno de lo político. "Sartre postula que el intelectual comprometido es aquel que escribe para sus contemporáneos, pero sin dejar de operar desde su campo específico: la actividad reflexiva y creativa. De allí que mediante la asunción de una obra comprometida, el escritor actúe sobre su tiempo, eligiendo siempre el cambio, que opera en y desde la literatura misma. En la concepción del pensador francés, la escritura es en sí misma praxis, acción." Ver Sartre [1948], *¿Qué es la literatura?* (Cf. Bonano, Mariana, "Entre la vida y la poesía. Francisco Urondo y los dilemas del escritor" en *Telar*, Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, N° 5, Año IV, 2007, p.122, nota al pie).

apartado. Sasturain, al referirse a *Todos los poemas* de Urondo, destaca que se trataba de una poesía que mira de una manera especial: “quiere ver y señalar, que es una manera de procurar una conciencia, de aspirar a un cambio” y que este escritor “comparte con poetas tan disímiles como Fernández Moreno, Lamborghini, Jitrik, Romano, Szpumberg, Bignozzi y otros, la misma obsesión por crear una escritura que dé cuenta de una realidad que debe ser nombrada para poder operar sobre ella”¹⁵⁵.

En otras palabras, desde una actividad que se volverá cada vez más militante, reivindica el compromiso y el carácter social desde los textos. “El hacerse hacerse cargo de la realidad, asumiendo un compromiso real” se exhibe en la propia poesía de Urondo y también en sus valoraciones como crítico desde *La Opinión*. Asimismo, Sasturain agrega que “la poesía [de Urondo] se impone como una propuesta de configuración de la realidad, como la vía hacia una toma de conciencia”¹⁵⁶. La idea había sido exhibida por el poeta en *Veinte años de poesía argentina*:

“La nueva poesía que crece entre nosotros, dentro de un proceso más general de conformación de una conciencia transformadora, tiende a procurar un lenguaje propio que nace justamente de un ejercicio compartido de la realidad, y tal vez de una necesidad de objetivarla -darle una forma- designándola, incorporándola al poema y, por tanto, signando nuestra cultura”(Urondo, 1968:87).

De ese modo, el poeta santafesino enfatiza el valor ilocucionario y la actitud de intervención de la poesía sobre la realidad. Retoma la idea de la literatura como praxis comprometida, anclada en las ideas del existencialismo sartreano. Pero, según señala Bonano (2007:130), su concepción de la poesía como acción le permite modificar la fórmula de Sartre

¹⁵⁵ Sasturain, J., *Ibid.* En esa reseña del 30/1/73 de *La Opinión*, Sasturain califica a Urondo como “menos comprometido en algún proyecto político o estético determinado” que los poetas mencionados en la cita origen de esta nota. Sin embargo, la caracterización del crítico no se adecua con la reflexión teórica presente en los ensayos de Urondo que traslada a las reseñas ni con el accionar político futuro del poeta santafesino en la lucha armada y en Montoneros. Seguramente, Sasturain el referirse a la literatura de Urondo, en el momento en que estaba en la cárcel de Devoto desde el diario donde aquel se desempeñaba, buscaba causar cierta repercusión. Varios órganos periodísticos y muchos escritores argentinos y extranjeros solicitaron la liberación del poeta santafesino que recién pudo sustanciarse el 26/5/73, momento en que fueron indultados los presos políticos por Héctor J. Cámpora.

¹⁵⁶ Sasturain, J., *Ibid.* Además, desde otros artículos de *La Opinión*, Urondo había celebrado la relevancia de lo colectivo, la relación con lo social y el dar cuenta de cierta conciencia por medio de la literatura que conlleva una carga ideológica. En “Abuelos y bisabuelos de la poesía argentina”, publicado en “La Opinión cultural” el 7/5/72, atribuye a Juan María Gutiérrez el hecho de ser el primero de nuestros poetas en adquirir una conciencia y, además, en ese mismo artículo busca “rescatar aquella sensibilidad política” de la poesía gauchesca (encarnada en los *Cielitos y diálogos patrióticos*, el *Martín Fierro*, la obra de Hilario Ascasubi, de Antonio Lusich y el *Fausto* de Estanislao del Campo).

del compromiso del escritor, según la cual es imposible reclamar un compromiso al poeta¹⁵⁷. Para Urondo, por lo contrario, la práctica poética es una “afilada arma” que maniobra sobre la realidad para modificarla, noción que acentuará desde la década del ‘70¹⁵⁸ en adelante, en concordancia con su actividad política.

4.6.7. La palabra intransitiva, el uso del lenguaje y la intertextualidad

Nos hemos referido a las concepciones que sobre la poesía prevalecen en *La Opinión* en las reseñas de Ardiles Gray, Carlos Tarsitano y Francisco Urondo, como también en la literatura de este último. Por otra parte, no puede dejar de mencionarse el aporte crítico de Juan Sasturain, quien repara en algunas de las nociones antes expuestas como el elogio de lo coloquial y, de un modo más lateral, en cierta relación de la poesía con la realidad. Sin embargo, en el *corpus* considerado, sus apreciaciones instalan una diferencia en la modalidad de lectura y crítica en ese diario.

Proporciona, en primer lugar, en consonancia con algunos de los conceptos de *Essais critiques* [1964] de Roland Barthes, otra conceptualización, que se percibe en el empleo de la noción de escritura intransitiva de la que se valdrá para describir tanto la poesía como la narrativa. Según Barthes, para el *écrivain* -a diferencia del *écrivain*- “escribir es un verbo intransitivo” (Barthes, 2003: 204); en consecuencia, la palabra intransitiva no es producida para comunicar algo en un sentido inmediato, es un vehículo -bajo cierta técnica y artesanía- cuyo mensaje es ella misma.

En segundo lugar y profundizando su concepción anterior, Sasturain se detiene en el uso del lenguaje de la poesía, que a veces describe mediante el empleo de metáforas y comparaciones. También, incorpora la consideración de la sintaxis, de ciertas figuras retóricas, de la tensión, de un tono, de una actitud en el análisis de los poemas y señala un trabajo con la dimensión sensorial a partir de una capacidad perceptiva.

¹⁵⁷ Al respecto, ver Sartre, Jean Paul ([1948]1981:55-7) “¿Qué es escribir?” en *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Ed. Losada. Para el poeta -según Sartre- las palabras son cosas y no signos, y su “empresa”, a diferencia de la del prosista quien debe preguntarse con qué finalidad escribe, consiste en contemplar los vocablos de modo desinteresado.

¹⁵⁸ En 1973, en la entrevista realizada por Vicente Zito Lema -de la cual reproducimos un fragmento en el epígrafe de este apartado-, Urondo reniega del término “intelectual” para calificarse a sí mismo y opta por los de “poeta y militante”.

En tercer término, influido por la impronta del estructuralismo, distingue estructuras y divisiones en partes de los poemarios a través de explicitar ideas rectoras o principios claves. También, reconoce distintos niveles enunciativos y analiza la coherencia que puede leerse entre el proyecto teórico que el poemario propone y el modo cómo se concreta.

Finalmente, tanto en poesía como en narrativa, especifica en mayor grado relaciones de intertextualidad y la manera en que se evidencian. Mediante todas esas operaciones, asume las influencias teóricas que se recepcionaban a comienzos de los años '70 en el ámbito universitario, para actualizarlas desde la crítica literaria periodística. Como hemos señalado, no sólo sintetiza con claridad los postulados de la poesía de Urondo a partir de su ensayo, sino que también por su modo diferente de leer, puede reconocer la disrupción que la experimentación de la poesía de Lamborghini crea, por ejemplo, en *Partitas*.

En suma, hemos ahondado en los conceptos que prevalecen en las reseñas de poesía en la primera etapa de *La Opinión*: ciertos aspectos y resignificaciones de la producción ensayística de Urondo en su transcurso por *Poesía Buenos Aires, Zona de la poesía americana* y *Veinte años de poesía argentina 1940-1960* que persisten en su crítica literaria periodística, al igual que en la de Julio Ardiles Gray y Carlos Tarsitano. A la vez, a partir de los comentarios de Juan Sasturain también puede rastrearse cierta influencia de la teoría y de la crítica literarias vigentes: de Barthes, en cuanto a la preocupación por la escritura intransitiva y el empleo del lenguaje, del estructuralismo, de la teoría de la enunciación, de las concepciones sobre la poesía que se construyen desde el mismo poemario y de las relaciones con el campo literario.

4.7. Cambios en los modos de leer la novela a comienzos de los '70

¿Cuáles son las principales concepciones sobre la novela que se presentan en los artículos y las reseñas de *La Opinión* en el periodo que analizamos? Desde algunas de las notas de dicho diario se sitúan determinados ejes respecto de las condiciones de producción y de recepción de la literatura a comienzos de los años '70, acerca del rol del escritor y en función de qué condiciones o motivaciones se define, sobre la relación de la escritura literaria -y en particular de la novela- con la política y la realidad. En conexión con ello, situaremos la inci-

dencia de algunas de esas nociones recurrentes en las valoraciones que se realizan en los comentarios bibliográficos de nuestro *corpus*.

4.7.1. Walsh: “vivir la novela junto al pueblo”

En las respuestas a la entrevista que les realiza Carlos Tarsitano a Rodolfo Walsh y Miguel Briante, “Narrativa argentina y país real” en “La Opinión Cultural” el 11/6/72, esos escritores dan a conocer pensamientos que marcan un punto de inflexión en el campo ideológico político cultural de los años ’70. Walsh, por un lado, habla de una doble trampa cultural que, según él, caracteriza las condiciones de la escritura de la literatura y, por otro, exhibe su posición respecto de la participación específica del escritor que supone una intervención política frente a la cual la literatura se supedita.

En ese reportaje, caracteriza el fenómeno del *boom* del libro argentino¹⁵⁹ como una primera “trampa cultural que esteriliza”, en la que el sistema tiene controlado al escritor y que describe como “la época de la sacralización de la escritura”. Advierte que en la relación de la literatura con el poder “aumentan las mediaciones, las técnicas del disimulo y de la absorción”, lo cual se evidencia en una gran desvinculación entre la literatura y los hechos que esta representa.

Sostiene que la publicación de los primeros libros de los escritores del *boom* permite el acceso en el mundo de la cultura -que estaba relativamente confinado a una suerte de aristocracia (con excepciones)- no sólo a los autores, sino también a la clase media. En ese texto, tanto Walsh como Briante dan a entender que la incidencia de las influencias teóricas y culturales que la literatura incorpora (como el estructuralismo, el psicoanálisis, la literatura de Borges, etc.) formarían parte de esa “trampa cultural”. Luego, Walsh instala la pregunta teó-

¹⁵⁹ El fenómeno editorial denominado *boom* se manifiesta aproximadamente entre 1962 y 1968. Dentro de este proceso, gran cantidad de libros de autores argentinos fueron vendidos y leídos y los escritores recibieron mayor atención, tanto en nuestro país como en el exterior y por parte de publicaciones especializadas. En ese contexto, algunas editoriales como EUDEBA, la editorial de la Universidad de Buenos Aires, tienen gran producción por esos años. Luego de la noche de los bastones largos decretada por Juan Carlos Onganía en las facultades nacionales, Boris Spivacow -el primer editor cuando se funda en 1958 y responsable hacia 1966- se aleja de esa editorial. Junto con muchos de los intelectuales que lo habían acompañado, crea el Centro Editor de América Latina el 21/9/66, también de prolífica producción literaria y cultural. (Ver Rivera, Jorge, B. (1985) *El escritor y la industria cultural*, CEAL, Buenos Aires, y Aguado, Amelia “1956-1975 La consolidación del mercado interno” en De Diego, José Luis (ed.) (2006), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, F.C.E.).

rica -que califica de clásica y decisiva- de **para quién se escribe**¹⁶⁰. Señala que la falta de preocupación por saber a quién se escribe está ligada a una imagen de soberbia que se forjó el escritor “como una especie de semidiós que está por encima de todos los conflictos”¹⁶¹, que ejemplifica con el caso de Vargas Llosa.

Sitúa los antecedentes de la “trampa cultural” respecto del rol del escritor en el devenir histórico. Postula que con el desarrollo del capitalismo en Occidente, desde el S. XVI hasta que la burguesía toma el poder, el artista se transforma en “un sirviente” de lo que empieza a ser el príncipe burgués de su época¹⁶².

En relación con ello, Carlos Tarsitano, el entrevistador, agrega que “aquella relación con el poder, que siempre existe, de pronto empieza a encubrirse y las dependencias ya aparecen como una suerte de omnipotencia personal, y se manifiestan respecto a una propia concepción sobre la tarea”. Además, Briante observa que de esa manera el escritor “pierde la verdadera noción de que él también es un asalariado”.

La segunda trampa, según Walsh, radica en que las ideas de los géneros ficcionales, cuento o novela, obligan necesariamente a la escritura, no pueden divulgarse o transmitirse oralmente mediante otros géneros (como, por ejemplo, el ensayo político). Frente a ello, afirma que es posible entender *¿Quién mató a Rosendo?* como su respuesta personal a esa doble trampa, al igual que su trabajo en el periódico de la CGT de los Argentinos, del que ese libro es una parte. Observa que su oficio de narrador enriqueció su experiencia política en tanto que gracias al trabajo periodístico puso ese instrumento a su servicio.

Ambos entrevistados, tanto Walsh como Briante, profundizan su reflexión sobre las circunstancias en las que se escribe entonces ficción en Argentina. El primero cuestiona los condicionamientos del mercado (entre ellos: quién va a publicar el libro, qué van a decir los críticos, cuánto va a venderse, si lo que escribe se corresponde con el nombre que se tiene y

¹⁶⁰ Previamente Jean Paul Sartre había formulado esa pregunta en *¿Qué es la literatura?*, publicado bajo el título *Situations II*, Ed. Gallimard, París, 1948.

¹⁶¹ También Tomás Eloy Martínez se referirá posteriormente a esa “mitificación” de la imagen del escritor en “La ficción actuaba como sucedáneo de la realidad para los lectores entusiastas de la ‘nueva novela’ en la década del ‘60”, en 9/9/72 en *La Opinión*.

¹⁶² Ford en su comentario de *Historias del peronismo* continúa este cuestionamiento sobre las reglas del juego en la producción de la literatura y sobre las condiciones de los autores al “plantearse si ese lugar privilegiado en que el humanismo liberal burgués ha colocado a la literatura -o a lo que ha recortado como ‘literatura seria’ en el marco del proceso de división del trabajo de mediados del S.XIX- puede ser aceptado.” (Ford, *LO*, 22/5/73). Sobre la concepción de la cultura en el marco del nacionalismo popular que propone, nos hemos referido al comienzo de este capítulo en “Construir otra cultura: otro lugar para la literatura”.

con lo que se espera, etc.) y afirma que habría que romper esas ataduras y el desplazamiento del lugar de la literatura en pro de una actividad política. Manifiesta que, para él, después del '68 "no había dudas, entre seguir escribiendo cuentos [...] y pasar a la realidad candente, impetuosa, entre escribir la novela y vivir **la novela junto con el pueblo**, no había elección posible". Justamente, varios meses después, el 17/4/73 Sasturain en su reseña sobre el cuento *Un oscuro día de justicia*¹⁶³ reproduce estas palabras, vuelve sobre los conceptos que Walsh había expresado en este reportaje y presenta a este escritor desde el título como "un creador que cambió la literatura por la militancia". En ese comentario, refuerza el dominio de memoria que el diario crea respecto a las ideas que en él se transmiten, reitera la noción del desplazamiento del lugar de una literatura ficcional, "representativa" en pro de una escritura más "presentativa", que "tome abiertamente partido dentro de la realidad y pueda cambiarla", dentro del marco de una intervención política.

Volviendo al reportaje "Narrativa argentina y país real", Walsh da a entender que valora las narraciones en las que se representan problemáticas sociales y personajes marginales, pero piensa en otro tipo de escritura más militante, cree que hay un paso posterior, lo que en sus palabras denomina: "romper la celda"- a partir de nuevas vías de expresión como organizaciones de base, periódicos, etc. Rescata, sin embargo, el hecho de que los narradores se interroguen sobre cómo pueden integrarse a un proceso general del país.

4.7.2. Privilegio del testimonio en desmedro de la novela

A comienzos de los años '70 puede registrarse un desplazamiento del interés de lo puramente ficcional a lo testimonial. En las reseñas específicamente, por sobre una lectura especializada de novelas de distinto tipo -la tradicional, la realista, la psicológica, la inventivista, la de aventuras, la de aprendizaje, la fantástica, etc.-, se privilegia una lectura predominantemente ideológica del género y se destaca el testimonio, en tanto busca establecer una fuerte vinculación con la realidad de un momento determinado. Dentro de ese contexto, en diversos artículos de *La Opinión* pueden leerse referencias a la novela calificada como un género "en crisis", como los de Tomás Eloy Martínez y Francisco Urondo que a continuación presentamos.

¹⁶³ Sasturain, J., "Impecable parábola de un creador que cambió la literatura por la militancia", *LO*, 17/4/73.

El primer autor el 9/9/72¹⁶⁴ repara en que ha cambiado el lugar de la novela en la sociedad, en comparación con el que tenía en la década anterior, a comienzos de los años '70. Advierte que desde 1962 hasta 1969, los libros eran tema recurrente en las conversaciones (entre los de autor argentino destaque los de Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal y Julio Cortázar) y que en América Latina los escritores fueron convirtiéndose en un objeto de consumo que el lector "compraba" junto con la obra. Nota asimismo que se ha modificado el modo de circulación y de recepción de los textos literarios ya que a los lectores de literatura latinoamericana de los '60 "les hubiera gustado comentar, por lo menos, qué visión nueva del mundo les proponían esos textos", lo cual no sucede para él a comienzos de los '70. Encuentra como explicación que en la década anterior "los latinoamericanos se alimentaban de fábulas para colmar una realidad que parecía yerta e inmóvil" pero que en esa época las historias cotidianas tienen más incidencia, a la vez que los diarios en la vida cotidiana han cobrado otro rol.

Por otra parte, el 8/8/71 en *La Opinión*, en "Novela argentina- Escritura y acción" (p.11), Francisco Urondo recoge, sobre ese género literario específicamente, opiniones de distintos escritores argentinos que manifiestan las dificultades que este presenta, más allá de la crisis editorial de esos años. Según ese autor, luego de que se produce el reconocimiento de la literatura latinoamericana en medios metropolitanos, especialmente europeos, a través del *boom*, comienzan la retracción, las reticencias, la desconfianza sobre la efectividad de la novela¹⁶⁵.

Aunque en esa nota las opiniones recogidas se presentan de manera escueta, heterogénea y fragmentaria, en sus principales lineamientos incluyen la relación de la literatura, en particular de la novela, con la política y con la realidad; subyace asimismo el cuestionamiento sobre el rol del escritor¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Eloy Martínez, Tomás, "La ficción actuaba como un sucedáneo de la realidad para los lectores entusiastas de la 'nueva novela', en la década del '60", *La Opinión*, 9/9/72, p.19.

¹⁶⁵ Menciona, sin embargo, como ejemplo de cierto desarrollo último de ese género premios otorgados a argentinos: Haroldo Conti recibe el "Biblioteca Breve" de la editorial Seix Barral por *En vida* y Héctor Libertella, el de la editorial Monte Ávila de Caracas por *Aventura de los misticistas*.

¹⁶⁶ No nos detendremos aquí en el rol del escritor tratado también de modo transversal en otros artículos del diario como "Los temas que preocupan a los jóvenes intelectuales argentinos" donde se incluyen fragmentos de varias revistas literarias y "El intelectual vergonzante" por José Bleger (en "La Opinión Cultural" del 31/10/71 y 23/7/72 respectivamente). Tampoco abordaremos en esta instancia las posiciones frente a la detención del poeta cubano Heberto Padilla -de gran repercusión en la época-, como por ejemplo la de David Viñas el 11/6/71 o la señalada en la nota de Hermano Alves "El caso Padilla desilusiona y divide a los intelectuales que viven en Euro-

Al hablar de “Latinoamérica hacia la revolución en la literatura”, Nicolás Casullo retoma el planteo de Cortázar de “Literatura en la revolución y revolución en la literatura”, que vinculaba el cambio político con el que se operaba en el ámbito de la literatura¹⁶⁷. En contraste, Germán García modifica, reinterpreta y resitúa los términos de esa polémica al preguntarse “si al decir que literatura es política, no estamos diciendo que política puede ser literatura”¹⁶⁸. En relación con tal cuestión, plantea un interrogante clave para el momento desde el abordaje de la literatura que se realiza en *La Opinión*. En relación con ello, Conti, refiriéndose a Cuba, señala que allí los escritores no logran dar una novela que exprese la revolución, en otras palabras, que la relación revolución-literatura-política representada mediante ese género resulta también compleja y problemática en otros contextos políticos.

En la reivindicación de la conexión con la realidad como componente indispensable de la novela, hay varios matices. En primer lugar, se registra su temporalidad literaria, distinta de la de lo real. Haroldo Conti manifiesta: “Hay una crisis general de la novela como medio de expresión”; “la novela inmoviliza demasiado tiempo: mientras uno la escribe la realidad le pasa por encima”. En ese sentido, los reparos de otros autores sobre esta cuestión se basan en la concepción de que, de alguna manera, ese género representaría aspectos de un modo mimético, a tal punto que el paso fugaz de la realidad restaría valor a su expresividad. Según Puig, el hecho de que la escritura de una novela llevara mucho tiempo hacía que, cuando se la terminara, la realidad del país fuera otra respecto de cuando se la había iniciado.

Paralelamente, otros escritores reconocen que la vinculación de la novela con la realidad no puede sostenerse como una constante. Desde esa perspectiva, Miguel Briante evalúa que la diferencia entre la acción política y la escritura es cada vez mayor, lo cual trae como consecuencia la crisis del género, a diferencia de lo que pasaba con otros textos de Conrad o

pa” el 13/6/71, en la sección “Cultura y Libros” de *La Opinión*, entre otras. Por otra parte, un estado de la cuestión y un agudo análisis sobre el debate del lugar y de las funciones del escritor en tanto intelectual e intelectual político a comienzos de la década del '70 puede consultarse en la “Introducción” a De Diego, José Luis (2003) en *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*, *Op. cit.*

¹⁶⁷ Julio Cortázar escribió en 1970 “Literatura en la revolución y revolución en la literatura” en *Nuevos Aires* N° 1 y 2. El título de ese artículo está compuesto por un quiasmo a partir del cual Nicolás Casullo introduce la variación arriba indicada (sobre la implicancia doble de esta figura retórica reflexiona José Luis De Diego, *Op. cit.*, pp. 36-8.).

¹⁶⁸ También Germán L. García analizará esa cuestión en “Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta” (Segunda parte), realizada por Jorge Lafforgue en la revista *Latinoamericana* N°3, Año 2, abril de 1974, p. 32.

Hemingway, en los cuales la inmediatez obraba en el lector de manera tal que lo modificaba. A partir de este corrimiento, se redefine el lugar de la novela.

Como contrapartida, para algunos de los escritores consultados, los diarios cobran mayor o igual relevancia que los libros respecto del tratamiento de la realidad¹⁶⁹. Jorge Carnevale señala que “no hay novela que supere a los diarios” y que “el escritor no puede hacer abstracción del medio y del tiempo en que le toca vivir”. Para él, el avasallamiento de la realidad en Argentina y la intensidad del proceso vigente inciden en que la literatura queda a mitad de camino en relación con ella, por lo cual considera que los libros se convierten en “alimento para una elite, en una regresión”. Asimismo, señala el creciente desinterés por parte de los lectores de ese género y también reconoce que ha perimido la vieja función profética del escritor.

Como instancia relevante de la reflexión que “Novela argentina- Escritura y acción” propone, en general, la literatura testimonial¹⁷⁰ es la reivindicada. De ella, Conti rescata una función política. No obstante, Urondo observa que “puede presentar sus dificultades ya que, después de todo, la novela, ese género que nace prácticamente con la burguesía, siempre ha sido testimonial”. En contraste, David Viñas no cree que el único género válido sea el testimonio, pero piensa que se puede hablar de una crisis de la novela y de la literatura específicamente burguesa.

La opinión que parece explicar más acertadamente la “crisis” de ese género se manifiesta en una concepción que se proyecta sobre décadas posteriores. Es la de Germán Leopoldo García, quien pone el acento en el modo de leer y en las funciones de la literatura:

“Hay una crisis de la forma tradicional de leer novela. Esta crisis aparece en un momento político donde la lectura de la realidad pasa por otro tipo de textos: ensayística, economía, política, etc.” [...] **“Si hay una crisis de la novela, es crisis de la novela realista, de aquello que va a representar la realidad. En estos momentos políticos la noción de novela realista fracasa y, lo que se pone de nuevo en escena, [sic] es el**

¹⁶⁹ Esta concepción es la inversa a la expresada por Borges, quien privilegia los libros en detrimento de los diarios, en “La cultura aburrida” (LO, 1/10/72), según señalamos en “Oponerse a Sur y La Nación” en este trabajo.

¹⁷⁰ Según Beverly, el testimonio implica un reto, explícito o implícito, al *statu quo* de una sociedad dada, delata la necesidad de un cambio social estructural y construye un espacio de complicidad con el lector. Es un discurso acerca de la vida pública o del yo en la esfera pública (Beverly, J. (1987), *Del Lazarillo al Sandinismo: estudios de la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, Prisma Institute.). Al darle preponderancia al testimonio también se le está dando relevancia a su función social e ideológica que se articula con el rol político que *La Opinión* había adquirido y que -como venimos señalando- se resignifica con matices particulares también en el discurso crítico periodístico sobre la cultura y la literatura.

problema de la gratuidad de la literatura. Dicho de otra manera, la imposibilidad de articularla en alguna estrategia política.”

Desde esta concepción, según García, la confusión estaría en tratar de fundir el campo de la literatura y el de la política. Cree que la literatura testimonial “se asienta en la creencia liberal que parte de la idea de que el escritor, por su propia iniciativa personal, puede producir un mensaje cuyos efectos en el público serían fácilmente controlables.”

Sin embargo, cabe señalar que no es esta noción la que prevalece en las reseñas de las novelas de nuestro *corpus*, donde son muy apreciados los textos narrativos realistas, en el sentido de que se privilegian los que den cuenta de una realidad histórica concreta¹⁷¹. Se elogia que lo representado en ese tipo de textos tenga conexión con problemáticas vigentes para los argentinos de esos años y el modo en que se las encara. En ese sentido, Urondo (16/12/71) aprecia *En vida* de Haroldo Conti o reconoce y valora, entre otras cuestiones, la referencia de *Me tenés podrido* de Alfredo Grassi (Urondo, 19/1/72) a delitos tales como robos y asesinatos cometidos por el ejército y la represión policial, en una novela que por otros aspectos evalúa como de escasa trascendencia.

Además, este crítico aclara, en la reseña titulada “La voluntad de expresar la realidad nacional no basta para novelar bien” (Urondo, 4/1/71), que apelar a tópicos y a asuntos que tengan que ver con lo nacional -y específicamente con lo político- es relevante pero no la única condición para producir buena literatura. Advierte que también resulta significativo que el tratamiento se le dé a la temática política abordada en la ficción y destaca el no incurrir en lugares comunes, facilidades o simplificaciones respecto de esas cuestiones.

Por otro lado, en “Novela argentina - Escritura y acción”, para otros autores, otro tipo de escritura tendría más eficacia en relación con una intervención social y política. Casullo postula:

“El escritor debería asumir otro tipo de escritura, no la escritura de ficción solamente. Pero en este momento, el escritor que asume la participación en el proyecto de cam-

¹⁷¹ A veces, el tratar de establecer una articulación de los textos literarios con la “realidad” lleva a algunos críticos a forzar una apreciación contenidista o a no poder percibir el texto literario comentado en su singularidad. Un ejemplo es la reseña de Urondo de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, texto que sitúa ciertas prácticas sádicas y vampíricas en el S. XVI. En ese comentario, cae en el extremo de pretender que la historia narrada tenga articulación con un contexto inmediato. Lo mismo sucede en “La realidad histórica se diluye en la última obra de Griselda Gambaro”, de Aníbal Ford del 26/12/72 sobre la novela *Nada que ver con otra historia* de dicha autora, donde se desprecia su dimensión fantástica y de aprendizaje, en virtud de establecer una conexión con la realidad inmediata.

bio social debe encontrar los espacios de la palabra escrita más eficaces para colaborar en ese proyecto”.

Briante, además, hace hincapié en la importancia de la función política de la escritura, la que no siempre está en consonancia con el género novela:

“Si escribir supone una actitud lúcida con respecto a la realidad, está bastante claro que la realidad lleva a la necesidad de reaccionar políticamente y descubrir que la novela no es una de las armas más eficaces para la acción. Una novela no es una ametralladora”.

En tal sentido, las ideas de Urondo que prevalecen en esa nota -y también en sus reseñas del diario *La Opinión*- tienen que ver con la reivindicación de una literatura “política” que, a partir de dar cuenta de la realidad, incite a la acción. Esto se ilustra en el cierre de ese artículo en el que cita a Carnevale¹⁷², quien sostiene que el cambio de óptica supone una literatura “de combate y de lucha ideológica, de performance ideológicamente política y estratégicamente realizada, con respecto a las organizaciones revolucionarias.”

Justamente, unos días después de la publicación de “Novela argentina - Escritura y acción”, el 13/8/71 en el comentario de *Imposterable* de Jorge Carnevale, Urondo caracteriza esa novela como “de acción” e indica que en ella se enfrentan dos facciones, los revolucionarios y sus oponentes. Si bien le critica el hecho de que el autor no haya sabido cambiar el tono frente a la situación que despliega, elogia “la propuesta: un manejo preciso, actualizado de la narración y del lenguaje, [que] puede acercar los signos del tiempo actual, ofrecer una versión del mundo contemporáneo [...]”. En otras palabras, Urondo valora la relación que se establece en la novela con los conflictos de ese momento histórico, aunque este no sea el único criterio para juzgar un texto literario.

En resumen, volviendo a “Novela argentina – Escritura y acción”, se cuestionan, desde un abanico de opiniones, el lugar del escritor, las funciones de la literatura testimonial y de la novela. A la vez, algunos de esos argumentos planteados, como el de la necesaria conexión de lo representado en la novela con la realidad, son retomados en las reseñas con distintas variaciones.

¹⁷² Según Carnevale, para el escritor con aspiración política, la solución puede darse “en el pasaje de la tarea individual y reconocida, la tarea de propiedad privada, a una tarea anónima colectiva; en última instancia, clandestina”, [...] “dimensiones que la lucha revolucionaria va tomando”. (Cf. Urondo, F. “Novela argentina – Escritura y acción”, *Op. cit.*)

Por ejemplo, respecto del testimonio, en la recensión de *Prontuario de un perdedor* Osvaldo Soriano no sólo destaca su impronta en el género policial, sino también el modo en que este desarrolla la conexión con lo social y con la realidad de nuestro país:

“En algo acierta Rébora: **la novela policial en la Argentina, [sic] no puede tener otro camino que el del testimonio.** Porque hoy la policía enfrenta a estudiantes, obreros, gremialistas, curas, guerrilleros. Nadie juega ya al vigilante y el ladrón.

Por eso la novela psicológica inglesa sólo tuvo como adherentes a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y María Angélica Bosco. [...]

La narración testimonial ya fue inaugurada en el país por Rodolfo Walsh quien dejó de lado las novelas policiales que ensayó a principios de la década del cincuenta para escribir en 1957 *Operación masacre* y más tarde *¿Quién mató a Rosendo García?* También investigó el caso Satanovsky, un crimen que conmovió al país. Nadie logró, hasta hoy, igualar el valor de su obra.

Es cierto que esos libros de Walsh eluden toda ficción, que entre su obra de investigación y la novela, hay un abismo que aún no fue llenado por ningún escritor. Pero **también es cierto que la narrativa policial -o el trailer- debe reflejar, en la Argentina, la realidad de un país donde los crímenes no se cometen con guante de seda y arsénico**”. (Soriano, O. “Vida y muerte de Juan Duarte en un folletín de escaso rigor histórico”, *LO*, 24/11/71).

En el contexto de este comentario bibliográfico, el testimonio se entiende como un “subgénero” de la novela policial. Esa elección del autor traza una conexión de dicho subgénero con lo social y lo contextual que lo diferenciará de los escritores liberales.

A lo largo de las reseñas se reconoce el género testimonio sobre todo por el posicionamiento que implica respecto de la realidad, antes que por su construcción textual. En este último sentido, Julio Ardiles Gray privilegia las operaciones previas a la escritura de ese género: la búsqueda y selección de narraciones populares y la recolección de registros vivenciales¹⁷³. Como ejemplo de esas acciones, rememora *Biografía de un cimarrón* y *La canción de Rachel* de Miguel Barnet en su reseña del 23/11/71 sobre *Eisejuaz* de Sara Gallardo.

Aunque Ardiles Gray no se detiene en sus reseñas específicamente en la construcción narrativa del testimonio, otros autores comienzan a registrar esa consideración. Por ejemplo, Urondo el 28/8/71, en la recensión de *Etiquetas a los hombres* de Bernardo Verbitsky cita las palabras de este último, a las que atribuye un acto de recreación de la realidad a través del género:

¹⁷³ Justamente *La Opinión* es el ámbito donde Julio Ardiles Gray como pionero, Carlos Tarsitano y Osvaldo Soriano, entre otros, publican “historias de vida” como género frecuente en el diario. Puede consultarse al respecto Rivera, J. B. (1995), “Julio Ardiles Gray, “La ‘historia de vida’ periodística” en *El periodismo cultural*, p. 174.

“No da testimonio quien quiere -ha dicho Verbitsky- sino quien puede. Si *Villa miseria también es América* (seguramente su novela más difundida) es de veras una novela testimonial, no es porque haya fotografiado una realidad sino porque **he logrado construirla, hacerla vivir al lector**.” (Urondo, F., “Compromiso humanista en la nueva novela de Verbitsky”, *LO*, 28/8/71)

Luego el crítico explica el rol del autor de testimonios como constructor de un sentido que no se limita a la mera transcripción de información:

“Verbitsky rechaza cualquier alternativa de reproducción de la realidad, a pesar de haber sido encuadrado dentro de esta línea. ‘La realidad no existe [;] existen datos inconexos de la realidad’. La función del artista sería, precisamente, buscar un orden para ese caos”. (Urondo, F., *Op. cit.*, 28/8/71)

Como parte de una reflexión incipiente sobre el género, desde el comentario se presentan las palabras de Verbitsky que proponen otra concepción del testimonio menos “mimética” que la expresada en las notas del suplemento a las que anteriormente hicimos referencia¹⁷⁴.

Como veníamos señalando, el modo de percibir la conexión con la realidad dada por la no-ficción no supone una distinción explícita de esa dimensión de la construcción narrativa por parte de la crítica literaria periodística en *La Opinión*. Sin embargo, una excepción se esboza en una referencia a los paratextos de *Operación Masacre*:

“Precisamente esa cotidianeidad -trágica cotidianeidad de la violencia- invadirá la literatura de Walsh tres años después: una conversación escuchada al azar lo hará interesarse por los civiles fusilados en los basurales de José León Suárez durante la revolución peronista del general Valle en junio de 1956. El propio Walsh -ya no su detective Daniel Hernández- ocupará el lugar del investigador privado que descubre las cosas que no ve o no quiere ver la justicia.

De esa pesquisa surgirá la denuncia apasionada de *Operación Masacre*; hay asesinatos impunes y los culpables tienen nombre y apellido. Aníbal Ford -autor de un llamativo análisis de la narrativa de Walsh que en varios tramos sigo aquí textualmente- caracteriza con precisión su postura en ese momento¹⁷⁵ [...].

Sí pero también contacto bautismal con la historia, descubrimiento del país real. Nada más claro para comprender la evolución de Walsh que cotejar los sucesivos prólogos y añadidos a la edición inicial de *Operación Masacre*, hasta llegar a la actual, con su

¹⁷⁴ Asimismo, resulta sorprendente que también, según Urondo, Verbitsky al mencionar a Macedonio Fernández y a Felisberto Hernández los vincule con otro tipo de realismo. Esa determinación marca una vertiente distinta del concepto de realismo predominante, más “mimético”, que se maneja en las reseñas de *La Opinión*.

¹⁷⁵ Se está haciendo referencia a Ford, A. “Walsh: la reconstrucción de los hechos” en Lafforgue, Jorge (comp.) (1972), *Nueva novela latinoamericana II*, Buenos Aires, Ed. Paidós.

apéndice sobre el caso Aramburu.” (Sasturain, J. “Impecable parábola de un creador que cambió la literatura por la militancia”, *LO*, 17/4/73)

En la recensión, se diferencia la categoría de autor presentado bajo el nombre de Walsh de un narrador ficcional, pero no de un narrador testimonial¹⁷⁶. A la vez, la mención del apéndice “Aramburu y el juicio histórico” actualiza el sentido político de esa novela al conectarla con el asesinato de este por un comando montonero el 1 de junio de 1970. En ese paratexto de la novela se aclara también que esa ejecución provocó la caída del general Onganía, es decir que desde la reseña se establece una conexión de ese enunciado con lo social. Aunque no se señale expresamente el carácter de construcción textual y discursiva del testimonio -en el sentido de que está vinculada con una situación particular de enunciación-, a través de los sucesivos añadidos al texto (prólogos y apéndices) se destaca el componente social ideológico del texto.

En suma, tanto desde los artículos como desde las reseñas se otorga un lugar destacado al género testimonio en desmedro de la novela, sobre todo por su articulación con lo social y la “realidad”. Si bien no hay una indagación de los modos de su construcción textual, reiteradamente se exalta su dimensión política e ideológica.

4.7.3. La impronta estructuralista y barthesiana

En este apartado, mostramos cómo también comienza a esbozarse una reflexión teórica sobre la dimensión textual de la novela, en el sentido de que se presenta otro tipo de abordajes -no solo ideológicos- de lo literario que, sin desdeñar la articulación del texto con lo social, se detienen en su materialidad y en sus mecanismos narrativos.

Esta reflexión teórica aparece en un marco constituido fundamentalmente por dos vertientes reflexivas. Por un lado, la que se cuestiona hasta qué punto ha surgido una novedad en la narrativa latinoamericana. Por otro, en un contexto más amplio, la que recoge aportes de la crítica literaria.

Acerca del primer tema, Urondo en una de sus reseñas -la del 28/7/71- reproduce el cuestionamiento de Verbitsky respecto de qué es exactamente lo nuevo en narrativa. Explici-

¹⁷⁶ No se distingue la categoría de autor del locutor o enunciadore en tanto sujeto del discurso que supone un nivel más específico de análisis a partir del marco de las teorías de la enunciación.

ta la idea de que algunos de los llamados representantes de la nueva novela latinoamericana han producido sus textos muchos años antes, como por ejemplo Alejo Carpentier, Juan Filloy y Marechal, entre otros¹⁷⁷, y problematiza la denominación vigente por esa época de “nueva” novela latinoamericana. Ese aspecto es objeto de desarrollos teóricos posteriores como, por mencionar los más relevantes, los realizados en *Nueva Novela Latinoamericana I*¹⁷⁸ por Jorge Lafforgue y, posteriormente, por David Viñas en “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana¹⁷⁹”.

Respecto de la incidencia de la crítica literaria, aunque no se los explicita, pueden reconocerse algunos aportes teóricos del estructuralismo como los de *Figures III* de Gérard Genette y de la teoría de la novela de Mijaíl Bajtín, retomados desde un enfoque semiológico en *Le texte du roman* (1969) por Julia Kristeva, donde esta autora aborda la noción de intertextualidad, entre otras.

Registramos estos aportes en los comentarios de Jorge B. Rivera, Eduardo Romano y Juan Sasturain. Además, como ya habíamos señalado, particularmente en los de este último, inciden los primeros textos de Roland Barthes. Estos críticos marcan un contraste con las lecturas de Julio Ardiles Gray, quien rechaza las formas narrativas que van contra la novela realista a partir, por ejemplo, de elaboraciones más sofisticadas de su estructura, del cambio de personas narrativas en la trama, del uso de diálogos incompletos, del empleo de varias versiones de una misma historia, de la intromisión del narrador o del manejo moroso del tiempo¹⁸⁰ (Gray, *LO*, 7/9/71).

En cambio, bajo la impronta estructuralista, Sasturain, Rivera y Romano observan la organización compositiva de las novelas, describen sus partes, las técnicas narrativas empleadas -por ejemplo el suspenso-, los tipos de narradores que prevalecen y relaciones tem-

¹⁷⁷ Urondo reproduce las referencias de Verbitsky respecto de los autores arriba indicados sobre *El acoso* (1956), *Ecue Yamba O* (1936) y *Adánbuenosayres* (1948), al decir que estos textos no eran precisamente “nuevos”.

¹⁷⁸ Jorge Lafforgue en “Consideraciones al margen de la Nueva Novela Latinoamericana” se opone a la idea de la muerte de esta, de la que dice que es un fenómeno histórico más profundo y vasto que el *boom*. Menciona al respecto los artículos de Ramiro de Casabellas “Apogeo y caída de la nueva novela latinoamericana” en la edición internacional de Siete Días, N° 6, 31/7/72 y de Tomás Eloy Martínez “Ascenso y declinación del fervor por la moderna literatura latinoamericana” en *La Opinión* del 9/9/72. (Ver Lafforgue, J., *Revista Latinoamericana I*, N° 4, Buenos Aires, s/d.)

¹⁷⁹ En Rama, Ángel (ed.) [1981] (1984), *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios Ediciones, pp. 29-30.

¹⁸⁰ También Ardiles Gray se detiene, en varias ocasiones, en la reflexión sobre el proceso creativo del autor de los libros que comenta y, en función de ello, recordando el *Diario* de André Gide, atribuye la incidencia de las experiencias del escritor en el modo de gestación de los personajes y destaca cómo estos crecen a lo largo de la novela.

porales e intertextuales. El último crítico mencionado destaca la inclusión de géneros dentro de la novela y cómo resultan funcionales a la estructura que en ella se conforma. Contrapone estos mecanismos a la “facilidad del monólogo subjetivo vivencial” de la novela clásica realista. Lee asimismo el contrapunto creado por el manejo de las voces (Romano, 15/3/73), es decir que en sus lecturas registra la pluralidad de enunciados que había sido previamente descrita y teorizada por Mijaíl Bajtín en 1952-1953, pero recopilada y difundida con bastante posterioridad en castellano en *Estética de la creación verbal* (1982 [1979]).

Dentro de ese marco, principalmente Romano y Rivera muestran la actitud tanto del narrador como de los personajes ¹⁸¹, sus voces y tonos. Sasturain presta atención al modo en que estos últimos son contruidos y critica el eventual estatismo y rigidez empleados para ello. A veces, son caracterizados como conciencias que perciben, determinados por su memoria, frecuentemente se habla de su “psicología” y, a la vez, se los describe a partir de su clase social. En suma, con aportes del formalismo y del estructuralismo -también desde las estéticas sociológicas- dan cuenta de una construcción de la textualidad narrativa en las reseñas sobre diferentes novelas.

Por otra parte, pueden reconocerse fundamentalmente en los textos de Juan Sasturain de nuestro corpus conceptos de *Le Degré zéro de l'écriture* [1953] y de *Essais critiques* [1964] de Roland Barthes, ambos traducidos al castellano en 1973. En su reseña de *Alto quien vive* de Dalmiro Sáenz, Sasturain afirma que “fusionar vida y literatura nada tiene que ver con el inmediatismo expresivo que [la novela] propone”. Para ello, previamente retoma argumentos señalados por el crítico francés en su texto de 1953:

“Se ha dicho que el arte burgués -‘realista’ por antonomasia- se caracteriza por dejar más o menos explícitas sus propias reglas de juego. Si bien reivindica para sí una función especular de la realidad, simultáneamente se encarga de hacer notar que lo que muestra no ‘es’ la realidad sino mera ficción, representación. La novela del S. XIX institucionalizó procedimientos ‘naturales’ para desterrar la vida y la duración del discurso literario, como el uso del pretérito indefinido y de la tercera persona del singular.

El arte burgués, dice Barthes, no deja jamás de señalar su propia máscara y la toma de conciencia de tales condicionamientos caracteriza a un amplio sector de la literatura actual”. (Sasturain, “Logros parciales y golpes de efectismo reúne la última novela de Dalmiro Sáenz”, *LO*, 31/1/73)

¹⁸¹ En cambio, Urondo se refiere también a la actitud del autor e inclusive, a veces, no diferencia el concepto de autor del de narrador.

Según Sasturain, en consonancia con esas ideas de Barthes sobre los procedimientos del texto, uno de los planteos de Dalmiro Sáenz consiste en develar los propios artificios de la literatura como estrategia típica del arte burgués. En ese sentido, al decir que este es “realista” entre comillas, cuestiona esa condición. Para ello, sostiene que en ese libro, al tratar de fusionarlas, se intenta la falsa disolución de las categorías convencionales de autor, narrador y personajes. El mecanismo de autorrevelación de la propia condición literaria se manifiesta en el uso de un discurso que se autocuestiona con recurrencia, en el manejo de la temporalidad del relato, pues hace constante referencia a un tiempo de la escritura que aparentemente es indistinto del tiempo narrativo.

En resumidas cuentas, el crítico objeta la pretensión de escribir “la novela-vida”, “el libro-verdad”, ya que otros tramos del texto aparecen enmarcados en su dimensión estrictamente “literaria”. Esa reseña lleva al extremo el cuestionamiento de la mimesis que se propone la propia novela y el discurso crítico literario de *La Opinión* en general. Fundamentalmente, marca una diferencia con los otros críticos al exhibir una concepción de la construcción de la verdad en literatura:

“Si Sáenz escribe frases como ‘el arte verdad no puede dejar de lado la mentira’, la ambigüedad que señala -y que es real- no radica, como parece creer, en la capacidad subjetiva de expresar con exactitud lo que siente -ser ‘sincero’- sino que indica una condición constitutiva de todo discurso. Por otra parte, la verdad, en literatura, si es que puede dársele ese nombre, radica en una cierta coherencia producto de la asunción de un código estricto, homogéneo, sede de la verosimilitud, y no proviene jamás de la adecuación de los signos a la circunstancias de la historia personal. Así, el autor, de lo que duda es de sí, no del lenguaje, y esa problemática tampoco cae dentro de la literatura.” (Sasturain, *Op. cit.*, 31/1/73)

En la cita anterior, Sasturain plantea entonces una concepción respecto de la verdad en literatura legitimada por la coherencia discursiva del propio texto reseñado a partir de cuestionar la relación arte-vida que este propone.

Paralelamente, junto a la lectura crítica de la cuestión de la verdad en literatura, otros críticos atienden a la dimensión constructiva de la novela. Si bien Rivera, Romano y Sasturain leen lo ideológico en sus comentarios, reflexionan a la vez sobre el artificio que se presenta en los textos narrativos y muestran sus técnicas en cuanto al manejo del narrador, los personajes, el tiempo y el espacio; sólo el último crítico nombrado eventualmente advierte un tratamiento de lo enunciativo. Sin embargo, este *modus operandi* del que ellos se valen evi-

dencia un contraste con el de los otros críticos del diario para dar cuenta del género novela al mostrar ciertas técnicas narrativas.

En suma, es posible reconocer a comienzos de los años '70 dos líneas claves en el modo de leer la novela desde el diario *La Opinión*. Por un lado, se legitima la posición de Rodolfo Walsh quien marca una inflexión al preferir un tipo de escritura más presentativa y militante, que busca incidir sobre la realidad, dentro de una tendencia que, a grandes rasgos, privilegia el género testimonio. A la vez, se cuestiona la finalidad de la literatura, su modo de construcción y de circulación, y su destinatario. En ese marco, la relación de la novela con la realidad y la política es analizada en diversos grados. Finalmente, registramos una segunda línea que no deja de lado el género novela y, si bien lee en ella lo ideológico, al tener presentes además algunos aspectos de su configuración textual narrativa, profundiza una lectura crítica y efectúa un incipiente acercamiento a la construcción enunciativa de los textos comentados.

4.8. Apreciaciones sobre libros de cuentos y relatos

“El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria [...]”

Tzvetan Todorov¹⁸²

En los comentarios bibliográficos de *La Opinión*, las lecturas críticas -al igual que en el caso de las novelas, los relatos y los cuentos- destacan zonas temáticas vinculadas con una indagación social de la realidad. En contraste con esos dos primeros géneros, el modo en que se requiere esa conexión varía en los libros de cuentos. Aunque muchos de ellos también tratan problemáticas sociales, para estos esa exigencia no se plantea de la misma manera.

A continuación, abordaremos esa diferencia junto con otras que se observan en los modos de leer los relatos y los cuentos. En relación con estos últimos, a veces, se reconoce la influencia de algunas de las poéticas del cuento moderno. Nos detendremos asimismo en otros aspectos sobre los cuales los críticos se ubican y toman posición: la indagación de los

¹⁸² Todorov, Tzvetan, “El origen de los géneros” en Garrido Gallardo, Miguel A. (comp.) (1988) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, p. 39.

planteos de las antologías a partir de sus criterios de confección, de las pautas de lectura, de cómo se piensan esos géneros en función de algunos de los criterios valorativos del momento y de las propias consideraciones del crítico sobre la literatura.

4.8.1. No todo relato es un cuento

Aunque desde las reseñas no se especifica el criterio que diferenciaría los cuentos de los relatos y frecuentemente se los iguala, estos últimos se pueden entender en el discurso crítico de nuestro *corpus* como narraciones más vinculadas con una ubicua “realidad” y menos ligadas a una poética del cuento en particular. En una ocasión se registra una diferencia entre ambos, como en el caso de los relatos de *Cambio de domicilio* (Colección Narradores de Hoy, CEAL) de Oscar Peyrou, respecto de los cuales se indica que algunos se encuentran inscriptos dentro de cierta línea testimonial vinculada con la obra de Walsh:

“Los dieciocho textos -que difícilmente pueden explicarse como cuentos- se despliegan en un movimiento expresivo que se inicia con **el planteamiento de conflictos en los que predomina lo individual-aliado**, a través de la pintura de situaciones ante las que el personaje [...] queda detenido en **una actitud**, en la conquista de una certeza inquietante mediante la cual se le revelan fisuras existenciales, los términos concretos de su alienación” (Sasturain, J., “Textos que describen el pasaje de la fisura existencial a la lucidez.”, *LO*, 8/11/72)

Sin embargo, los parámetros para tratar esas narraciones (planteo de conflictos, situaciones, actitud del personaje, toma de conciencia de este, etc.) son los mismos empleados para los cuentos. Sasturain, al referirse a esos primeros textos de Oscar Peyrou, les adjudica las características de “la elaboración de una escritura que intenta ser ‘blanca’, transitiva hasta la transparencia”, en términos de *Le degré zéro de l’écriture* [1953] de Roland Barthes. Dentro de esa línea teórica, indica que los relatos tienen la virtud de ser indivisibles respecto de su argumento y de su estilo, lo que se debe a que el qué y el cómo se disuelven en el gesto de una escritura casi lindante con el grado cero, en la que el escritor se compromete. Cabe recordar que para el crítico francés esa escritura sería aquella que aspira a un máximo de comunicación, a un estilo casi invisible¹⁸³, es instrumental y plantea un fin. Sasturain, a partir de ese concepto, explica que ese objetivo se concreta a partir del deseo manifiesto de dar un testimonio directo y que incluso en esa operación creativa se intenta retraer la palabra de tal

¹⁸³ La escritura es un concepto que, para Barthes, media entre los de lengua, que en el sentido de Saussure es aquella parte social del lenguaje, que impone un código y garantiza su comunicación, y el estilo que es personal.

manera que esta se disuelve en beneficio de una Realidad -con mayúsculas- que pueda así incorporarse directamente a la experiencia del lector. En palabras del propio crítico:

“El intento es infinito, pero lo que importa es que esa actitud ante el lenguaje implica su reconocimiento: **la palabra no es el simple medio transmisor, el instrumento, sino un elemento constitutivo de la realidad.** Así, el carácter unitario de estos brevísimos relatos es la manifestación de **una coherencia básica -cuyo fundamento es sin duda ideológico- que engloba en un solo proyecto a la realidad representada y a la palabra que la nombra**”. (Sasturain, J., *Op. cit.*, 8/11/72)

En la cita transcripta, se considera la primera concepción barthesiana del lenguaje como un elemento constitutivo de la realidad: independientemente de la lengua y del estilo, la palabra -en tanto realidad formal- es a la vez la Historia y la posición que se asume frente a ella¹⁸⁴.

También Ford califica como relatos a los incluidos en *Historias del peronismo*, a los cuales critica a partir de señalar preferencias y valores dentro de un marco estético e ideológico:

“Así **los intentos de ruptura** -dejar ingresar los hechos y los personajes reales, desplazar la invención y la ficción, desmitificar la historia, privilegiar lo cotidiano, ubicar los conflictos de clase por sobre los individuales, sumar información en todos los planos, ahondar la racionalidad del proceso, etc.- **se tornan débiles ante las caídas en una tematización arquetípica**¹⁸⁵ (¡cuánto sin explorar!), **las explicaciones psicologistas, generacionales, espontaneístas con respecto a los procesos de concientización política y de compromiso [...], la reconstrucción a veces estereotipada de las clases populares, la introspección y las angustias pequeñoburguesas, la sobrevaloración de la captación sensorial y `poética´ de la realidad, etcétera.**” (Ford, A., “Ante los fenómenos políticos de dimensión excepcional, el respeto por la literatura suele anular a la historia”, *LO*, 22/5/73)

En la lectura de los relatos se privilegia entonces un tratamiento que se declara “no ficcional”, siempre en relación con una ideología más o menos explícita, que presenta la historia a partir de sus actores y otorga preponderancia a la cotidianeidad.

En suma, los rasgos que definen al relato parecen vincularlo más a una línea con cierta función social y claramente ideológica que lo diferenciarían del cuento. Al mismo tiempo,

¹⁸⁴ En *Roland Barthes por Roland Barthes* el crítico homónimo admitirá la presencia intertextual de Sartre en sus posturas iniciales y en una concepción de la escritura en la que aparecen visibles marcas de un “compromiso” (Véase De Diego, José Luis (1993), *roland barthes una babel feliz*, Ed. Almagesto, Buenos Aires, p. 29.).

¹⁸⁵ Nos hemos referido al rechazo de la crítica arquetípica por parte de Jorge B. Rivera y de Aníbal Ford en otros apartados de este capítulo, como “Oponerse al grupo *Sur* y *La Nación*” y “Plantear la discordancia con el regionalismo oligárquico” de este trabajo.

a comienzos de los años '70, en el discurso crítico literario de *La Opinión* no se reflexiona sobre el lenguaje de este tipo de narraciones como un elemento que incide en el artificio de su construcción, sino que se considera que la escritura es un elemento constitutivo también de esa realidad, casi independiente de la lengua y del estilo. Ambas ideas de los críticos se basan en los conceptos del primer Barthes de *Le degré zéro de l'écriture*, que -traducido al castellano veinte años después de su primera edición en francés- parece haber dejado su influencia en el modo de leer literatura en los textos que analizamos.

4.8.2. Incidencia de las poéticas del cuento moderno

A lo largo de los comentarios bibliográficos, se destacan reiteradamente cuentos de cierto grupo de escritores -aunque algunos de los que se mencionan habían sido publicados con anterioridad-, a través de los cuales se contribuye a la conformación de un "canon" que el diario apoya. Desde esos textos periodísticos se efectúa un recorte arbitrario pero innegablemente histórico que muestra un registro de ese periodo. Como nombres representativos para el desarrollo del género a comienzos de los años '70, se mencionan fundamentalmente a Anderson Imbert (*La locura juega al ajedrez*), Miguel Briante ("Habrà que matar perros", "Uñas sobre el acero del máuser", "La vasca"), Abelardo Castillo ("La madre de Ernesto"), Haroldo Conti ("Todos los veranos"), Humberto Costantini ("El cielo entre los durmientes"), Julio Cortázar ("La autopista del sur"), Bernardo Kordon (*Sus mejores cuentos porteños*), Daniel Moyano (*El monstruo y otros cuentos*, "Etcétera", "La espera", "El rescate"), Germán Rozenmacher (*Cuentos completos*, de ellos se elogian especialmente "Cabecita negra", "El gato dorado", "Los ojos del tigre" y "Blues en la noche"), Juan Carlos Martini (*La carta al general*), Ricardo Piglia ("Mata-Hari 55"), Hebe Uhart (*La gente de la casa rosa*), entre otros. La mayoría de estos autores ya habían sido incluidos por sus textos anteriores en la primera versión de la Colección de la *Historia de la literatura argentina* de *Capítulo* del Centro Editor de América Latina iniciada en 1967 y tendrán un lugar destacado en la versión actualizada hasta 1970 que se publicó entre 1979 y 1982¹⁸⁶ con diversas reediciones, escrita también por algunos de los mismos críticos del *corpus* que aquí analizamos como Jorge B. Rivera y Eduardo Romano. También esos críticos prologarán diversas antologías que incluyen algunos de esos relatos o

¹⁸⁶ Para esta segunda colección de *Capítulo* se optó por otra modalidad de distribución editorial: la venta en los quioscos de diarios y revistas, en fascículos semanales acompañados de un libro sobre el tema tratado, lo cual contribuyó a la difusión de la literatura argentina.

cuentos u otros de esos autores como las de la editorial Kapeluz,¹⁸⁷ CEAL¹⁸⁸ y EUDEBA¹⁸⁹. Es decir que desde las reseñas críticas empiezan a registrar y seleccionar ciertos textos, que dejarán una impronta tanto dentro del campo literario del momento como en el posterior, también a partir de otros textos críticos como prólogos de antologías, artículos académicos, etc.

En uno de los comentarios, Julio Ardiles Gray califica al cuento como uno de los géneros literarios más difíciles y reitera la conocida apreciación de que para escribirlos “muchos son los llamados y pocos los elegidos”¹⁹⁰ (3/7/71), con lo cual evidencia la abundante producción del género en ese momento, pero también cierta evaluación sobre su calidad.

Aun cuando predomina el desarrollo del cuento realista, eventualmente los críticos tratan de definir otros subgéneros dentro del cuento (fantástico, policial, costumbrista, maravilloso, folklórico, de tema mariner, etc.), plantean relaciones con la literatura general y con la argentina en particular, dan cuenta de los asuntos tratados, una poética del autor, distinguen una actitud narrativa, tipos de narradores, el manejo del tiempo, del lenguaje, de la ironía, del tono, relaciones intertextuales, filiaciones, el rol del lector, etc.¹⁹¹

En diferentes ocasiones, se valen de menciones generales a distintas poéticas del cuento moderno para comentar los libros de ese género. Entre ellas, distinguen las de Saki, Franz Kafka, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Consideramos algunos ejemplos de Ardiles Gray:

“El intruso tiene la dosis justa de mordacidad, las pizcas de ironía necesarias para neutralizar la truculencia que obligadamente se desprende de todo tema que roza la ultratumba. Es la fórmula encontrada por Saki Munro”. (Ardiles Gray, J., “Ironía y truculencia comulgan en el libro de una autora novel”, *LO*, 31/7/71)

¹⁸⁷ Eduardo Romano realiza la selección, el “Estudio preliminar”, los análisis y las notas de las antologías *Narradores argentinos de hoy* (1971) y *Narradores argentinos de hoy 2* (1974) de la Editorial Kapeluz. Esas compilaciones contribuyen a la difusión de cuentos de autores como Abelardo Castillo, Haroldo Conti, Juan José Hernández, María Esther de Miguel, Daniel Moyano, Syria Poletti, Héctor Tizón, Germán Rozenmacher y Jorge Riestra, y tienen, sobre todo, amplia repercusión en el ámbito de la escuela media.

¹⁸⁸ Jorge B. Rivera escribe el “Estudio preliminar” de *El misterio cocinero volador y otros relatos*; Eduardo Romano dirige el seminario de crítica literaria “Raúl Scalabrini Ortiz” que prologa *El cuento argentino 1959-1970* (antologías 1 y 2), todos ellos publicados por el CEAL en 1992 con diversas reediciones.

¹⁸⁹ Algunos ejemplos son los de los libros Eduardo Romano (comp.), *El cuento argentino* (Vol I) 1955-1970 y de Rivera, J. B. *El relato policial en la Argentina*, ambos publicados por EUDEBA en Buenos Aires, en 1986.

¹⁹⁰ También menciona este lugar común Mary Flanery O’Connor en “El arte del cuento” (s/f., circa 1960) (Cf. Brizuela, Leopoldo (1993), *Cómo se escribe un cuento*, Buenos Aires, El Ateneo, 1993, pp. 203-211)

¹⁹¹ Confrontar “Describir: qué se elige leer desde los diarios” del Capítulo 2 de este trabajo, donde nos hemos detenido en el detalle de los parámetros descriptivos más frecuentes empleados según los críticos y los géneros reseñados.

“*Pesadilla* es un ejercicio semiborgiano, semicortazariano, semikafkiano, cuyos elementos absurdos están bien manejados dentro de un contexto de realidad rigurosa”. (Ardiles Gray, J., “Un primer libro de cuentos que revela a un auténtico narrador” sobre *Volvió una noche* de Jacobo Dayan, *LO*, 18/7/72)

Si bien no se especifican aspectos concretos de esas poéticas a partir de los cuales se analizan esos cuentos, la validez de la descripción de elementos presentados se construye mediante una filiación legitimadora con los maestros del género, los que brindan las claves en las que los críticos se basan.

La reiteración en las reseñas de apreciaciones vinculadas con los comienzos y los finales de los textos es un correlato explícito de la preocupación que, desde ciertas poéticas, se postula sobre esos momentos del cuento. Puede leerse la alusión a la teoría del efecto en el cuento de Edgar Allan Poe¹⁹² y a las reflexiones de Horacio Quiroga¹⁹³ sobre el género. Por un lado, Poe marca la relevancia que adopta el modo en que se construye la trama para lograr el mentado efecto final del desenlace que exalta. Por otro, el autor uruguayo retoma estas ideas de Poe y se detiene en la manera de encarar los comienzos y los finales de los cuentos explicitando *trucs* de procedimientos, aunque también advierte que no puede dar recetas respecto de ello y los relativiza. En su conocido “Decálogo del perfecto cuentista”, señala los conceptos de intensidad y brevedad. Al teorizar sobre el tema, Julio Cortázar retoma dichos conceptos a los que agrega los de tensión y ritmo. Se detiene especialmente en el décimo principio del decálogo: “Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento”. Según Cortázar¹⁹⁴, la noción de pequeño ambiente define la forma cerrada del cuento, que denomina esfericidad.

Tiempo después, en una de las reseñas, Sasturain recupera ese concepto cortazariano y lo resignifica respecto de “Un oscuro día de justicia” de Walsh:

“Así, este relato impecable, **pulido hasta la esfericidad**, es el último producto de una etapa significativa [...]”. (Sasturain, J., “Impecable parábola de un creador que cambió la literatura por la militancia”, *LO*, 17/4/73).

¹⁹² Poe, Edgar Allan, “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento” en Pacheco C. (comp.) (1993) *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, pp. 327-339. (Selección extraída de Quiroga, Horacio (1970) *Sobre literatura*, Ed. Arca, Montevideo).

¹⁹³ Quiroga, Horacio, “El manual del perfecto cuentista” en Pacheco C., *Op. cit.*, pp. 293-309.

¹⁹⁴ Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento” en *Revista Casa de las Américas*, N° 60, julio de 1970, La Habana, y “Del cuento breve y sus alrededores” en Pacheco, C., *Op. cit.*, pp. 399-407.

En esa apreciación, se destaca el trabajo sobre el texto y la idea de un relato “redondo”, por lo cual puede inferirse que se manejan adecuadamente la intensidad, la tensión y el ritmo, antes mencionados.

A la vez, el hecho de seguir de modo estricto las pautas que -desde las distintas poéticas- se fijan para el cuento o una línea documental sin agregar un *plus* a las temáticas tratadas no resulta suficiente. Dice Romano sobre *Noche de revolucionarios* de Pablo Urbanyi:

“Los tres cuentos que restan son, a mi entender, los menos interesantes del volumen. *La terra* porque disuena con los otros debido a **su falta de inquietud narrativa, a su convencionalidad y respeto por las que llamaríamos categorías tradicionales del cuento ‘bien escrito’**, además de recordarnos con mucha insistencia [...] a los ‘Pequeños propietarios’ de Roberto Arlt, un clásico en el tratamiento del tema. Los otros dos -*Acomplamientos* y *Noche de revolucionarios*- reinciden en la línea documental, pero con una lente más estrecha, documentar la sicología, las costumbres sexuales e intelectuales de los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras porteños”. (Romano, E. “Distintos niveles de calidad se pueden encontrar en la obra de un joven narrador”, *LO*, 1/11/72)¹⁹⁵

Ahora bien, ¿cuáles serían las categorías tradicionales de un cuento bien escrito? Puede inferirse que las vinculadas con las poéticas del cuento antes indicadas, aunque tampoco estas están especificadas en las reseñas. Dos explicaciones -que pueden ser coincidentes o no- surgen de este tratamiento alusivo de los críticos. Una es que su lectura en los comentarios bibliográficos construye un “destinatario ideal”, competente al punto de poder reponer el vacío informativo sobre las argumentaciones presentadas. Otra consiste en que, tal vez, no explicitan esas categorías debido a que la misma condición de “literariedad” de la que buscan dar cuenta no permite pautar un empleo de esas fórmulas a seguir de un modo “cerrado”.

En síntesis, aun cuando las menciones a las poéticas son ocasionales, las referencias a temas, recursos, mecanismos de autores consagrados conectan los libros nuevos con los ya reconocidos. Por un lado, la apelación y el vínculo con los maestros del cuento parecen ser el rasgo más frecuente de legitimación del género, aunque no sean suficientes. Por otro, también, según Sasturain, una operación básica es la que diferencia un cuento de un simple relato: el manejo del lenguaje más intransitivo, en el que la palabra es en cierto modo una estruc-

¹⁹⁵ En esa cita reproducimos los títulos de los cuentos con bastardilla en lugar de negrita -que era como se presentaban en *La Opinión*- dado que empleamos esta última marca mencionada para realizar destacados nuestros, tal como lo indicamos con anterioridad en otro capítulo de este trabajo.

tura, una materia infinitamente trabajada a partir de -en términos de Barthes ([1964] 2003: 203)- normas técnicas (de composición, género y estilo) y artesanales (de labor, de paciencia, de corrección, de perfección). Como veremos más adelante, en textos posteriores, ese crítico francés se inclinará a favor de los textos intransitivos.

4.8.3. Reflexiones sobre los criterios para confeccionar antologías

La edición de antologías¹⁹⁶ contribuye a la difusión de autores y poéticas de los principales exponentes del género, y las reseñas de *La Opinión* dan cuenta de ese impacto. El cuento se vuelve objeto de atención e interés sobre todo a partir de la proliferación de compilaciones en los años sesenta tanto de autores argentinos como extranjeros.

Como parte de ese proceso, EUDEBA, desde 1961, el Centro Editor de América Latina con mayor incidencia a fines de los '60 y comienzos de los '70, Jorge Álvarez y Sudamericana, entre otras editoriales, dejan su impronta en el abordaje del género en las décadas posteriores. Evidentemente, ese desarrollo editorial se verifica también en la presencia de antologías de traducciones de cuentos de autores extranjeros, muchos de los cuales proponen poéticas que inciden en la producción y la reflexión sobre la cuentística argentina.

Entre los comentarios de antologías de autores extranjeros en *La Opinión*, en el periodo de nuestro *corpus*¹⁹⁷, mencionaremos algunos ejemplos. El 21/4/72 se presenta *Cuentos del S.XX*¹⁹⁸, preparado por Luis Gregorich para el CEAL con cuentos de Joyce, Kafka, Mansfield, Babel y Hemingway, entre otros. El 10/11/71 se comenta *Seis relatos negros*¹⁹⁹, al cual se le cuestiona el criterio de selección, ya que los textos elegidos no darían cuenta de ese subgénero del cuento policial. Como se observa, aparecen en esas compilaciones cuentistas trascen-

¹⁹⁶ Beatriz Sarlo ha pasado revista sobre esa producción de antologías del cuento argentino a partir de 1960. Evidentemente, el fenómeno ha tenido un alcance notorio, cuya presencia previa nosotros registramos también en el discurso de la crítica literaria periodística de *La Opinión*. (Ver Sarlo, B. "Vivir la antología", en "Panorama del cuento" en *El cuento argentino I* en *Capítulo, Cuadernos de Literatura Argentina*, Tomo 7, Buenos Aires, CEAL, 1980/1985, pp.46-7).

¹⁹⁷ Señalamos oportunamente que nuestro *corpus* está conformado por reseñas de narrativa y poesía de autores argentinos, es decir que excluye esas reseñas arriba mencionadas de autores extranjeros.

¹⁹⁸ *Cuentos del S. XX* está integrado por "Dos galanes" de James Joyce, "Un artista del hambre" de Franz Kafka, "En el bosque" de Ryonosuke Akutagawa, "Afonka Bida" de Isaac Babel, "Tarde de agosto" de Erskine Caldwell, "La luna de miel de oro" de Ring Lardner, "El río de los dos corazones" de Ernest Hemingway y "Golden-party" de Katherine Mansfield.

¹⁹⁹ *Seis relatos negros* contiene "Miss Amnesia" de Mario Benedetti, "Una conflagración imperfecta" de Ambrose Bierce, "Un asesinato" de Chejov, "Sir Hécules" de Aldous Huxley, "La migala" de Juan José Arreola y "Una rosa para Emilia" de William Faulkner.

dentes en el campo literario. Además, en la reseña de *Los mejores cuentos argentinos de hoy* (19/6/71), Tarsitano -si bien reconoce en ellos el predominio de la emergencia de la realidad nacional- señala influencias de norteamericanos como Faulkner o Hemingway y de europeos como Pavese o Kafka.

En relación con esa abundante producción de compilaciones, se piensa sobre otra faceta de los escritores: la del rol de antólogos y el desarrollo de criterios críticos en cuanto a la tarea de seleccionar y comentar los textos que reúnen y publican. Dentro de un cuestionamiento del rol de ese tipo de libros, se discurre tanto sobre aspectos planteados en los prólogos y estudios preliminares como acerca de las pautas elegidas para su conformación. Se señalan aciertos y también descuidos en la tarea del compilador. Por ejemplo, en relación con el estudio preliminar de la *Antología consultada del cuento argentino* realizado por María Angélica Bosco y Jofré Barroso, se observa la falta de herramientas para abordar la literatura:

“Son muchas las observaciones y los errores de esta introducción pero la mayoría parte de la inexistencia de una categoría de análisis que permita a las autoras desentrañar las raíces de un momento de la literatura argentina.” (Tarsitano, C., “Una antología de cuentos muestra diversos logros e imposibilidades”, *LO*, 14/10/71)

En ese sentido, advierten que la capacidad de selección de los textos de una antología se vincula con los criterios que empleados para su conformación. El modo de abordar la literatura parte de recortes organizados conceptualmente. Pero, ¿hasta qué punto los críticos sólo hacen referencia al libro reseñado y a la concepción de la literatura que subyace? Respecto de estas cuestiones pueden leerse evaluaciones con las que trascienden el texto en particular para mostrar una concepción más general de la literatura. Su consideración del modo y las claves de lectura que se proponen en los paratextos iniciales suscitan su cuestionamiento y les sirven para manifestar su opinión respecto de ellos. Un ejemplo referido a *Prosa junta*:

“Así, el prólogo se constituye como un gesto de sociabilidad -la explicación, el suministrar datos al lector para que sepa a qué atenerse- y la perentoriedad del manifiesto y de la profesión de fe, por cuanto intenta la explicitación de la concepción de la literatura subyacente en cada uno de los textos. Es tal concepción la que debe ser analizada y la que está en el centro de toda la reflexión sobre este libro.” (Sasturain, J., “Interesante antología de narradores jóvenes cuyo prólogo está de más”, *LO*, 17/10/72).

Sasturain enmarca dicha concepción de la literatura, en su particular aplicación de los primeros conceptos de Barthes, dentro de una imposibilidad de un lenguaje ingenuo y tran-

sitivo. Pero cuestiona que, a partir de ello, se postule como única alternativa una escritura reducida al puro ejercicio de sus límites, en el trabajo con el lenguaje.

Para ese crítico argentino, prevalece la tendencia que el segundo desarrolla en *Essais critiques* [1964] y en *Critique et vérité* [1966], el elogio de la intransitividad que recupera el sentido del *écrivain*. La voluntad de despertar interés, en términos de ese autor, conlleva la necesidad de una palabra exacta que no es la palabra espontánea, sino la palabra elusiva, mediatizada. Veamos lo que Sasturain manifiesta en la misma reseña:

“Así, cuando se sostiene que lo definitorio en estos autores es la actitud de ‘alterar la convención literaria’, diría que lo que sucede aquí es precisamente lo contrario: exacerbar la convención literaria, agotar la literatura en el gesto intransitivo de escribir y el prólogo -como esta tarea crítica-, con su precisa labor descriptiva, cobra una función de congelamiento de los textos, los cuales son devueltos como espectáculo a un autor que los ha vivido como un hacer, una actividad: otorga a la obra una ficticia autosuficiencia.” (Sasturain, J., *Op. cit.*, 17/10/72).

El crítico cuestiona no sólo el papel que se le ha otorgado al prólogo del libro reseñado, sino también la concepción de la literatura que se propone en él. La refutación le sirve para, en contraste, dar cuenta de su línea interpretativa bajo la impronta barthesiana que sigue también en otras de las reseñas del diario. Desde esa línea, resulta interesante el énfasis que otorga al llevar al extremo el carácter “convencional” de la literatura, el cual tampoco define.

Por otro lado, también Jorge B. Rivera crea un pseudo cuestionamiento de la pauta de la selección empleada para confeccionar una antología y trae a colación otro de los textos que quiere destacar, en función de su escala valorativa:

“En *Sus mejores cuentos porteños* Kordon recoge una muestra adecuadamente representativa de su producción, **aunque el criterio elegido nos haga añorar una pieza impecable como *Kid Ñandubay* o un testimonio singularmente productivo de esa ‘memoria’ dedicada a descifrar y a replantearse el pasado, como el citado *A punto de reventar*.**” (Rivera, J. B., “Lo más representativo de la obra de Kordon se reúne en un tomo”, *LO*, 16/9/72).

Es decir que los críticos “leen” y se valen tanto los criterios de selección en las compilaciones de cuentos como de las nociones definitorias de los prólogos para desarrollar sus ideas y juicios estéticos.

Además, muchas de las apreciaciones están en relación con un contexto social y político que a veces se resemantiza en las distintas ediciones. Por ejemplo, Sasturain elogia el

aporte que agrega la ya referida reedición de *Un oscuro día de justicia* de Rodolfo Walsh de la Editorial Siglo Veintiuno:

“[...] y su reedición, en el contexto que se produce, cobra una connotación diferente de la que tuvo hace seis años: **otra concepción de la literatura lo sustenta y lo releo, le otorga una perspectiva esclarecedora.** Por ese motivo el texto que acompaña esta edición -una entrevista realizada por Ricardo Piglia hace casi tres años- tiene interés primordial y de alguna manera lo convalida: no es lo mismo publicar este relato en *Adán* [en] 1967 que hacerlo convivir hoy con ciertas definiciones: ‘Habrá una justificación del novelista en la medida que se demuestre que sus libros mueven, subvierten’. Por una vez el prólogo no está de más.” (Sasturain, J., “Impecable parábola de un creador que cambió la literatura por la militancia”, *LO*, 17/4/73).

En ese reportaje²⁰⁰ de Piglia, Walsh destaca la novela como un desafío, “una forma artística superior” pero también privilegia el testimonio y la denuncia como categorías artísticas. Se plantea otra concepción de la literatura por la cual, a partir de un vínculo más estrecho con un accionar político que desplaza el lugar de la ficción por esos años, esta debe movilizar, subvertir. En ese sentido, desde la reseña se registra que el género cuento en 1973 cobra otro valor que el que tenía en 1967 dentro del sistema literario.

En resumen, en la lectura de las antologías no sólo se considera el criterio de selección de los textos que las originan, sino también los ejes de los prólogos y las concepciones de la literatura que los sustentan dentro del sistema literario y en una fuerte relación con un contexto social más amplio.

En líneas generales, por un lado, los comentarios bibliográficos juzgan los relatos como narraciones cuyo rasgo definitorio explícito es su mayor vinculación con una construcción “no ficcional” e ideológica que el cuento. Por otro, en general, las relaciones de los libros

²⁰⁰ Una versión de la primera entrevista que Ricardo Piglia le había realizado a Walsh en marzo de 1970 bajo el título “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política” es una suerte de prólogo de *Un oscuro día de justicia*, (Cf. Walsh, R. (1973), *Un oscuro día de justicia*, S. XXI, colección Mínima, Buenos Aires). Varias ideas allí expresadas -como la del desplazamiento de la novela burguesa y de la literatura de ficción a favor del testimonio y de la denuncia a principios de los ‘70 en nuestro país, la consideración de la literatura como una herramienta de “movilización”, cuyo éxito depende de cómo se la maneje y la de la máquina de escribir como un arma- se reiteran en el reportaje que Carlos Tarsitano le realiza a Walsh junto con Miguel Briante “Narrativa argentina y país real”(11/5/72), sobre el que nos hemos detenido en “Cambios en los modos de leer la novela a comienzos de los ‘70” de este capítulo. Algunos fragmentos de esa entrevista, considerados claves para la reflexión y el análisis de la literatura de Walsh, son reproducidos en Romano, E. (comp.) *El cuento argentino*, (Vol I) 1955-1970, Buenos Aires, Eudeba, 1986, p.268. Asimismo, puede leerse en Romero, Luis Alberto y Saítta, Sylvia (comp.), “Rodolfo Walsh” en *Grandes entrevistas de la Historia Argentina* publicadas en *Página/12* [En línea]. Disponible en <http://molgaray.bitacoras.com/ARCHIVOS/2006/01> [consultado el 6 de junio de 2008].

de cuentos comentados con las poéticas del género legitiman las apreciaciones, aunque no son el único criterio elegido.

Particularmente, para Juan Sasturain, a grandes rasgos, el carácter diferencial entre el relato y el cuento es -en términos de *Le degré zero de l'écriture* y *Essais critiques* de Barthes- la escritura transitiva, instrumental, menos ambigua, para el caso del primero y la intransitiva, más trabajada en profundidad, problematizada, para el segundo.

Finalmente, la abundante producción de antologías permite, por una parte, plantear relaciones con otros textos del género -tanto argentinos como extranjeros- como antes hemos señalado y, por otra, cuestionar los criterios de selección, los planteos de los prólogos y las concepciones de la literatura que estos proponen. Como consecuencia de ello, leen no sólo los aportes que dichos géneros realizan respecto del contexto literario, sino también del contexto socio-político.

Conclusiones

En los comentarios de poesía y de narrativa, y a lo largo de otros textos del suplemento cultural de *La Opinión*, surgen de modo reiterado nociones ideológicas fuertes como criterio orientador de la valoración. Se manifiestan ciertas tendencias recurrentes tanto estéticas como culturales, ideológicas y políticas, a un punto tal que inciden en el campo de la literatura y de la crítica literaria argentinas, a la vez que estos las determinan, en una relación de influencia mutua.

Para dar cuenta de ellas, señalamos diversos ejes de la crítica literaria periodística que sostienen las apreciaciones sobre la poesía y la narrativa argentinas en las reseñas de ese diario. Distinguimos la idea de la construcción de una cultura nacional que incluya lo popular, la oposición a la cultura liberal y a un regionalismo caracterizado como "oligárquico". A la vez, consideramos cierta incidencia de la teoría y de la crítica literarias -sobre todo del formalismo ruso, del estructuralismo, de las teorías de orientación sociológica y de la incipiente sociocrítica- y de concepciones estéticas generales y específicas en lo referente a cada género, las cuales inciden en la valoración que adopta ese medio. En relación con dichas influencias,

en líneas generales, al comentar tanto poesía como novela y cuento, se destaca una literatura que busca cierta indagación de la realidad y formas de intervención en ella.

Respecto de la poesía, prevalece esa última tendencia y otras que Francisco Urondo había señalado en *Veinte años de poesía argentina 1940-1960* (1968), al retomar lineamientos ya postulados en la revista *Poesía Buenos Aires: el vitalismo*, la prosa “no discursiva”, la intención nominativa y la austeridad expresiva que recurre a la palabra coloquial, la comunicatividad y la relación con un orden social más amplio.

Por otra parte, Juan Sasturain, a partir de los aportes de *Essais critiques* [1964] de Roland Barthes, marca un contraste con esa línea, ya que, además, reconoce cierta palabra intransitiva -en términos de ese teórico francés-, que no se emplea para comunicar algo en un sentido inmediato, sino que su mensaje es ella misma. En contraste con los otros críticos, Sasturain realiza una lectura diferente, distingue otros aspectos del lenguaje lírico, de los distintos niveles enunciativos y de las relaciones de intertextualidad y, por ejemplo, reconoce la experimentación de la poesía de Lamborghini.

Además, acerca de la novela, en *La Opinión* se esgrimen dos posiciones. Por un lado, la que propone Rodolfo Walsh, al defender una escritura testimonial, militante, que incida en la realidad. Por otro, los críticos se plantean un eje que tiene en cuenta la novela, sobre la que leen lo ideológico y registran, fundamentalmente, aspectos estructurales narrativos y enunciativos.

Por último, en las apreciaciones acerca de los relatos, reconocen lo “no ficcional” y le adjudican una palabra transitiva -en términos de Barthes-, en contraste con los cuentos, donde según Sasturain se da un manejo del lenguaje intransitivo a través de ciertos términos. Los criterios de legitimación de los cuentos tienen estrecha conexión con las poéticas del cuento moderno. Asimismo, se repara en el criterio de confección de antologías y de las concepciones de la literatura que subyacen en ellas, en conexión con un contexto social y político más amplio.

Con base en dichos lineamientos, desde las reseñas se crean discursos de representación, que con diversas variantes -como señala Charaudeau respecto de estos últimos-, elaboran pautas de referencia, dan testimonio de un deseo social, producen normas y revelan sistemas de valores (Charaudeau, [1997] 2005:297). Las representaciones, según ese teórico, en tanto relaciones de percepción-construcción de lo real, inscriptas en el dispositivo enunciativo

vo y discursivo del diario, producen sentidos: portan un sistema de valores, determinados saberes de conocimiento o de creencia, que actúan como interpelación del otro y lo obligan a tomar posición en la evaluación que proponen. La incitación al lector se basa en criterios culturales, estéticos, ideológicos y políticos, de acuerdo con las líneas que indicamos a lo largo del capítulo.

En ese sentido, las reseñas configuran representaciones de un grupo de críticos habituales de dicho matutino que inciden no sólo en la atención en lo relativo a lo que se considera literatura, sino también en el modo en que se lee la literatura argentina de una época. Esos lineamientos -por un lado, basados en el realismo y la conexión con lo social y, por otro, en el reconocimiento de la palabra intransitiva- provocan un impacto y se interrelacionan con el discurso cultural del diario -en otros géneros, como notas de opinión, reportajes, etc.-, trascienden en ámbitos como el de la Universidad de Buenos Aires, repercuten en otros medios periodísticos -con concordancias, divergencias y oposiciones, sobre todo respecto de las revistas *Nuevos Aires* (1970-1973), *Crisis* (1973-1976) y *Los libros* (1969-1976)-, y, también, simultánea y posteriormente, en determinada producción literaria de las editoriales argentinas.

CAPÍTULO 5

La “marca de la literatura” en *Página/12*

En este quinto capítulo perfilaremos cómo desde los comentarios bibliográficos en el inicio de “Primer Plano” de *Página/12* (de junio de 1991- marzo de 1994) se receptionan los libros de poesía y de narrativa argentinas que se van publicando. Al igual que en el capítulo anterior, hemos partido de una la lectura en serie de las reseñas, sobre todo a través de un agrupamiento por el género literario del que se ocupan y, además, por la firma de un mismo autor, las cuales también hemos puesto en diálogo con otras notas de ese suplemento.

En esta instancia, nos proponemos dar cuenta del papel que se construye sobre las reseñas desde determinadas notas de ese suplemento, tanto por parte de algunos representantes editoriales, como de críticos y autores del mismo diario. Dentro de esa indagación, por un lado, relevaremos algunos testimonios de editores que dan cuenta de la tensión entre los comentarios críticos y el mercado; por otro, qué significa reseñar literatura contemporánea para algunos escritores y críticos.

En segundo lugar, nos detendremos en los principales mecanismos que prevalecen desde la lectura de la crítica literaria periodística -los cuales, a su vez, tienen un correlato en la literatura que comentan-: el reiterado registro de la intertextualidad, la incorporación del marco de la teoría y la crítica literarias, las referencias a escritores de reseñas, en tanto variables que inciden sobre las lecturas que los críticos realizan, y el particular modo de nombrar a partir de la impronta de la última dictadura militar.

En los apartados siguientes, abordaremos las líneas estéticas más significativas de los géneros sobre los que versa nuestro *corpus* de reseñas: poesía y narrativa. Primero, en

lo que respecta al registro de nuevas tendencias en la lírica. Luego, en cuanto a la narrativa, describiremos cómo desde “Primer Plano” se intenta agrupar a los escritores más jóvenes y el modo en que estos se manifiestan sobre diversos tópicos como la consideración de la tradición literaria, la relación con otros escritores de la misma generación, los vínculos con el lector y el editor, y entre narrativa e ideología, algunos de los cuales se exhiben asimismo en las reseñas. En relación con ello, explicitaremos los lineamientos que destacan sobre el género novela en esos primeros años de la última década del S. XX en Argentina. Finalmente, indagaremos los aspectos que relevan sobre el desarrollo del relato: la influencia de poéticas diversas del cuento moderno, el criterio de conformación de antologías, el cuestionamiento sobre la existencia o no de cierta transformación de ese género y la atención dada a otras variantes, como el relato hiperbreve y la instantánea periodística.

De ese modo, mostraremos cómo desde los comentarios bibliográficos críticos se busca persuadir sobre determinados aspectos de los libros que se comentan, para lo cual se presentan y perfilan determinadas concepciones de la literatura que los críticos privilegian -en algunos casos, incipientes; en otros, de mayor vigencia-, y mediante las cuales construyen representaciones de la literatura argentina y de la crítica literaria periodística para incidir sobre el lector.

5.1. Las reseñas de “Primer Plano”: ¿prensa complaciente?

A comienzos de los años '90 se manifiestan cambios en el mercado editorial argentino: no sólo surgen novedades en materia de libros, sino también autores y editoriales nuevos. En relación con ello, la cuestión de la venta aparece tematizada reiteradamente en “Primer Plano”, a través de distintos artículos, y es evidente que el número de reseñas que contiene habla de una recepción de esa abundante producción y de una preocupación por la difusión de esas novedades.

Como parte de tal tendencia, es llamativa la cantidad de avisos publicitarios de editoriales que se incluye dentro del suplemento; en algunos casos, incluso, al lado de la reseña del mismo libro que difunden²⁰¹. Abundan publicidades de las editoriales de fuerte presencia

²⁰¹ Aunque el aviso publicitario esté ubicado en la página en un lugar próximo al del comentario bibliográfico, no necesariamente la opinión del crítico resulta favorable en relación con el libro. Un ejemplo de crítica “desfavora-

comercial como Alfaguara, Emecé, Sudamericana y Planeta, que desarrollan colecciones específicas de autores argentinos. Edgardo Berg (1998) ha señalado que para la difusión de la colección Narrativas Argentinas de la Editorial Sudamericana y de la colección Biblioteca del Sur de Planeta, esas editoriales se asocian con los suplementos “Primer Plano” de *Página/12* y “Cultura y Nación” de *Clarín*. Efectivamente, por esos años, ganar el Premio Planeta²⁰² era una garantía de publicidad y de aparición en las notas de los diarios y, especialmente, en el suplemento dirigido por Tomás Eloy Martínez.

Pero, si bien en esos diarios abundan reseñas de libros de esas colecciones, en el caso de “Primer Plano” no siempre resultan auspiciosas, lo que implica que se reconocen matices y diferencias respecto de lo netamente comercial. Por poner algunos ejemplos, pueden mencionarse los comentarios bibliográficos “Cae la noche tropical” de Sergio Olguín (23/2/93) sobre *Una pálida historia de amor* de Rodolfo Fogwill publicado por la Editorial Planeta o “Sobre literatura” de Martín Kohan, quien desestima *Prólogo anotado* de Federico Jeanmaire, editado por Sudamericana.²⁰³

Además, en el periodo de análisis que aquí nos ocupa, la pauta para seleccionar los libros a comentar es amplia ya que se consideran -con bastante aceptación quizá porque muchos de sus autores también escriben en *Página/12*- los policiales de la colección La muerte y la brújula de la editorial Clarín-Aguilar²⁰⁴ que, como su nombre lo indica, está supeditada a otro diario. En otras palabras: el criterio de selección de los libros a reseñar es lo suficiente-

ble” es la de la reseña de Noé Jitrik del 17/11/91 sobre *Crónica de un iniciado* de Abelardo Castillo justo al lado de una publicidad de diversos títulos de Emecé entre los que se encuentra este último.

²⁰² Justamente a la ganadora del Premio Planeta-Biblioteca del Sur 1992, Alicia Steimberg, por *Cuando digo Magdalena* y a la finalista Matilde Sánchez por *El Dock*, en “Primer Plano” el 5/7/92 se les dedica una nota de tapa, “El planeta de las mujeres”, entre otras menciones e intervenciones posteriores que tienen en *Página/12*. A su vez, el libro ganador del concurso del Premio Planeta 1993 -en el cual Tomás Eloy Martínez fue parte del jurado- es *Anatomía humana* de Carlos Chernov y tiene una reseña escrita por Noé Jitrik en ese suplemento.

²⁰³ Olguín desaprueba ese libro de Fogwill: “la novela está siempre al borde de caer en las aguas del aburrimiento”. Luego, agrega: “Por momentos, *Una pálida historia de amor* parece una novela escrita por Manuel Puig. O mejor: parece otra broma de César Aira, esta vez tratando de imitar al autor de *Boquitas Pintadas*. Lo que en Puig es una ideología estética (con la que se puede o no estar de acuerdo) en Fogwill es un artificio poco creíble y, tal vez sea lo más grave, decididamente viejo. Si bien en estos años más de un escritor treintañero intentó, sin demasiada suerte, cobijarse en el perfil estético de Puig, es poco alentador que quien haya caído en la trampa sea uno de los pocos escritores argentinos que tienen una voz propia e inconfundible” (Olguín, S., “Cae la noche tropical”, *P/12*, 23/2/93). Dice Kohan: “Así, no siempre *Prólogo anotado* consigue sostener la mirada irónica hacia el didactismo reiterativo y denso de Juan Aparicio: a menudo se superpone y se deja ganar por él. Ciertos tramos [...] evidencian que este libro ha partido de intenciones considerables, pero como esos tramos son un tanto esporádicos, el libro parece haberse quedado sólo en las buenas intenciones” (Kohan, M., “Sobre literatura”, *P/12*, 2/1/94).

²⁰⁴ Se trata de los comentarios de Osvaldo Gallone sobre *El cadáver imposible* de José Pablo Feimann (9/8/92), *Los sentidos del agua* de Juan Sasturain (20/12/92) y *Es peligroso escribir de noche* de Sergio Sinay (24/1/93), libros de esa colección policial de la editorial Clarín-Aguilar.

mente amplio como para no dejar de lado a ciertos autores que se quiere mostrar e instalar en el campo literario periodístico desde ese medio, pero siempre dentro del marco de las editoriales más conocidas durante esos años.

En los '90, se asiste a un proceso poco frecuente hasta entonces en la esfera editorial argentina: junto con las editoriales consagradas aparecen nuevos sellos de editoriales independientes de ensayos, narrativa y poesía, con cierto grado de especificidad en esos diversos rubros, que reconfiguran el panorama del campo cultural y especialmente literario. Se vinculan con proyectos culturales y con otra línea de edición, más que con estrategias de *marketing*, por lo cual su aporte diversifica las ofertas en una apuesta más cultural que comercial²⁰⁵, según se afirma en el mismo *Página/12*.

Como parte de esa dinámica de editoriales consagradas nuevas e independientes, el cambio ocurrido en ese ámbito se percibe como prometedor (Briante, 1993), pero, en realidad, esa tendencia será ilusoria respecto de los nuevos autores e irá en disminución a mediados y fines de los '90, según advierte Ruiz (2005:26)²⁰⁶.

Por esos años es notorio el auge de las reseñas en los diarios y revistas culturales. Este fenómeno es el correlato de esa mayor producción de novedades editoriales antes referida, basada en un criterio de mercado más que de difusión del patrimonio cultural, tal como se consigna en la nota "Cómprame usted este librito" realizada por Marcos Mayer y Miguel

²⁰⁵ En "Primer Plano" se presentan las nuevas empresas editoriales que nacen en la década del '90 que publican no sólo narrativa y ensayos como Imago Mundi, Paradiso, Letra Buena, Beas y Beatriz Viterbo, sino también poesía como Bajo la luna, Libros del Sicomoro, Mickey Mickernano y Jimmy Jimmeranno Ediciones el Dock, entre otras. (Véase Mayer, Marcos, "Las nuevas editoriales. La aventura continúa", "Primer Plano" en *P/12*, 31/5/92; Mayer, M. y Russo, M., "No todo son musas" en "Primer Plano" en *P/12*, 20/12/92 y Botto, Malena "La concentración y la polarización de la industria editorial" en De Diego, José Luis (2006) *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*, México, F.C.E.). Luego, ya hacia mediados y fines de los '90, como parte de la tendencia más globalizada, se cierran o fusionan las editoriales más importantes, pero también surgen nuevas empresas independientes, como las editoriales Simurg, Adriana Hidalgo y Siesta, por mencionar algunas.

²⁰⁶ Cabe señalar que, posteriormente, hacia fines de la década del '90, muchas de esas editoriales argentinas prestigiosas se fusionan y forman parte de unos pocos grupos editoriales multinacionales de gran poder económico. Javier Vergara Editor fue comprada en 1997 por Ediciones B, filial del Grupo Zeta (antes Bruguera), de capitales mayoritariamente españoles. El grupo Planeta de Barcelona, integrado por los sellos Seix Barral, Espasa Calpe, Ariel y Planeta, entre otros, en diciembre de 2000, compró la empresa familiar Emecé y también la editorial de ciencia-ficción Minotauro. El grupo Bertelsmann, que en 1997 había adquirido Random House, la casa editorial más prestigiosa de Estados Unidos se asoció en un 50% para la edición de libros en español con Mondadori (propiedad de Silvio Berlusconi) y se hizo propietaria, en 1998, del 60% de la Editorial Sudamericana y, en 2001, compró totalmente esta editorial. "Así, la variedad de oferta cultural fue desapareciendo en razón de que cuanto más grande era el conglomerado editorial que compraba los derechos de un texto, mayor era su exigencia de rentabilidad y más unificado el criterio de los que publicaban". En consecuencia, para los autores noveles, la situación se agravó ya que las grandes editoriales redujeron drásticamente las publicaciones de ficción de nuevos autores argentinos (Ruiz, 2006:22-26).

Russo (“Primer Plano”, 3/4/94). Allí, estos críticos observan que en el proceso de difusión del libro se superponen e intervienen concepciones económicas, pero también ideologías de la cultura y posiciones estéticas muchas veces en conflicto. Advierten que, en ese contexto, dominado hegemónicamente por las exigencias del mercado, esas posiciones diversas no se presentan claramente para el lector.

Observan, asimismo, que la situación empezó a empeorar promediando el mandato bipresidencial de Carlos Menem, hacia 1994, debido a que no existía en esa época en Argentina una política cultural ni formas de fomento estatales²⁰⁷ a la producción editorial ni la ley del libro; las editoriales funcionaban casi exclusivamente en relación con las leyes del mercado. Al mismo tiempo, a partir de cierta ‘estabilidad’ económica en los primeros ‘90, hay mayor competencia, lo cual se exterioriza en las políticas agresivas de *marketing*, publicidad, lanzamiento e innovación de diseño y calidad gráfica. Dentro de ese mecanismo comercial, las políticas editoriales están destinadas a nuevas publicaciones, a partir de las cuales generan un espacio de exhibición dado que rige un pacto que convierte a la mesa de novedades en una causa de venta importante (Mayer y Russo, 1994:2).

Frente a ello, desde la crítica se registra la tensión y la competencia a las que la proliferación editorial da lugar. Ante la ambición por ocupar espacios, se deja entrever en algunas reseñas y artículos de “Primer Plano” que no todas las publicaciones recientes son de calidad; se destacan algunas y se reprueban otras. Ampliaremos, a continuación, cómo ese género crítico literario periodístico no tiene el mismo sentido para todos los actores del proceso de difusión de los libros. Hay una gama de concepciones entre los representantes de las editoriales, los críticos y los escritores sobre la que nos detendremos.

5.1.1. El papel de las reseñas según los representantes de las editoriales

En la nota de Marcos Mayer y Miguel Russo arriba mencionada, distintos representantes de las editoriales disienten sobre el efecto de las críticas y su relación con las ventas y

²⁰⁷ Se produce una recesión del mercado, derivada de la situación económica del país, la falta de crédito comercial y el encarecimiento de los insumos. El tipo de cambio no fomenta las exportaciones y, como consecuencia de ello, se resiente el mercado hispanoparlante, a lo cual contribuyó también que las tarifas preferenciales de correo para libro fueran suprimidas a mediados de 1993 (Mayer y Russo, 1994:2). Recién el 25 de julio de 2001 fue sancionada la Ley Nacional 25.446 de fomento del libro y la lectura.

difusión de los libros²⁰⁸. Esos periodistas culturales señalan que el papel de la crítica literaria se ha reducido en los primeros '90 a la reseña bibliográfica, a la que caracterizan como un antecedente de la crítica en sus comienzos históricos. Respecto de su incidencia en el proceso de su difusión y venta, las apreciaciones son diversas.

Para Florencia Ure, jefa de prensa en 1992 de la distribuidora de Tusquets y Lumen, "la importancia de la crítica depende de cada libro. Hay textos polémicos donde una reseña demoledora sube las ventas". Por el contrario, según Marilen Stengel de la Editorial Vergara, "una crítica demoledora nunca es buena" y "la mejor prensa es la que despierta el interés o la curiosidad por un libro y lleva al público a comprarlo". A su vez, Alejandro Katz del Fondo de Cultura Económica manifiesta que "para los editores la crítica literaria tiene el fin de un espacio de publicidad no pago, donde aparece la tapa del libro. Hay veces en que las críticas demoledoras duelen porque uno sabe todo el trabajo que hay detrás de ese libro [...]", mientras que Horacio Zabaljáuregui, jefe de ventas de esa última editorial, advierte que "también es notable en las reseñas la falta de opinión. La mayoría son críticas lavadas, de medio tono, donde no se dice realmente si un libro es bueno o malo."

En ese artículo, Mayer y Russo (1994:3) afirman que, en general, respecto de la cuestión de la crítica reseñadora, lo que predomina es el tono resignado y prescindente. Lo ejemplifican con el caso de Pablo Avelluto, por ese entonces jefe de prensa de Espasa Calpe, para quien son preferibles las reseñas malas a ninguna, y que los medios "hablen mal pero que hablen, para que la gente se entere de que existen esos libros y sepa qué piensan los críticos". Comenta que nunca les han molestado las críticas malas, ya que tampoco influyen sobre las ventas.

En cambio, Guillermo Saavedra -editor adjunto del Grupo Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara- sostiene que la incidencia de la crítica depende del mayor o menor prestigio del medio o del crítico y también de acuerdo con el tipo de producto. La plantea como relevante para el caso de los libros literarios y en particular para los nuevos autores.

Aunque heterogéneas, las opiniones ilustran lo que sucede en las reseñas sobre textos de literatura argentina en "Primer Plano". A partir de la nota, por lo que los mismos editores señalan, surge la duda de si es una reseña halagadora o demoledora la que sube las ventas.

²⁰⁸ También Laura Ruiz da cuenta de estas opiniones de los distintos representantes editoriales que aquí reproducimos como significativa para describir el panorama de los años '90. (Cf. Ruiz, L. (2005), *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los '90*, Buenos Aires, Ed. Biblos, pp. 40-41).

Pero, evidentemente, una de las funciones más relevantes de los comentarios bibliográficos consiste en dar a conocer las novedades y despertar el interés por el libro que comentan. En resumidas cuentas, por un lado, se les adjudica cierta liviandad; por otro, se enfatiza -a partir de lo que Guillermo Saavedra sostiene- su importancia, especialmente para el caso de la literatura y los nuevos autores, y su repercusión según la reputación del crítico y del medio en que aparece.

5.1.2. Un modo de “estar y formar parte” del campo literario

No puede generalizarse la idea de que se desarrolla una postura “liviana” en todos los comentarios del suplemento, aunque sí es notorio que, dentro del sistema que el diario construye, se presenta una alternancia frecuente de los nombres de críticos literarios y autores, que inevitablemente da cuenta de oportunismos, compromisos y amiguismos en diverso orden y grado. Muchos de quienes reseñan son, a su vez, autores de libros reseñados, entrevistados o mencionados en notas, -en menor medida- en otras secciones del diario y en otras publicaciones periódicas, en un recurrente juego abierto de remisiones. “Reseñar literatura contemporánea nacional en los periódicos ha permitido excluir e incluir para conformar un campo de lectura entre pares” (Ruiz, 2005:40). Las conexiones entre los críticos-escritores surgen de otras relaciones previas por fuera de *Página/12*: ya sea por medio de vínculos laborales, al conocerse por trabajar en otros medios periodísticos²⁰⁹, por ser o haber sido algunos editores de otros (Juan Forn lo fue en la Editorial Planeta; Guillermo Saavedra fue asesor de la colección Alfaguara Literaturas; Luis Chitarroni, de la editorial Sudamericana), o por ser amigos del ex grupo Shangai de la revista *Babel* (1988-1991), en el cual participaban Luis Chitarroni, Martín Caparrós, Daniel Guebel, Alan Pauls, Sergio Chejfec y Charlie Feiling, entre otros.

Un ejemplo que hace palpable la reiteración de los nombres en dicha alternancia de roles resulta llamativo: el 27/3/94 Sergio Olguín reseña *La pérdida de Laura*, libro de Martín Kohan, y, en la misma página de “Primer Plano”, este último escritor comenta *Estación Borges y otros cuentos* de Danilo Albero. Otro caso de “simpatías encontradas”, esta vez dentro del

²⁰⁹ La interrelación de roles de escritor y periodista también se observa en las abundantes publicidades de otras publicaciones que rodean a las reseñas de dicho suplemento. Por poner un caso, Elvio Gandolfo, Claudio Zeiger, Karina Galperín y Sergio Olguín escriben reseñas en “Primer Plano” y sus nombres aparecen también en una publicidad de dicho suplemento de la revista *Con V de Vian* del 24/5/92.

grupo de los escritores vinculados a la Biblioteca del Sur de la Editorial Planeta: el 1/9/91 Osvaldo Soriano reseña *Bajo bandera* de Guillermo Saccomano y este último se ocupará de *El ojo de la patria* de aquel el 13/12/92. En ese sentido, en cuanto a los roles de reseñador y reseñante, pueden leerse algunos lineamientos, tendencias y filiaciones estéticas que no son casuales, lo cual demuestra que, en realidad, las reseñas no son tan “lavadas”.

Otro efecto de la interrelación de los roles de editor-escritor y crítico reseñador impacta en el hecho de que, desde los mismos comentarios bibliográficos se tenga en cuenta el cuidado y la calidad de edición²¹⁰.

Coincidimos con Ruiz (2005:41) en que la crítica literaria periodística ha limado sus aristas en los '90 al perder capacidad de desafío y al volverse excesivamente respetuosa evitando las opiniones irritantes. Como ella señala, según Mangieri, este comportamiento se explica por elementos de juego que activaron un mecanismo perverso regido por el mercado. También Hans Magnus Enzensberger indica esa liviandad en las reseñas en los suplementos literarios en “El crepúsculo de los censores” (“Primer Plano”, 22/12/91). Ese teórico anuncia el fin de las reseñas críticas como género y la obsolescencia de los suplementos literarios, por el menor y descuidado lugar que van tomando dentro de los suplementos de entretenimiento. Resulta interesante que esta opinión se incluya en el mismo diario porque, aunque parezca indicar tendencias globales, a la vez lo cuestiona de un modo directo.

Es notorio que los grandes conglomerados editoriales publiciten sus lanzamientos en *Página/12*, lo cual genera la obligación de comentar esos libros positivamente como parte de una negociación implícita, aunque nunca declarada. Sin embargo, como antes observamos, no siempre las críticas son positivas en las reseñas de nuestro *corpus*, a pesar de que muchas veces presenten cierta “liviandad”. También desde algunas de ellas, varios de los críticos con cierta trayectoria mencionan la impronta del mercado como condicionante negativo de la literatura (Jitrik, 17/11/91 y Briante, 5/9/93) o como una instancia distinta de la de la crítica (Delgado, 15/3/92).

²¹⁰ Marcelo Pose desaprueba varios aspectos de la edición descuidada de *La amante del restaurador* de María Esther de Miguel, publicado por la editorial Planeta. Entre ellos, la abundancia de erratas: “El relato, en sí, es un camino con turbulencias: mientras la narración no sale de lo literario, es suave y prolija, pero cuando lo específicamente histórico aparece puesto en boca de los personajes o transcripciones de los documentos, traba la lectura. Ciertos pequeños anacronismos atascan su rumbo, aunque no tanto como la considerable cantidad de erratas de la edición” (Pose, M., “Una de amor y poder”, P/12, 2/1/94). Por el contrario, Jorge Lafforgue (24/11/91) elogia la impecable edición de *El enigma de la realidad* de Juan Martini, quien había sido editor en Barcelona y lo era de la colección Alfaguara Literaturas.

En otras palabras, existen posiciones estéticas y relacionales variadas y cabe suponer que la formación académica de algunos de los reseñadores no debería respaldar una crítica meramente complaciente. En ese sentido, Martín Kohan ha manifestado su respeto por el oficio: “un crítico intelectualmente honesto debería expresar, según el propio criterio y su concepción de la literatura, que uno y otro texto resultan interesantes, aun a riesgo de los rechazos que los lectores provoquen en el ámbito literario” (Ruiz, 2005:42). A partir de ello, diversos son los modos de manifestar apreciaciones sobre los libros. Puede registrarse el rechazo hacia determinados textos mediante el desarrollo de críticas más ligeras o que presentan fuertes digresiones, por las cuales se desvía la atención del libro comentado, o que recurren a eufemismos y sutilezas para mostrar el desagrado.²¹¹

Con el correr de la década, Ruiz describe como clima que reviste la crítica de los '90, un ambiente de “presión de los mercados, urgencias por las ventas, falta de ideas estéticas fuertes, ausencia de compromiso, especulaciones personales: en la ‘cultura menemista’ y su herencia desaparecieron las polémicas; nadie cuestionaba públicamente a nadie, porque todo tenía un lugar posible en un vacío que se llenaba con más vacío” (Ruiz, 2005:42). Aun cuando predomina un criterio de mercado que marca el ritmo de la producción, no todo es vacío en las publicaciones literarias de esos años, sobre todo en los primeros '90. Continúan y se ahondan algunas de las tendencias de los '80, y se perfilan otras nuevas. Se reconoce la gestación de escrituras con estéticas propias dentro de la literatura argentina que se irán definiendo en los años siguientes.

En ese sentido, “Primer Plano” sirve a muchos de esos nuevos escritores y críticos para hacerse conocer y abre, a comienzos de esa década, cierto escenario de reflexión, lectura, legitimación y práctica de la crítica literaria periodística a través de las reseñas que antes no existía con ese nivel tan amplio de participación en los diarios de las generaciones más jóvenes. Reseñar y ser reseñado eran formas de “hacerse ver”, situarse, “pertenecer” al campo literario del momento²¹², a través de la “puesta al día” en materia de libros. En los apartados

²¹¹ Un ejemplo: cuando Susana Cella desaprueba un libro, no menciona la producción anterior del autor (Cf. Cella, S., “La condena”, P/12, 27/3/94 sobre *Matilde* de Daniel Guebel).

²¹² Ese vínculo de pertenencia, a partir de la participación en publicaciones culturales periódicas, se ha tematizado respecto de distintos momentos de la producción cultural argentina. En el marco de las “Jornadas de literatura, crítica y periodismo – La literatura argentina desde las revistas literarias y el periodismo”, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires los días 21, 22 y 28/3/07, diversos investigadores se refirieron a esas publicaciones. Cabe destacar las ponencias de Noé Jitrik y Sylvia Saïta del 21/3/07, a partir de los cuales pensamos las afirmaciones arriba expuestas. El primero definió tres alcances pedagógicos de ese tipo de revistas: 1) “poner al día”,

siguientes mostraremos cómo, a la vez, muchas de esas apreciaciones no eran meramente complacientes, sino que se sustentaban en líneas estéticas y culturales al tono con los tiempos.

5.2. La infaltable intertextualidad: apropiación, resignificación y provocación

Diversos mecanismos de intertextualidad predominan en las reseñas que proporcionan una interesante particularidad a su dimensión discursiva. En este tramo indicaremos, en primer lugar, las relaciones de intertextualidad que se registran en los libros comentados y que frecuentemente se trasladan a los comentarios bibliográficos; luego, abordaremos las alusiones a la teoría y crítica literarias, en tanto marcas de estilo que se presentan en los comentarios bibliográficos sobre literatura y, finalmente, nos detendremos en cierta reflexión genérica que se suscita a partir de la evocación de otros escritores de ese género crítico periodístico.

El abundante empleo de referencias a otros textos en la literatura argentina de los años '90 propicia que los críticos de *Página/12* tomen partido sobre su variado modo de uso. A la vez, en las reseñas, se presenta esa abundante intertextualidad bajo la forma de alusión no sólo respecto de las observaciones sobre los textos comentados, sino también sobre la crítica literaria²¹³.

En relación con dichas estrategias de intertextualidad y autorreferencialidad en literatura, existen básicamente dos posiciones: quienes las rechazan y, en mayor medida, quienes las destacan. Por un lado, Miguel Briante, por ejemplo, en su nota "Una visión del mundo" ("Primer Plano", 14/2/93) y en otros textos del suplemento, como las reseñas, objeta el excesivo uso de ellas. Esa opinión puede seguirse en su desaprobación a los demasiados autocues-

efectuar relecturas, reinversiones, volver a ciertos momentos pasados para "iluminar el presente", 2) "esclarecer" y 3) "pertenecer" a partir del apoyo a determinadas líneas estéticas y/o políticas y/o culturales. También en esa ocasión, Saítta caracterizó determinadas revistas por un modo de intervención en la esfera pública, a partir de un estilo y, muchas veces, de un proyecto colectivo. Entendemos que -salvando las distancias ideológicas y de compromiso- ese sentimiento de pertenencia se resignifica en otros momentos históricos y puede trasladarse en nuestro caso -y ser reconocido, tanto por parte de los críticos como por los autores y lectores- a la participación en el circuito de *Página/12*: no sólo dentro de "Primer Plano" y en el mismo diario, sino también en la revista *Página/30*, por ejemplo.

²¹³ Hemos tratado esa variante de la intertextualidad en "Formas no marcadas: la creación de un destinatario competente" (ver capítulo 3) y, más adelante, en "El estilo alusivo de las reseñas en 'Primer Plano'", otro apartado de este mismo capítulo.

tionamientos intratextuales sobre cómo escribir en *Historia Argentina* por parte de Rodrigo Fresán. También, en esa misma dirección, Briante reprueba el manejo de lo culto, las remisiones y los guiños que se presentan en la primera novela de Carlos Feiling, *El agua electrizada*. Según ese autor, en la nota antes mencionada, muchos de los llamados “nuevos” narradores, en sus respuestas del “Primer Diccionario de la Joven Narrativa I y II”²¹⁴, niegan una tradición literaria. Asimismo, observa que a tales escritores “los apuntala nada menos que una parva de literatura”, en contraposición con lo que demuestran los fragmentos de sus textos inéditos allí publicados. Briante encuentra en esa tendencia la continuación de una tradición sentada sobre todo a partir de Gide en el gesto de aparente desconfianza por lo sagrado de la literatura, que, al ser continuamente explicitada, “termina por levantarle un altar”, por medio de un “malabarismo de citas, apropiaciones y remedos que intentan ser parodia y son sólo pastiche, palabras cruzadas para lectores cultísimos”²¹⁵. En otras palabras, considera que, a través de un cúmulo de referencias intertextuales, se crea un juego de incorporaciones de las voces de otros que no sólo genera un efecto de provocación, sino también un señalamiento respecto de los textos mismos en un intento de autoclasificación como “literarios”.

Briante retoma el desdén por ese procedimiento en el comentario de *Un poeta nacional*, también de Feiling, donde su crítica a cierta literatura producida por parte de escritores más jóvenes se basa, por un lado, en el interés por obtener cierta repercusión comercial al adjudicarles una inclinación por complacer un mercado que demanda cierto tipo de lector general y, por el otro, en el imperativo de buscar cierta trascendencia en el ámbito universitario. Advierte:

“En la batalla que, apuntando al mercado, libran las nuevas promociones literarias, se viene perfilando un terrenito en el que parecen dirimirse todos los duelos: el de una narrativa -si así puede llamarse a tanta confesión juvenil de enciclopedismo, a tanto

²¹⁴ Más adelante nos detendremos en esa nota en “La joven narrativa argentina”, un intento de agrupamiento de los nuevos escritores por parte de “Primer Plano”.

²¹⁵ Miguel Briante en esa postura de rechazo frente a las referencias intertextuales excesivas continúa en cierto modo la orientación que había sostenido en la entrevista “Narrativa argentina y país real” que Carlos Tarsitano le realizara a él y a Rodolfo Walsh en “La Opinión Cultural” el 11/6/72. (Cfr. “Cambios en los modos de leer la novela a comienzos de los ‘70”, en el capítulo 4 de esta tesis). Allí, tanto Walsh como Briante sugieren que la incidencia de ciertas corrientes teóricas y culturales que la literatura incorpora por esos años (el estructuralismo, el psicoanálisis, la lectura de Borges, etc.) forman parte de una “trampa cultural” que no permite al escritor conectarse con “la realidad”. Puede pensarse ese reportaje como un antecedente de ese rechazo a la abundancia de referencias culturales por parte de Briante, aunque, como demostramos en este capítulo, veinte años después de esa nota el sistema de valores literarios ha cambiado.

jueguito de salón-, a medio camino entre la búsqueda del público en general y el anhelo por un lugarcito en el escalafón de la gloria universitaria. Por ahora, la última de esas dos opciones parece no querer abandonar a los ejecutantes de este **boom case-ro**, pródigo en citas cultas (apropiaciones, le llaman ahora; intertextualidad, repiten los muchachos recordando a alguna profesora que no cesa en sus gritos semióticos), en recitados de las últimas teorías literarias, en despliegues verbales que parecen un examen de fin de curso, en ironías aparentemente brutales y escépticas que ocultan que en el fondo **estos chicos tienen buenos aparatos de sonido pero no saben qué cantar.**" (Briante, M., "Una novela nacional", *P/12*, 5/9/93)

El tono irónico del crítico se detiene en el modo de aplicación de la teoría literaria a la literatura -fundamentalmente a la narrativa- por medio de transcripciones e incorporaciones que -podemos inferir- considera forzadas, en las que destaca un modo que suena bien, "el cómo", pero que en su criterio se construye sobre un vacío de contenidos²¹⁶.

Por otro lado, en contraste, dentro de la segunda tendencia predominante se reconoce y con frecuencia se aprecia el manejo de líneas inter e intratextuales respecto de la literatura y de la teoría literaria por parte de críticos como Delgado, Galperín, Kohan, Mayer, Olguín, Russo, entre otros. Detengámonos en algunos fragmentos en función de distinguir ciertos procedimientos frecuentemente señalados.

Por ejemplo, se lee y evalúa la exhibición de la teoría literaria:

"Es posible rastrear en la novela de Kohan una continuidad con otros textos de la literatura argentina y hasta es posible presuponer planteos teóricos a la hora de ponerse a escribir. Continuidades y planteos buscados seguramente por Kohan formado en la UBA en los '80, en pleno auge de la teoría literaria, tanto en la facultad como en las ficciones publicadas en esos años. Pero mientras que los narradores surgidos en los '80 tenían en la teoría literaria una madre castradora de las mejores intenciones, en Kohan es un pretexto para avanzar por zonas mucho más interesantes: por zonas narrativas donde la política, los discursos populares y los cuerpos tienen un lugar de privilegio." (Olguín, S., "Otras voces, otros ámbitos" sobre *La pérdida de Laura*, *P/12*, 27/3/94).

²¹⁶ Este rechazo a la teoría literaria en la literatura por parte de Miguel Briante se hará extensivo a la crítica literaria: "Últimamente, para bien o para mal, parece cundir en los comentarios sobre libros que se publican en los medios no universitarios un lenguaje bastante universitario que tampoco desdén los guiños a la moda. Muchas veces, parece que los críticos dieran examen de su saber frente a sus pares, de lo último que leyeron, o alardearon frente a un público menos iniciado. En esas poderosas tinieblas erigidas a base de citas y de una jerga que, generalmente se opone a la buena escritura, las obras suelen quedar ocultas para el lector, sepultadas por teorías que son anteriores a la obra misma y que muchas veces los eruditos críticos creen originales y propias, pobres. En cualquiera de las artes, la crítica debe ser, antes que nada, un puente entre el autor y el público, y estas maneritas de escribir de ahora parecen más bien paredones que ocultan las obras." (Cf. Kupchik, Christian (1994), "¿Para qué sirve la crítica?", encuesta de "Primer Plano", *P/12*, 9 de enero, p. 6).

Otros son los casos donde se indica la “marca de la literatura” dada por el propio texto comentado:

“El mundo narrativo de Fogwill, en donde **la constante preocupación por no hacerle olvidar nunca al lector que el texto es un artificio que convive casi siempre armoniosamente con una fervorosa pasión por narrar historias intensas**, se ha convertido -y méritos no le faltan- en uno de los más personales de la literatura argentina”. (Galperín, K. “Conocido, pero de lo mejor”, *P/12*, 27/9/92 sobre *Muchacha punk*).

También se señala la tematización de la literatura, la lectura y la escritura como en los cuentos de *El ser querido* de Daniel Guebel:

“El amor de Inglaterra’ retoma formulaciones `para superponerlas con una lograda historia sobre la literatura, los modos de leer y la posibilidad de una escritura infinita’”. (Kohan, M., “Cuidada escritura”, *P/12*, 10/1/93)

En resumidas cuentas, notamos una tendencia en el registro por parte de la crítica literaria periodística de diversos modos de transtextualidad (Genette, 1982) que evidencian reflexiones desde los textos literarios, procedimientos también muy presentes en la narrativa de los '80 y los '90. Además, la indagación de mecanismos de intertextualidad por parte de los críticos permite plantear hipótesis de lectura que definen no sólo claves de interpretación de los textos -entre ellas se destacan las genéricas-, de sus personajes, sino también rasgos de estilo del autor. Uno de los muchos casos que se presentan:

“Aquello que en Hemingway & Co era laconismo, a través de la hipérbole y la parodia vía Chandler, le sirvió a Osvaldo Soriano para articular una épica intimista del grotesco social. Y esta impresión se origina en que, al contar hechos recientes, lo lacónico sobresalta la dimensión de las paradojas provocando el efecto de que sus textos puedan leerse afuera como fantásticos y adentro como referenciales. En Soriano están además las deudas saludables con Graham Greene y Georges Simenon, dos escritores morales que también se preciaban de ocultar cualquier rasgo personal en sus libros. **Pero un autor siempre es la suma de sus citas.** Y aunque éstas puedan permanecer escondidas para los lectores y no pasen inadvertidas para los de su gremio, **el arte de combinarlas es lo que define el interés por un narrador y la alquimia de un estilo.** Y este es el caso de Soriano, que perfeccionó una escritura de sello propio, inconfundible, que le permite construir alegorías con los entretelones de nuestra historia más reciente. (Saccomano, G., “El escritor confidencial”, *P/12*, 13/12/92 sobre *El ojo de la patria*)

Es decir: en las reseñas se indagan relaciones con la literatura argentina y universal a fin de mostrar aspectos más particulares de los textos literarios. También las redes intertextuales conectan un texto con otro del mismo autor, que se leen en sistema. En ese sentido, el

modo de incorporar referencias sobre otros textos se basa en el reconocimiento de modos de apropiación y de resemantización -muchas veces de distorsión- que se traducen en menciones, procedimientos, rasgos genéricos, retóricos, etc. de intertextos variados, inclusive pertenecientes a los medios audiovisuales y gráficos. A partir de ello, se evidencia una competencia literaria y cultural del crítico en esos reconocimientos y vínculos.

Desde los aportes de distintas vertientes de la literatura argentina, fundamentalmente de Jorge Luis Borges y Manuel Puig, y desde las lecturas que se hicieron de ambos, la apropiación de intertextos variados es una marca que se registra no sólo en la literatura argentina de los '90, sino también en el discurso de la crítica literaria periodística de *Página/12*.

En suma, los vínculos intertextuales no sólo son reconocidos respecto de los libros comentados, sino que también son empleadas en el discurso de las reseñas. Como consecuencia, sus efectos se manifiestan también en ese discurso crítico que toma ese rasgo de la literatura y propone no sólo relaciones de resignificación y de apropiación de las voces ajenas que se traen a colación, sino también de provocación al lector en tanto se busca que este reconozca los guiños.

5.2.1. El estilo alusivo de las reseñas en "Primer Plano"

Diversas proyecciones de la teoría y de la crítica literarias son reconocibles a través de ciertas marcas léxicas y procedimientos que se emplean en la lectura de los libros desde las reseñas del suplemento literario dirigido por Tomás Eloy Martínez. Prevalecen las que se vinculan con la estética de la recepción, el postestructuralismo y, eventualmente, la crítica psicoanalítica. También, de manera esporádica, se presentan nociones relacionadas con el formalismo ruso, las últimas teorías de Mijaíl Bajtín y algunos pensadores de la Escuela de Francfort. Cabe señalar que esas menciones de conceptos de diversos marcos teóricos que evidencian relaciones con el campo cultural del momento son más abundantes en los textos de los críticos con formación universitaria: Susana Cella, Noé Jitrik, Martín Kohan, Claudia Kozac, Jorge Lafforgue, Marcos Mayer, Jorge Monteleone y Jorge Panesi, entre otros.

De modo análogo -aunque con rasgos específicos- al uso de referencias a la teoría y crítica literarias como un mecanismo recurrente, sobre todo a partir de los años '80 en la literatura argentina, ese procedimiento se reitera en las reseñas sobre esta. La incidencia de cier-

to marco teórico²¹⁷ a través de la frecuencia de alusiones supone un artificio no señalado explícitamente. En ese sentido, el discurso de la crítica literaria periodística opera de un modo similar al literario del periodo²¹⁸.

Ya Barthes, en *Critique et vérité* (1966), postulaba que ser crítico era una manera de ser escritor y dejaba entrever el aporte de corrientes teóricas modernas en la crítica literaria como disciplina. Casi dos décadas después, esa noción se resignifica en la crítica literaria periodística dentro de un diario como *Página/12* en la Argentina de los '90: la elaboración de reseñas consiste en una práctica de lectura y de escritura críticas, en una publicación de amplia difusión, uno de los pocos espacios existentes de participación para esa actividad. Sucede en relación con las novedades de un mercado en materia de libros y cumple diversas funciones. Entre ellas, establece ciertas relaciones -a veces muy libres- con el campo teórico de la crítica literaria predominante.

En general, cuando desde los comentarios bibliográficos se apela a nociones teóricas, no se las define manifiestamente. Las diversas teorías críticas subyacen de modos variados y de forma heterogénea: en el vocabulario, en los títulos, en la indicación de procedimientos, en las operaciones de lectura. A continuación, señalaremos algunas de las cuestiones más relevantes que se plantean.

5.2.1.1 .La estética de la recepción: reivindicación del lugar del lector

En las reseñas de *Página/12*, subyace la teoría de la recepción en cuanto a la importancia que se le otorga al lugar del lector dentro de la polaridad de la relación lector-texto. Por un lado, se manifiesta una concepción de aquel que parte de lo que los mismos libros proponen y los críticos reconocen, la cual se hace patente en los comentarios sobre todo de Kozac, Olguín y Kohan. Por otro lado, se pone el acento en la actividad del lector desde las particulares interpretaciones que los críticos crean sobre los libros con las claves de lectura que les imprimen.

Sustenta la primera tendencia la idea de que el lector implícito está arraigado en la estructura misma de los textos. Según Iser, este “no posee existencia real, ya que encarna el

²¹⁷ Ya hemos tratado la cuestión de la alusión a esas teorías como una forma de heterogeneidad mostrada (Auhier Revuz, 1982); véase “Formas no marcadas: la creación de un destinatario competente” en el capítulo 3.

²¹⁸ Además, como es sabido y ya señalamos en el capítulo 1, la recurrente intertextualidad es un rasgo peculiar y definitorio del estilo de todo el diario *Página/12*.

conjunto de las orientaciones previas que un texto de ficción propone a sus posibles lectores, y que son las condiciones de su recepción” (Iser, 1978). Los críticos distinguen diversas dimensiones de sentido dadas por registros lingüísticos, núcleos temáticos, secuencias narrativas, saberes de época, vínculos intertextuales, referencias intratextuales y también a los lectores posibles que los libros crean.

Respecto de la segunda tendencia, el abordaje de los críticos se vincula con las nociones de Hans Robert Jauss, en las que afirma la prioridad de la actividad interpretativa de los sujetos en el circuito de la comunicación literaria, a partir de un horizonte de expectativa objetivable. Ese teórico concibe que el escritor es también un receptor y la lectura lo pone en contacto con el conjunto de obras que, integrando la tradición literaria activa, son potencialmente medios para que se produzcan otras nuevas. De ello se deriva que una de las funciones de la crítica literaria periodística consiste en poner en diálogo el texto nuevo con los anteriores y abrir redes de lectura²¹⁹.

Por otra parte, Siegfried Schmidt, en su teoría empírica de la literatura, afirma que la interpretación de los textos literarios se circunscribe en el sistema literario. Según Ibsch, ese académico junto con Hauptmeir sostienen que las interpretaciones son “confrontaciones socialmente logradas en textos literarios” en las que intervienen las referencias propias del intérprete, sus “necesidades, competencias, conocimientos e intenciones” (Ibsch, 2002:299). En ese sentido, señala que los críticos deben ser considerados también actores del sistema literario ya que contribuyen a defender o rechazar la pertinencia de algunos modelos abordados por los textos literarios. A partir de ello, cabe preguntarnos qué sucede con los críticos literarios de los diarios. Encontramos que también favorecen líneas estéticas. De las principales, daremos cuenta en los apartados finales de este capítulo.

También, en un nivel teórico, Schmidt se plantea preguntas sobre los diferentes terrenos del sistema literario (productor, intermediario, receptor, por ejemplo) y sobre la función y el efecto de la literatura (su producción y recepción). Las investigaciones empíricas no se refieren únicamente a los lectores, sino también a otros actores del sistema literario (Ibsch, 2002:300). En relación con ello, salvando las distancias dado que no se trata de una investigación académica, en las reseñas, algunas veces se mencionan a otros actores del proceso de

²¹⁹ La indicación de redes de lectura se relaciona con las respuestas que Beatriz Sarelo y Daniel Freidemberg dan a la encuesta sobre las funciones de la crítica efectuada en “Primero Plano” (Cf. Kupchik, Christian (1994), *Op. cit.*, p. 7.)

producción de la literatura como las editoriales y el proceso de difusión de algunos libros, que también indicamos²²⁰.

Además, tanto Sergio Olgún (27/7/93) como Martín Kohan (10/1/93) destacan la idea de placer a través de la lectura, proveniente de *El placer del texto* (1973) de Roland Barthes. El segundo elogia *El ser querido* de Daniel Guebel: “Y a través de todos los cuentos [...] una misma voluntad de hacer de la escritura un espacio de trabajo cuidadoso: el detenerse en el trabajo de escribir, para provocar el placer de leer” (Kohan, M. “Cuidada escritura”, *P/12*, 10/1/93). En esa línea barthesiana, que se vincula con la teoría de la recepción (Eagleton, 1988:104) se destaca que la escritura cuidada provoque “placer literario”, tal como se titula la reseña sobre *La Venus de Papel*, libro compilado por Mempo Giardinelli y Graciela Gliemmo (Kohan, 3/10/93).

En líneas generales, algunos lineamientos que se presentan en las reseñas se sustentan en los aportes de la estética de la recepción. El lugar del lector es reivindicado, a partir de cierto reconocimiento por parte de los críticos que se basa en el reparo sobre la noción de lector implícito que los libros conllevan, en el planteo de una relación interpretativa en conexión con otros textos del campo literario, en la relación del crítico con el sistema literario y en la idea de que el libro debe generar placer en el lector.

5.2.1.2. Tras las huellas del postestructuralismo: fluctuación de significados

Asimismo es notoria, en los comentarios de libros, la incidencia del postestructuralismo, corriente de pensamiento crítico y filosófico que tiene mayor impacto en nuestro país a partir de la década del '80. Abarca la última etapa de Roland Barthes, la obra de Michel Foucault, los escritos de Jacques Lacan, de Julia Kristeva y las operaciones deconstructivas de Jacques Derrida.

Resulta interesante detenernos en algunas de las construcciones particulares de sentido que esta línea teórica propone. Por ejemplo, Monteleone (24/7/92) retoma la idea de la “muerte” del autor de Michel Foucault en *¿Qué es un autor?* (1969) para dar cuenta de cómo se trabajan ciertas representaciones de los poetas. De ese modo, celebra el empleo de frag-

²²⁰ Léase más adelante “El registro de nuevas tendencias en poesía”, donde en una nota al pie señalamos el papel que desde las reseñas de *Página/12* se destaca respecto de las nuevas editoriales de poesía. Lo mismo ocurre en otras de narrativa de ese diario en relación con las nuevas editoriales independientes (Puede consultarse, por ejemplo, Zeiger, C., “De monstruos y fugitivos”, *P/12*, 19/1/92).

mentos, citas -biografemas- que muestran momentos de vida, detalles mínimos, gustos, secretos, de algunos autores en *Teoría del cielo*, libro realizado por Arturo Carrera y Teresa Arijón. El vínculo entre fragmentos se impone como modo de lectura bajo la impronta post-estructuralista.

Otros comentaristas utilizan el concepto de máquina narrativa para explicar los mecanismos organizativos del texto. Si bien la noción de “máquina” había sido usada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *El antiedipo* (1972), Piglia la resignifica en *La ciudad ausente* transformándola en “máquina narrativa”. El crítico reconoce esa primera influencia y ubica los textos de Piglia dentro de un mapa de la crítica literaria, a partir de su hipótesis de lectura:

“Las que empleo no son caprichosas metáforas geológicas, producto de una crítica seducida por su propia metaforización: la novela de Piglia es una novela deleuziana (así como *Respiración artificial* se reclama de la cartografía literaria de Wittgenstein, inaugurando, gracias a su intervención, la catástrofe retórica, hartante y repetitiva de la inflexión Bernhart en los jóvenes novelistas nacionales). **El motivo del mapa se repite y complementa la máquina**, a modo de un modelo del sentido y de la historia (con mayúscula y con minúscula: el sentido de la narración y el sentido de la Historia) [...]. **Lo que escapa al esquema parcialmente deleuziano es que la máquina narrativa (la de Piglia, la del Museo Macedonio, la de la novela misma) funciona según los protocolos del delirio paranoico. Piglia sugiere que no solamente la Historia (con mayúscula) produce delirios, sino que la máquina de narrar literaria compete con estos delirios y que forma con ellos unos injertos maquínicos en los que la alucinación es la ley.**” (Panési, J. “Las voces del delirio”, *P/12*, 14/6/92)

Panési reconoce un motivo: el mapa y un principio constructivo: la máquina narrativa y su articulación a través de desvaríos. Inferimos que encuentra similitudes con la noción postestructuralista de rizoma (Deleuze y Guattari, 1972, 1980), a la que llama “esquema deleuziano”. El rizoma se representa bajo la figura de un “bulbo” que a partir de los principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificativa, pero sobre todo mapa²²¹, construye redes de sentido. Sin embargo, según Panési, el esquema escapa al concepto deleuziano en el hecho de que descifra los modos operativos particulares de la novela, a partir del principio regulador del delirio. También, el concepto subyacente de rizoma le sirve para vincular *La ciudad ausente* con otros textos de su autor:

“Lo que se espera, entonces, es como en este caso **una máquina productora de mitologías: la máquina del tutor Macedonio Fernández. La novela acecha, busca e inves-**

²²¹ Más adelante, en conexión con la noción de rizoma, nos referiremos a las redes que el crítico construye, en “Constelaciones: mapas del crítico reseñador” respecto del campo de la poesía.

tiga una máquina de narrar. Pero, en rigor, los lectores de Piglia sabemos que la máquina Macedonio-Piglia es un mecanismo de lectura, un dispositivo que traza mapas dentro de la literatura argentina y que conecta el mapa con el atlas de la geología literaria universal.” (Panesi, J., *Op. cit.*)

En otras palabras, el crítico desmonta el mecanismo de la novela a partir de reconocer modos de lectura específicos y principios de conexidad que los textos de Piglia crean. Con posterioridad, Kohan retoma el concepto de “maquina narrativa”, también sin explicarlo el 10/1/93, para señalar el logro de una escritura, un tono propio, una máquina de narrar por parte de Daniel Guebel en sus textos previos a *El ser querido*.

Por otro lado, en una reseña de Monteleone sobre *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* de Diana Bellesi, se retoma el juego con recursos retóricos y con el significante en el texto lírico para -en parte- trasladarlo al texto crítico:

“Y a la vez, en fin, las vidas femeninas, como ‘huellas de infinitas historias de desgracias’, están tatuadas en el cuerpo de *Una*. Una canta, Una es el cuerpo del poema que recorre Uli, en cuyo corazón está y no está Nadia. Tres nombres, tres voces que se atraviesan mutuamente y que vuelven al poema cambiante y móvil, como una espesura de sus ecos. Uli/Nadia/Una: *Uli*, reserva de todas las imágenes; *Nadia*, lugar vacío y latencia de la amada; *Una*, voz de la transformación poética. *Uli*: múltiple; *Nadia*: nadie; *Una*: sola. Estos sujetos entrelazados en la escritura producen una dicción que no puede atribuirse a nadie en particular, pero sí a todas las voces. Entre la multiplicidad asertiva de la imaginación poética y el vacío vivido de la memoria, se pronuncia esa voz plural que propone su utopía: contar ‘las vidas de todas las mujeres de la historia’.” (Monteleone, J., “Un nombre pequeñito” sobre *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* de Diana Bellesi”, 21/1/92)

En la cita precedente vemos cómo se sugiere que el significado se halla disperso en una cadena de significantes. Se trata de la diseminación en términos de Jacques Derrida²²²: la idea de que el significado fluctúa continuamente, no puede ser sujetado, nunca está totalmente presente en un solo signo, es una especie de fluctuación constante y simultánea de la presencia y la ausencia. En otras palabras, no es posible encerrarlo y queda siempre en suspenso. Todo lenguaje despliega un “excedente” que se halla encima del significado exacto y amenaza con extralimitarse e ir más allá del significado que se propone encerrar. De ese modo, el concepto de escritura pone en tela de juicio la idea misma de estructura, que siempre supone la idea de un centro, de un principio fijo, de una jerarquía de significados y de una

²²² Un ejemplo del impacto del desarrollo teórico de este pensador se observa en la reseña de un ensayo: *Escritura y reconstrucción. Lectura (H)errada con Jacques Derrida* por Roberto Ferro en *Página/12* (Cf. Cella, S., “El injerto”, P/12, 13/9/92).

base firme. Para el postestructuralismo no existe una división clara entre “crítica” y “creación”: ambas modalidades quedan dentro del *escribir* como tal (Eagleton, 1988:169).

Por otro lado, Kohan titula “Repetición y diferencia” su comentario sobre *El volante* de César Aira para dar cuenta la producción del autor, cuya fecundidad suscita la idea de que “publica mucho pero escribe poco, o, con otras palabras, escribe siempre lo mismo”. A partir de ello, interpreta:

“También *El volante* es `otra novela de Aira’, definición que alude ambigüamente a que en ella se encontrará lo mismo que en algunas de las anteriores pero a la vez *otra* cosa, o dicha de *otro* modo.” (Kohan, M., “Repetición y diferencia”, *P/12*, 15/11/92).

Es decir: cuando otros críticos leen solo reiteraciones en los textos de este autor, Kohan se vale de los conceptos de Derrida desarrollados en *De la gramatología* (1967) y “La Différance” (1968) para leer una diferencia que disiente con las lecturas más reiteradas, incluso desde las mismas reseñas.

En suma, de modo acorde con la línea postestructuralista, se plantea cierta construcción del sentido de la lectura de los libros a través de conceptos manejados desde ese marco teórico: la conexión entre fragmentos, el señalamiento de máquinas narrativas, la producción de juegos con el significante, la exaltación de la escritura, el señalamiento de repeticiones y de diferencias temáticas y estilísticas. Asimismo, uno de los cimientos de ese marco consiste en la idea de la inevitabilidad de la intertextualidad que aquí desarrollamos. Mediante esos procedimientos se establecen entradas a los textos que se comentan a partir de una recurrencia a la fluctuación significativa y el armado de redes rizomáticas.

5.2.1.3. Leer desde la crítica psicoanalítica: un gesto *aggiornado*

Noé Jitrik es quien recurre fundamentalmente a referencias a la crítica psicoanalítica -también vinculadas con los otros autores antes mencionados como Deleuze y Guattari-, la cual aporta otra entrada a los textos. En su reseña del 3/10/93 de *Anatomía humana* de Carlos Chernov, señala que cierta literatura -y el cine- de catástrofe tiene una base en la disciplina iniciada por Freud. También, el 11/7/93, destaca la influencia de esta tendencia dentro de la crítica literaria, en términos de un “gesto del crítico” que señala. En el comentario de *Felisberto Hernández* de Jorge Panesi, vincula ese gesto con cierto erotismo y lo caracteriza como apasionado:

“Me atrevo a decir que lo que más interesa es el gesto mismo del crítico, de modo que se trataría de dos pasiones y no de una sola; la de Felisberto apunta o se pone de relieve con las primeras observaciones, la de Panesi reside en el propio desarrollo que lo compromete y que compromete una lectura.

Como se sabe, el estructuralismo dio sustento durante años a lo que se llamaba `crítica'; pasó de moda pero algo dejó, al menos recuerdos de un rigor; **luego, fascinó el psicoanálisis y en este libro hay huellas de esa fascinación.** [...] Y todo, viejo estructuralismo, trasegado psicoanálisis, algún relente marxista, reposada vibración semiótica, se organizan sin proclamarse, en un seguimiento diferente del texto. Se percibe de qué modo, con qué fuerza, se quiere penetrar en él. En suma, **la crítica como erótica, lo que equivale a vitalidad de un discurso presentado trivialmente como desvitalizado, como último resto de una cultura racionalista a punto de ser exterminada**". (Jitrik, N. "Felisberto recuperado", *P/12*, 11/7/93)

Entendemos que Jitrik retoma la idea de la crítica como erótica de *El placer del texto* (1973) de Roland Barthes. Con posterioridad, en "Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico" (1999), ahonda ese modelo crítico, rastrea sus orígenes y realiza un recorrido de su desarrollo en nuestro país. Explica que, aunque la teoría psicoanalítica se había ido imponiendo en Argentina desde 1940 y 1950, y, partir de 1960, la literatura y ciertos escritores argentinos encuentran un modo de pensarse en el psicoanálisis²²³. Señala que la dimensión psicoanalítica aparece en la índole misma del hecho literario, en su carácter *interpretable* por excelencia y que la literatura encarna un símil con el discurso anómalo. Distingue el psicoanálisis lacaniano -en relación con la literatura- del antiguo psicoanálisis, que facilitaba la tematización literaria de los núcleos que le eran propios, en la posibilidad de desplazamientos hacia un discurso que valida la escritura, busca comprender el alcance y el sentido de la letra, pone el acento en el significante y le otorga la soberanía a la palabra.

En suma, la lectura que se efectúa sobre la literatura contemporánea sobre todo por parte de Noé Jitrik, desde las reseñas incorpora conceptos de la crítica psicoanalítica. Esa incorporación tiene relación con la preocupación por lograr una crítica *aggiornada*, que no se piensa aislada del campo literario ni de la Universidad de Buenos Aires. También, en un movimiento extensivo de escritura crítica, los conceptos que ese profesor emplea en las reseñas son motivo de un desarrollo reflexivo posterior.

²²³ Oscar Masotta (1930-1985) introduce el pensamiento lacaniano en el medio cultural y literario argentino, con una repercusión importante (sobre todo entre 1964 y 1974). A partir de ello, se produce un giro decisivo que afecta tanto a cierta literatura como a algunos aspectos de la crítica. Nicolás Rosa, años después, hace entrar en su dispositivo crítico la dimensión psicoanalítica poslacaniana, con posterioridad a la experiencia de *Los libros* (1969-1976) y con la fuerte impronta postestructuralista de la revista *Tel Quel* (Cf. Jitrik, N. "Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico" en Cella, S. (1999), *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé).

5.2.1.4. Otras influencias: el formalismo ruso, la última etapa bajtiniana y la escuela de Francfort

Los críticos retoman y se valen de determinadas nociones de escuelas teóricas anteriores como las de principio constructivo (Tinianov, 1924), de motivo (Tomachevski, 1928) y del análisis de aspectos formales de los textos, postulados por el formalismo ruso. Eventualmente, describen las partes de los textos comentados, en tanto rezagos del estructuralismo.

Desde las reseñas, se atiende de modo tangencial a la polifonía -tratada en *Problemas de la Poética de Dostoievski* (1988) de Mijaíl Bajtín- en cuanto a que se distinguen diversas voces en los textos narrativos y, como hemos señalado, son recurrentes los mecanismos de interdiscursividad presentados por ese teórico bajo la denominación de voces enmarcadas, concepto retomado en los de intertextualidad (Kristeva, 1972) y desde la narratología por el de palimpsesto (Genette, 1989). Ocasionalmente, también se menciona la noción bajtiniana de “ubicación cronotópica” (Lafforgue, 25/10/92), en tanto indicador espacio-temporal que sirven para presentar las imágenes de los personajes y el héroe en la literatura.

También se repiten las referencias a algunos pensadores de la Escuela de Francfort. A Walter Benjamin se le dedica una nota central de “Primer Plano” el 12/6/92 y, en ese mismo número del suplemento, Rolando Graña reseña *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* de Walter Benjamin, bajo el título “El pensador político”. El periodista destaca esta última característica mencionada del filósofo aficionado a la estética y también se refiere a la repercusión de sus ideas en Adorno y Horkheimer y en toda una tradición de críticos de la comunicación de masas.

Entre los artículos a los que hace referencia de aquel autor, se encuentra “El narrador”, respecto del cual Graña sostiene que “se puede verificar el salto, la correlación en Benjamin de lo estético con lo político”. Por otra parte, Graciela Speranza en “La voz del narrador” (10/1/93), comentario de *El gallo blanco* de Héctor Tizón, indica que este último autor como una *rara avis* en vías de extinción recupera la voz del narrador en una relación artesanal con la experiencia, en los términos que Benjamin lo había propuesto. Allí reproduce la descripción del narrador entre dos figuras: la del viajante y la del sedentario para señalar la interrelación entre la permanencia y el viaje en el caso de Tizón. También en “Naturaleza del exilio” Martini Real (25/4/93) vuelve sobre las variantes de la figura del narrador señaladas por Benjamin, por un lado, a partir del relato de la mención del viaje, pero, en cambio, rese-

mantiza la idea del sedentarismo considerándola como investigación -posiblemente a partir de la influencia de Piglia²²⁴-, y adjudica a ambas la categoría de figuras modulares de la narración moderna.

En pocas palabras, el empleo de estos conceptos de ese pensador de la Escuela de Francfort -que también circulan en el ámbito académico y se actualizan con la publicación de su obra al castellano por esos años- sirven para la reflexión sobre la narración en el suplemento literario. Por otro lado, Jorge Panesi, por ejemplo, se apropia de los expresados por Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”²²⁵ para conformar su interpretación personal de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia:

“La máquina narrativa debe volverse sobre sí misma en un esfuerzo autorreferencial que sostenga sus límites, esos límites que la conspiración del poder quiere destruir. [...] La narración (**dice la teoría benjaminiana de *La ciudad ausente***) no es réplica de nada, no está a la zaga de un original; de existir un original, lo mejoraría y “la copia (sería) más antigua y más pura” (p.55). La pureza originaria sería ya otro relato y, por lo tanto, impuro. La ciudad se ausenta, en efecto, para que la novela recorra el origen oral de los relatos.” (Panesi, J., *Op. cit.*)

El crítico retoma la idea de Benjamin de que a partir del desarrollo de los mecanismos de reproductibilidad técnica no existe un original en las obras de arte y la resignifica, para adjudicarla al libro que comenta por el hecho de “mejorar” el relato original.

También se apela a ideas de la *Teoría Estética* (1971) de Theodor Adorno:

“La llaneza distrae del carácter enigmático del poema, ese agregado, ese plus del arte que, como lo definió Adorno, dice algo a la vez que oculta.” (Monteleone, “Música de lo pasajero”, *P/12*, 4/10/92)

A través de esa mención, no sólo se califica el texto comentado como arte, sino también el crítico se ubica dentro de una línea estética con la cual se identifica y se abre el texto a otras interpretaciones.

En suma, los críticos se apropian de ciertos aparatos conceptuales teóricos -frecuentemente por medio de la alusión- para elaborar una lectura valorativa en la que, por un lado, prevalecen aspectos descriptos del texto comentado y, por otro, ciertas prerrogativas personales y grupales. Lateralmente, esos conceptos moldean las lecturas. Se presentan de un modo breve, esporádico, heterogéneo como parte de una tendencia procedimental y estilísti-

²²⁴ Justamente Ricardo Piglia plantea en *Crítica y Ficción*: “Se narra un viaje o se narra un crimen, ¿qué otra cosa se puede narrar?” (1986:4), afirmación que se vincula con la idea de Martini arriba indicada.

²²⁵ En Benjamin, Walter (1989), *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.

ca que recupera cuestiones abordadas en el ámbito universitario. Esas apropiaciones se exhiben en un gesto provocativo que hace alarde de un cierto saber, en la búsqueda de atención, para generar complicidad, sobre todo en los lectores avezados en esas teorías y, a la vez, cierto impacto en quienes las desconocen.

5.2.3. Homenajes y reflexión sobre la creación de un “canon”

Merece señalarse que desde los comentarios bibliográficos se menciona ocasionalmente, a modo de homenaje, a otros escritores exponiendo su actividad de escritura de dicho género en medios donde ese mismo género tenía cierta trascendencia. Al mismo tiempo, con ese procedimiento, se apela de modo indirecto a una reflexión metatextual sobre la actividad de reseñar. Consideraremos dos ejemplos que, además de cumplir esas funciones, traen a colación el tema de la creación de un “canon” dentro de la literatura argentina.

Comencemos por el comentario de María Moreno, quien presenta al autor del libro *Gente que baila* a partir de su actividad como crítico literario periodístico:

“Durante los años setenta Norberto Soares fue redactor de la página de libros de la revista *Primera Plana*. Desde ese lugar que construía gustos y disgustos en el campo cultural argentino, Soares dio espacio crítico a nombres que comenzaban a despuntar en los medios de masas -Ricardo Piglia, Antonio Dal Masetto, Luis Gusmán, Leónidas y Osvaldo Lamborghini-; sus instrumentos teóricos incluían el psicoanálisis, la semiótica, el estructuralismo -la importación era entonces tan variada como sus usos- aunque compartiera esos gustos ‘altos’ con el de las novelas policiales y las piezas de Discépolo. A muchos sorprenderá que un interlocutor privilegiado de tantos, y que no ocultaba su deseo de escribir ficciones, haya esperado tanto tiempo para publicar un libro.” (Moreno, M., “Otro escritor feliz”, *P/12*, 6/2/94)

Moreno crea una imagen de Soares ligada a *Primera Plana*, publicación de referencia del llamado “nuevo periodismo” en los años ‘60 y ‘70 en Argentina, y conecta el nombre de ese autor con el de otros escritores que también desde “Primer Plano”²²⁶ se prestigian durante los años ‘90. Además de revelar los inicios del “canon de autores” -vigente también a lo largo de ese suplemento de *Página/12*-, se detiene en la mención de las corrientes teóricas y críticas de aquellos años que legitiman esas apreciaciones.

²²⁶ Recordemos que el título del suplemento cultural de *Página/12*, “Primer Plano”, dirigido por Tomás Eloy Martínez, es un nombre derivado de *Primera Plana* (1962- 1969), revista creada por Timerman, la cual presentamos en el primer capítulo de este trabajo.

Por otro lado, también a modo de homenaje, Sylvia Saítta, investigadora y profesora universitaria de la Universidad de Buenos Aires, empieza otro comentario con una cita de una reseña de Borges, en la que este último reflexiona sobre las antologías. Con esa evocación establece una “filiación” y un “pre-texto” para abordar el tema del canon desde un cuestionamiento:

“Es lógico empezar por las omisiones, que suelen constituir -¿quién lo ignora?- el encanto más indudable de las antologías’, decía Jorge Luis Borges en febrero de 1931 al reseñar en la revista *El Hogar* la reciente compilación de cuentos policiales preparada por Dorothy Sayers. Y es cierto, *Buenos Aires*²²⁷, la nueva antología de la narrativa argentina seleccionada y prologada por Juan Forn, invita a (y busca) la polémica.

La elección de los textos y de los escritores que se propone como mapa de la literatura argentina actual es azarosa y ecléctica [...]. Y [,] en efecto, es justamente el mercado de público [español] para el que está pensada esta antología el que impera fuertemente en el criterio de selección: la presencia de la escritura femenina que, como quedó bien claro en la encuesta realizada por la revista *Humor*, circula en el sistema cultural argentino por senderos más marginales que los que esta compilación lleva a suponer; el acento con el que se señalan diferentes instancias de reconocimiento internacional de cada uno de los escritores convocados (tanto el sistema de traducciones como su incorporación a circuitos académicos o periodísticos extranjeros); y, por último, la significativa ausencia de un escritor como Juan José Saer (que no es ‘nuevo’ para el público europeo) avalarían esta hipótesis.

Pero al mismo tiempo el compilador interpela, provocativamente, a sus pares argentinos: consciente de la arbitrariedad de su elección y de los debates que tradicionalmente han provocado los intentos de instituir nuevos ‘canones’ literarios, su gesto (anunciado en la contratapa) instala al libro (y a él mismo) en el centro de una futura y conocida polémica: de qué estamos hablando cuando hablamos de nueva literatura argentina. Esta antología es una respuesta.” (Saítta, Sylvia, “Mapa porteño”, *P/12*, 31/5/92)

La investigadora se detiene en la arbitraria elección del compilador como una respuesta a la pregunta sobre quiénes conforman la nueva narrativa argentina y en qué consiste su carácter de novedad. A partir de la cita de Borges, señala una omisión -la de Saer- y polemiza con el criterio de Juan Forn al compilar *Buenos Aires*, sobre la cual repara en el hecho de que haya sido una antología pensada fundamentalmente para un mercado y que evalúa de “azarosa y ecléctica”. Títula su reseña “Mapa porteño” no porque lo reconozca en el libro comentado, sino porque intenta redibujarlo a partir de su cuestionamiento en ella.

²²⁷ *Buenos Aires* es un libro de cuentos, cuyos autores son mencionados por Saítta para dar cuenta de la particular elección del compilador: Cecilia Absatz, César Aira, Isidoro Blaistein, Abelardo Castillo, Fogwill, Juan Forn, Rodrigo Fresán, Sylvia Iparraguirre, Alberto Laiseca, Tununa Mercado, Rodolfo Rabanal, Guillermo Saccomano, Ana María Shúa, Alan Pauls y Ricardo Piglia.

Si bien Saítta sugiere que la encuesta de la revista *Humor* fue un “termómetro” que indicó la ausencia de la escritura femenina en el campo literario argentino, no se detiene a explicar en qué consistió aquella, tal vez suponiendo un lector demasiado especializado para su reseña²²⁸.

En ese sentido, cabe preguntarnos si el término “canon” resulta válido para dar cuenta de las tendencias que las reseñas proponen, ya que no se enmarcan en una institución universitaria, sino periodística. Evidentemente desde las reseñas se sientan criterios valorativos. Plantean fuertes vínculos y muchas veces hasta cierta relación de tensión polémica con las cátedras universitarias sobre todo la de la Universidad de Buenos Aires. Por poner un caso, desde *Página/12* se busca legitimar los libros de Osvaldo Soriano, aunque ese escritor no suele ser reconocido desde la UBA:

“Soriano no suele escribir relatos breves (seis novelas contra sólo dos libros de historias diversas); sin embargo, en este libro se puede encontrar mucho de lo mejor de Soriano: argumentos sorprendentes, un perfecto manejo de los tiempos del relato, un humor constante y una sencillez envidiable. **El origen periodístico de estos relatos no es un impedimento para que el conjunto se convierta en un libro apasionante que confirma a Soriano, contra el viento y marea de cierta crítica trasnochada y poco leída, como uno de los mejores narradores argentinos de la actualidad.** Memoria, pasión y talento al servicio de la literatura.” (Olguín, S. “Apasionada memoria”, *P/12*, 19/11/92)

Ese gesto de valorización y de reconocimiento por parte de Sergio Olguín también se hace extensivo a otros escritores vinculados con el periodismo y, en especial, con el de ese diario.

En resumen, se proponen líneas de lectura, desde las reseñas del matutino se van trazando modos de legitimación a partir de otro nivel de intertextualidad que el mismo suplemento y el diario crean. A la vez, dada la cantidad de comentarios bibliográficos y la heterogeneidad de críticos que las firman, esos criterios en *Página/12* no son tan marcados y se evidencian en relación con otros textos del suplemento. Muchos de los libros comentados son

²²⁸ Esa encuesta organizada por Juan Martini en 1987 destinada a narradores, consistía en responder a la pregunta: “¿Cuáles son, para usted, las diez novelas más importantes de la literatura argentina?”. Luego de cincuenta respuestas, los primeros diez libros que conformaron la tabla fueron en orden decreciente: *Rayuela* de Cortázar, *Los siete locos* de Arlt, *Adán Buenosayres* de Marechal, *La invención de Morel* de Bioy Casares, *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, *Facundo* de Sarmiento, *El juguete rabioso* también de Arlt, *Sobre héroes y tumbas* de Sabato, *Zama* de Di Benedetto y *Respiración artificial* de Piglia (Cf. Cella, S. (1998), *Dominios de la literatura*, Buenos Aires, Losada). La mención de esta encuesta le sirve a Saítta como punto de referencia dentro de los debates contemporáneos sobre la creación de un “canon” literario argentino.

nuevamente jerarquizados en las listas que el diario publica en un “balance” a fin de año²²⁹. Además, en relación con ello, merece destacarse el “canon” que se delinea en la elección de los escritores entrevistados en la sección “Buenos Aires Review” realizadas por Graciela Speranza y Nora Domínguez -también profesoras universitarias-: Eduardo Belgrano Rawson, Marcelo Cohen, José Pablo Feinmann, Griselda Gambaro, Elvio Gandolfo, Luis Guzmán, Juan Martini, Tununa Mercado, Ricardo Piglia, Andrés Rivera, Osvaldo Soriano, Guillermo Saccomano, Rodolfo Rabanal, Héctor Tizón, David Viñas. Efectivamente, los nuevos libros de la mayoría de estos autores encuentran repercusión en las reseñas de “Primer Plano”.

5.3. Otro modo de nombrar a partir de la dictadura

“Acá no hubo sólo treinta mil desaparecidos, son treinta mil lectores desaparecidos. A eso hay que agregarle cómo operó la represión en el terreno de la cultura, no sólo perjudicó la industria editorial, también el hábito de leer.”

Guillermo Saccomanno²³⁰

Como parte de una política de terrorismo de Estado, la fuerte represión ideológica y cultural del último golpe militar en Argentina (1976-1983) produjo un devastamiento en distintos ámbitos de la sociedad. No sólo por el secuestro, la tortura y el asesinato de gran cantidad de personas, sino también por su ineludible intervención en muchas facetas de la vida cotidiana. Ese accionar dejó sus huellas y secuelas no sólo en los cuerpos, sino también en los discursos.

Entre los afectados, muchos escritores e intelectuales fueron especialmente perseguidos por su militancia política e ideología. Además, dentro de ese proceso de muerte y censura ideológica y cultural, gran cantidad de libros fueron prohibidos y destruidos²³¹.

²²⁹ Un caso que lo ilustra: “La literatura en primer plano - Los grandes libros de 1993”, “Primer Plano”, P/12, 26/12/93.

²³⁰ Fragmento de una entrevista realizada por Nora Domínguez en “The Buenos Aires Review”, “Primer Plano”, P/12, 20/3/94, p. 7.

²³¹ Para una historia de la génesis, características particulares y censura ejercida por la última dictadura militar puede consultarse: Gociol, Judith e Invernizzi, Hernán (2002), *Un golpe a los libros*, Buenos Aires, Eudeba. Allí, entre otras cuestiones, se informa sobre los textos y autores prohibidos y sobre la quema de libros del Centro Editor de América Latina. También véase Aguado, Amelia, “1956-1975. La consolidación del mercado interno” en De Diego, José Luis (2006), *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*, México, F.C.E., pp. 125-162.

Ya en los '90, han transcurrido varios años desde el fin del Proceso Militar, y algunos de sus efectos se hacen notorios en cómo se lo aborda, al igual que el exilio, desde la literatura. En tal sentido, prevalece una consideración lateral y alusiva de los delitos cometidos por parte del Estado que también se traslada al modo de nombrarlos desde el discurso crítico de las reseñas.

Particularmente, en la narrativa, el trasfondo del último golpe militar y sus consecuencias sirve de marco a algunas novelas policiales. Ello puede observarse, por ejemplo, en la reseña de *El agua electrizada* de la que Martín Caparrós narra el argumento. Reproducimos un fragmento:

“Un profesor de latín que ha pasado por el Liceo Naval recibe la noticia de la muerte de su amigo de entonces. Aparentemente es un suicidio: él no lo cree, y empieza una búsqueda que lo sumerge en el recordado misterio de las dos primas muertas en la bañera y **los menos recordados de un grupo de tareas de la dictadura que se resiste a desaparecer.**”(Caparrós, M., “El azar triunfante”, *P/12*, 31/5/92)

Luego, Briante destaca de ese libro en “Una visión de mundo”:

“Sagaz observador de la realidad -como se decía antes- Feiling sabe transmutarla en una prosa llena de recursos que quita dramatismo, pero no peso, **a una trama en la que se enfrenta -algo infrecuente en la literatura argentina de estos días- con lo ocurrido durante la última dictadura militar**”²³².

En esos casos, se mencionan aspectos conflictivos del pasado nacional de los cuales se advierte que han sido poco tratados por la literatura. Las representaciones de determinados hechos y situaciones que han tenido una correspondencia con la vida real se trasuntan en la ficción y permiten conjeturar sobre esta desde los mismos textos narrativos. Conforman la atmósfera de lo delictivo de *El agua electrizada* de Feiling, como de otros textos del periodo. A su vez, se indica que esa posibilidad de abrir cuestionamientos sobre hechos traumáticos se desarrolla sin “recargar las tintas” sobre sus aspectos trágicos.

También señala Briante, en el artículo mencionado, que la novela *La ingratitud* de Matilde Sánchez alude a esa época, al estado policial y al exilio. De esta, elogia la creación de un “tono” y el logro de que la primera persona pueda ser leída como una tercera, distante y cercana a la vez. De allí derivamos que, desde el discurso de la crítica literaria periodística se

²³² Briante, M., “Una visión de mundo”, “Primer Plano”, *P/12*, 14/2/93, p. 8.

registra que para tratar situaciones o tópicos vinculados con la dictadura, prevalezca un estilo que apela a cierta toma de distancia y al uso de un modo soslayado de decir.

Por otro lado, la narración del exilio en las novelas está planteada desde cierto extrañamiento a partir de la alteración de algunas pautas de la percepción más convencionales. A continuación, citamos dos ejemplos que lo confirman. El primero, vinculado con el deteni- miento del tiempo:

“**Dejaré constancia del tiempo detenido** [...], se lee en las primeras líneas de *Mar de olvido* [de Rubén Tizziani], y en esas cinco palabras queda trazado el vector de una familia, de tres generaciones, desde la partida de Italia para ‘hacer la América’ hasta el exilio en Europa -retorno forzado pero inevitable, consumación del segmento que clausura el círculo- de uno de los descendientes para escapar del horror de la dictadura militar argentina”. (Gallone, O., “La vuelta al padre”, *P/12*, 7/6/92)

El segundo, con la animización de parientes fallecidos:

“Como Pedro ha resuelto volver a su patria tras la instauración de la democracia en 1983, **todos sus parientes, algunos de ellos muertos** (no puede dejar de reconocerse en esto la influencia de Rulfo, a quien Giardinelli frecuentó en sus años mexicanos), **han sido convocados para esperarlo en el puerto de Buenos Aires**. Ese viaje en barco aparece como símbolo del regreso, como viaje de vuelta semejante al viaje de ida que los bisabuelos inmigrantes hicieron exactamente un siglo atrás [...]” (Delgado, J., “Una novela de la memoria” sobre *Santo Oficio de la memoria*, *P/12*, 26/1/92)

Es decir: las temáticas del exilio y del retorno a Argentina son abordadas mediante modos diversos de reconfigurar los acontecimientos que se narran. Como hemos mostrado, suponen asimismo cierto tratamiento especial de la subjetividad, que se registra en las reseñas.

Otra vertiente en la que la crítica literaria periodística se detiene a comienzos de los ‘90 consiste en el abordaje de los hechos relacionados con la represión estatal desde la ficcionalización de algunas personas fácilmente identificables de la vida real. Veamos un ejemplo, desde lo que Kohan denomina un “sostenido humor cínico”:

“Bini utiliza el registro de la ciencia ficción para plantear una Argentina futura en la cual el almirante Massera se ha hecho del poder en 1955, después de una alianza con ‘un peronismo pausterizado y ultrasnob’. En esa Argentina de videojuegos y ultraviolencia, hay una banda de rock llamada ‘Héroes del ERP’, cuyo álbum *-Años de lucha al pedo* es su título- se presenta en el Teatro Gran Bussi. Y hay también un monumental shopping center Almirante Massera, que funciona ‘en el mismo terreno en el que antes funcionaba la Escuela’.” (Kohan, M., “La mirada cínica”, *P/12*, 12/12/93)

El manejo de nombres de ciertos actores políticos (Massera, ERP, Bussi) -presentados como personajes- y de lugares existentes (Escuela de Mecánica de la Armada), en tanto escenarios -en este caso de fácil vinculación por su intervención en la represión- en otro contexto, se plantean dentro de un desarrollo que se reconoce desde una clave genérica y que conforma la estética de la nueva narrativa de esos años²³³. De un modo diferente y distante del realismo tradicional, se abordan ciertas problemáticas y temas de fuerte repercusión social. Como consecuencia, ciertas cuestiones ideológicas quedan subsumidas y totalmente resemantizadas desde lo paródico y lo humorístico, lo que a su vez propone otras pautas de lectura:

“La novela tiene los suficientes aciertos como para que se pueda plantear, a partir de ella, si la mirada cínica es una pura banalización de un pasado trágico, o si se trata, en cambio de una nueva posibilidad de formular un discurso crítico: **resolvemos la figura del almirante Massera de otro modo, porque empezamos a poder reírnos de él.**” (Kohan, M., *Ibid.*, 12/12/93)

En síntesis, desde los comentarios bibliográficos se da cuenta de que en algunos casos se apela al empleo de referencias a aspectos conectados con la dictadura, pero se registra que se los encara de un modo particular: desde una aproximación lateral en el marco de un género determinado y desde una transformación dada por un tratamiento ficcional que incorpora cuestiones fácilmente identificables por el correlato histórico más reciente.

A la vez, el desarrollo de un modo particular de encarar aspectos de la dictadura desde la literatura se hace notorio no sólo en la narrativa, sino también en la poesía y en el discurso crítico periodístico sobre ellas. Podemos distinguirlo en los comentarios de los textos poéticos de determinados escritores que tienen cierta continuidad desde los '60 y '70, quienes habían dejado su marca en el discurso crítico literario de *La Opinión*. Se manifiesta fundamentalmente a partir de los poemas de Leónidas Lamborghini, Joaquín Giannuzzi y Juan Gelman. Comencemos por la reseña de *Odiseo Confinado* (1992) del primer autor mencionado, en la que Cella señala:

²³³ Andrés Avellaneda explica que la narrativa argentina de fines de los '80 trabaja “en los bordes confusos de los mitos para abrir[los] a la comprensión de los discursos sociales que son todavía borrosos o titubeantes”. Advierte que “el comentario sobre lo real” que hacen esos textos parecería consistir en una discusión sobre la función de la memoria social, a propósito de mitos culturales y políticos profundamente arraigados en la historia argentina reciente. “Así, recordar y dar sentido vuelve a ser otra vez un mandato de la narrativa, sólo que ahora es la historia misma la que se convierte en pre-texto.” Esos relatos parecen inscribirse en gestos paródicos que intentan (re)construir la historia revirtiendo los textos ya dichos y escritos como historia, en el pasado y acerca del pasado”. (Cf. Avellaneda, Andrés, “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta” en Bergero, Adriana y Reati, Fernando (comps.) (1997), *Memoria colectiva y políticas de olvido*, Buenos Aires, Ed. Viterbo).

“En la ‘final invocación’ [...] se pide la continuación del contrapunto, de las voces dialogantes, como si la marca de Fierro y el Negro, de Chano y Contreras insistiera en hacer hablar a las *fuentes*, llenas de patas, de vocablos arcaicos, de apariciones infernales, contando el viaje de un Odiseo, fecundo en ardidés literarios, que no cesa de añorar su charco natal. El estuario convulsionado, **poblado de vivos fantasmas, del Río de la Plata.**” (Cella, S., “La divina parodia”, *P/12*, 3/1/93)

Esa crítica reconoce cómo ciertas voces han sido acalladas, las de las “fuentes”, con la polisemia que el término convoca: algunos testimonios, las voces de los orígenes y, también, las del pueblo de *Las patas en las fuentes* (1965) en relación intertextual con un libro anterior de Lamborghini y con el del 17 de octubre de 1945, que nos retrotrae a esa jornada histórica clave para el peronismo. En *Odiseo confinado* se pide que esas voces hablen; entre ellas, están las de los desaparecidos, que aparecen metaforizados como “vivos fantasmas del Río de la Plata”. De ese modo, se reivindica la voz popular a través de un Odiseo “confinado”, que había sido brutalmente silenciada.

En segundo lugar, en el comentario de *Cabeza final* de Joaquín Giannuzzi, el periodo de la dictadura militar y de los años previos a ella es mencionado de modo solapado, como si no pudiera ser señalado directamente, quizá por la crueldad que encarna, quizá por la persistencia de sus efectos en el discurso social:

“El domingo quince de mayo de 1973 el diario *La Opinión* publicó una serie de poemas de Joaquín Giannuzzi. [...] Para algunos su modo de nombrar -el lenguaje directo estructurado en verso libre de impecable ritmo y la reflexión no estentórea sobre la situación del hombre, el país (y América) y la época- se convirtió desde entonces en una referencia que **los hechos posteriores no hicieron olvidar.**” (Cella, S., “Disparos al fondo”, *P/12*, 19/7/92)

Como se observa, la sutileza parece atenuar las menciones al proceso militar pero debido a la recurrencia de ese mecanismo -que apela inevitablemente a un dominio de memoria histórica-, esas referencias cobran fuerza. Esa sutileza es el punto de incidencia donde se encarna lo social en el texto literario y el discurso crítico literario periodístico la remeda.

Por otra parte, en la reseña de *Salarios del impío* de Juan Gelman²³⁴, Jorge Monteleone se detiene en la implicancia del exilio en la poesía. Allí advierte cómo el desarraigo -ocasionado por los últimos gobiernos militares- ha condicionado la transformación de la

²³⁴ Si bien esa única reseña de nuestro *corpus* versa sobre un libro de Juan Gelman, toda la obra poética de este autor tiene una fuerte acogida y difusión en *Página/12*. A la importancia que se le da a su poesía mediante la reproducción de fragmentos, entrevista y notas de “Primer Plano” -que continúa en “Radar”-, se suma que él también es una firma muy presente, a través de sus frecuentes textos de opinión y contratapas en dicho diario.

poesía: su lengua, su temática, el tratamiento del espacio, del tiempo, de la subjetividad y del poema de amor. En términos del crítico:

“Salarios del impío sugiere algunas conjeturas: la primera es que, **después de la experiencia atroz de la dictadura, el lenguaje no es inocente y la palabra poética debe reconstituir las heridas del sentido hundiéndose en la paradoja, en la soledad y en el espanto, con un vocablo nuevo y aventurado.** La segunda es que **un poema de amor, toda vez que trata sobre vínculos humanos en un contexto histórico, es, de un modo profundo, también político.** La tercera es que **acaso el poema ya esté exiliado. Exiliado del habla, del tiempo, de la historia, de la vida cotidiana.** Y que, a riesgo de fracasar, su único coraje sea volver siempre a su cielo perdido con la gastada moneda del idioma, la moneda que nada puede comprar.” (Monteleone, J., “El exilio más largo”, *P/12*, 9/1/94)

En este comentario, llama la atención la asignación de una “lectura política” respecto del poema de amor porque, en contraste, ese concepto casi no se menciona en las reseñas de narrativa. Además, la concepción de una poesía en la que las circunstancias de producción le sirven al crítico para redefinirla de un modo original como “género exiliado”. No sólo se destaca la importancia de la temática del exilio, que es a la vez atendida desde otros textos²³⁵, sino que también -al igual que en otros géneros periodísticos y en reiterados números del suplemento- se presenta a Gelman como poeta trascendente.

En suma, cuando desde la narrativa y la poesía argentinas de los '90 se abordan aspectos de la última dictadura militar en nuestro país y de sus temáticas derivadas como el exilio y el desarraigo, se lo hace de un modo atenuado o creado a partir del uso de procedimientos literarios que por lo general escapan al verosímil realista. Se muestra, en la consideración de esos temas, la preeminencia de una percepción extrañada, mecanismo frecuente que vuelve la atención sobre el empleo del lenguaje, la construcción de la palabra poética y el autocuestionamiento sobre los intentos de aproximarse a esas experiencias.

En estos aspectos de las reseñas de nuestro *corpus* sobre esa producción, el discurso de la crítica literaria periodística adquiere algunos rasgos similares al literario, ya que también cuando se realizan menciones a la dictadura y a sus efectos, trasunta cierta impronta de lo social que se representa, por medio de eufemismos o atenuaciones.

²³⁵ En conexión con esa temática, Juan Martini en “Naturaleza del exilio” (“Primer Plano”, *P/12*, 25/7/93) reflexiona a través de una serie de notas breves que se relacionan con sus novelas sobre la escritura, la narración, el exilio, el desarraigo y la utopía. Allí el escritor apunta: “el exilio geográfico subraya entre otras cuestiones el carácter político de la escritura”. En ese sentido, vuelve sobre esa dimensión política un tanto soslayada a lo largo de “Primer Plano”.

5.4. El registro de nuevas tendencias en poesía

Ya en los '90, luego de la dictadura militar y de la incipiente restauración democrática en Argentina, cambian las condiciones de producción y de circulación de la literatura y, paralelamente, las de su legibilidad: se modifica no sólo lo que se lee sino qué se lee y cómo. Desde las reseñas de "Primer Plano" del diario fundado por Jorge Lanata, del mismo modo que en *La Opinión*, puede percibirse que a partir del comentario crítico de un libro en particular, se señalan puntos de inflexión y algunos lineamientos sobre el campo de la lírica contemporánea argentina. Muchos de los títulos consignados permiten situar tendencias dignas de atención; se hace referencia a autores que tienen cierta repercusión en los circuitos de circulación de la literatura del momento. Inclusive muchos de esos textos serán leídos y releídos *a posteriori* y dejarán su impronta en el campo literario. Como parte de esa dinámica, se alimenta cierta tensión entre las concepciones que se presentan sobre un libro en particular, su especificidad, el género al que pertenece, la literatura y otros aspectos más generales del campo cultural.

En nuestro *corpus* predominan, fundamentalmente, las reseñas de Jorge Montelone y de Susana Cella sobre poesía, en las que se trasluce la influencia de su desempeño en actividades académicas -además de las que desarrollan en el periodismo cultural- por el modo de descripción de los procedimientos mediante los cuales dan cuenta de dicho género. Cella es asidua colaboradora del *Diario de Poesía*, entre otras publicaciones, donde realiza tareas relacionadas con la crítica literaria periodística. Monteleone, por esos años, se desempeña como investigador becario del Conicet, razón por la cual está especialmente interesado en lo que sucede en el campo de la poesía contemporánea.

Cabe destacar que, para estos críticos, las reseñas se configuran como el germen de análisis ulteriores en otras instancias de la actividad crítica, funcionan como un espacio de reflexión, un pre-texto de análisis más complejos. Estos investigadores, interesados por lo que acontece en el campo literario -y específicamente de la lírica- del momento, han escrito ensayos, artículos académicos o análisis²³⁶ sobre los libros que han reseñado o de otros libros

²³⁶ Dentro de nuestro *corpus*, Monteleone reseña *Salarios del impío* de Juan Gelman en "El exilio más largo", *P/12*, 9/1/94, y varios libros de Diana Bellesi sobre los que luego escribirá artículos académicos o profundizará sus análisis en otros textos. Como ejemplo de ello, pueden consultarse Monteleone, Jorge (2001) "Gelman: el salario del impío" en *Revista Orbis Tertius* N° 4, La Plata, Ediciones Al Margen, y "La utopía del habla" en *Cyber Humanitatis* N° 24 [en línea], primavera 2002, Universidad de Chile. Disponible en: http://cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/01 [Consultado el 2 de diciembre de 2007]. En este

de autores cuya producción anterior han comentado, incluso también prólogos²³⁷. Se vinculan con un circuito acotado donde la poesía y el discurso crítico sobre esta se desarrolla: la Universidad de Buenos Aires, revistas especializadas como el mencionado *Diario de Poesía*, los suplementos culturales de los principales diarios argentinos, etc.

A la vez, frecuentemente, se reproducen en la última página del suplemento bajo el subtítulo “La nueva poesía” poemas a modo de adelanto de la salida del libro en el mercado o de anticipos de su presentación. Varios de los libros a los que pertenecen esos poemas son reseñados posteriormente, incluso con muchos meses de diferencia. Ejemplos de ello son: “Dniéper” y “Rusia es el tema” de *La ansiedad perfecta* de Daniel Samoilovich el 1/9/91 cuyo comentario es del 19/4/92; “Cordero, el paródico” de *Odiseo confinado* de Leónidas Lamborghini el 26/7/92 con reseña del 3/1/93, “Ambages completos” de César Fernández Moreno el 13/12/92 con nota bibliográfica del 16/5/93 y “Cartas” de Liliana Lukin el 23/6/91 con reseña del 21/3/93 de los libros homónimos, entre otros. Las referencias reiteradas evidencian un interés especial por difundir esos libros de autores argentinos dentro del dominio de memoria que el mismo *Página/12* crea. Sin embargo, a diferencia de *La Opinión*, casi no hay autores noveles de poesía promocionados desde aquel diario, a pesar de que estaba surgiendo un movimiento de nuevas editoriales independientes de poesía²³⁸.

En los apartados siguientes, abordaremos zonas de interés que reconocemos como destacadas y que se presentan con cierta recurrencia en los comentarios sobre poesía de nuestro *corpus* de *Página/12*. En principio, señalamos las cuestiones preponderantes atendidas tales como el modo de organización de redes de influencia dentro del campo literario, propias del discurso crítico, a través de metáforas que las reseñas mismas consignan; la presencia y el reconocimiento de una escritura femenina y la influencia del diseño en la construcción del sentido del poema. Luego, nos referiremos al neobarroco y al objetivismo, ten-

último texto pueden reconocerse partes literales de la reseña “Un nombre pequeñito” (*P/12*, 21/1/92) del libro *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* de Bellesi que incorpora a su artículo crítico.

²³⁷ Para mencionar un ejemplo, podemos citar el prólogo de Monteleone de *La edad dorada* (2003) de Diana Bellesi, luego del momento de nuestro *corpus*. Este crítico mantiene un vínculo de interés y reconocimiento hacia los textos de esa poeta, confirmado a través de la continuidad de sus trabajos sobre ellos.

²³⁸ Algunas de esas pequeñas editoriales de poesía argentina son presentadas por Jorge Monteleone en sus reseñas: *Bajo La Luna surgida* en 1991 (Malena Botto dice que en 1992), dirigida por Miguel Balaguer; *Libros del Sicomoro*, bajo la dirección de Marcelo Di Marco y Santiago Espel; Mickey Mickernano y Jimmy Jimmeranno (esta última exclusivamente para poesía traducida). (Cf. los comentarios bibliográficos de Monteleone en *Página/12* del 21/2/93 y 13/2/94, y Botto, Malena, “La concentración y la polarización de la industria editorial en De Diego, José Luis (2006), *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*, México, F.C.E.).

dencias estéticas de las que el discurso crítico literario periodístico reseñador de ese matutino da cuenta de modo más destacado.

5.4.1. Constelaciones: mapas del crítico reseñador

Desde la crítica se construyen “mapas poéticos” en los que se destacan la presencia y trascendencia de determinados autores, filiaciones, contrastes, etc. Los nombres de Jorge Aulicino²³⁹ y de Arturo Carrera son mencionados dentro de las líneas directrices del campo de la poesía por su experimentación y la puesta en práctica de otro tipo de construcción de “lo real”:

“Ecos de Girri o de Gianuzzi, de Juanele o de Padeletti en los poemas de uno y otro, pero también resonancias de sus propios textos anteriores, **revelan que Aulicino y Carrera crean su tradición. Lo cual no sólo señala la poesía de calidad, sino, además, la perdurable, porque en las formas de su invención incluye la de su propia época.** En uno y otro texto, por vía de la azorada percepción o de la deriva imaginaria, lo real, enigmático y múltiple, hace señas.” (Monteleone, J, “Señas de lo real”, P/12, 13/2/94)

Cabe reparar en la mención de autores precursores (Girri, Juanele²⁴⁰) y contemporáneos (Gianuzzi y Padeletti²⁴¹) que habían sido recuperados e instalados por los poetas argentinos de los '80 y desde el *Diario de Poesía*²⁴². De ellos, se indican referencias intertextuales de modo alusivo pero no se las especifica. La continuidad de la línea que une a Ortiz con Carre-

²³⁹ Con el propósito de comprender cómo funciona el campo crítico y literario de los '90, cabe recordar que Aulicino forma parte del Consejo de redacción de *Diario de poesía* desde 1988 hasta 1999 (Números 10 a 29), contemporáneamente a cuando se escribe la reseña.

²⁴⁰ Si bien la figura de Ortiz había sido venerada por los poetas de las generaciones anteriores, como algunos miembros del grupo *Poesía Buenos Aires*, es muy importante la consagración que se le da también desde el primer número del *Diario de Poesía* (Ver, por ejemplo, el *dossier* sobre Juanele, en el N° 1, invierno de 1986). Por otra parte, la *Obra completa* de Juan L. Ortiz es publicada en 1996. Escriben sus prólogos dos de los principales exponentes del objetivismo de los noventa, Martín Prieto y Daniel García Helder, quienes lo erigen en uno de sus maestros esenciales.

²⁴¹ Hugo Padeletti fue releído en los '80 por los objetivistas. Ocupó un nuevo posicionamiento dentro del sistema literario por la obtención de premios y el reconocimiento de sus colegas. (Cf. Aguirre, O., “La tradición de los marginales” en Fondebriider, Jorge (comp.) (2006), *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas).

²⁴² *Diario de poesía* abordó una tarea de relectura crítica de la poesía argentina. Desde esta revista se elaboraron *dossiers* dedicados a Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Alfonsina Storni, César Fernández Moreno, Juan L. Ortiz, Joaquín Gianuzzi, Leónidas Lamborghini, Francisco Urondo, Juana Bignozzi y las revistas *El Lagrimal Trifurca* y *Poesía Buenos Aires*. Como señala Fondebriider, “en cada uno de ellos se ha practicado una suerte de revisionismo que intentó la puesta al día de la tradición local, así como su relectura (Fondebriider, 2006:30).

ra y a este con los objetivistas, estaría, entre otros rasgos, en la intención de darle al poema una textura narrativa²⁴³.

Si Monteleone construye un recorrido donde la figura de Carrera es central, debe señalarse que también lo es desde los conceptos teóricos que este último aporta en otros de sus libros: los de constelación y mapa para dar cuenta del campo poético. Al comentar previamente el libro de Arturo Carrera y de Teresa Arijón, aquel señala: “Relatar la vida de un autor según esa fe del instante librada en la vacilación del fragmento, de la cita, de la dispersión, parece el fin de *Teoría del cielo*” (Monteleone, 24/5/92). También destaca los conceptos de “constelación” y “nombre” para dar cuenta de ese libro:

“Decir orden, allí donde prevalece el vértigo de lo inacabado puede ser injusto. Pero **un nombre es, ya, una cifra, una fijeza, una simulación de unidad que oculta el veloz encenderse y apagarse del tiempo en la materia que perece. El nombre de los autores simula aquí la totalidad en el imperio del fragmento, simula una vida en unas pocas frases, simula un relato donde no hay intriga o un poema cuya primera persona no compone. Simula, en fin, lo que permanece y dura.**

‘El nombre, rozado por la lírica’ es siempre el fantasma de una voz propia. Es el síntoma de un personaje. [...]

La **constelación** pertenece a otro orden: el de lo que estalla y fuga de un imposible centro, el de infinitos elementos que circulan en direcciones diversas.” (Monteleone, J., “La constelación y el nombre”, *P/12*, 24/5/92)

La constelación es la metáfora que, como modo de representación del campo poético, el libro construye y que el discurso crítico retoma en el título de la reseña y expande en su desarrollo²⁴⁴. Luego, esa metáfora cambia, pasa a ser una “geografía física” en otro libro del mismo autor:

“Si en su anterior ensayo, *Teoría del Cielo*, Carrera desplegaba en una suerte de mapa estelar las vibraciones de destellos de vidas -los biografemas- rigurosamente contenidos entre coordenadas por él establecidas, **en *Nacen los otros* el mapa se hace más bien una focalización de regiones, un estudio de las particularidades de terreno, ya no una astronomía sino una geografía física** -física que incluye también lo corporal- que releva detalles significativos: la paciencia de Hugo Padeletti, la voz de Alejandra

²⁴³ El carácter narrativo de la poesía de Ortiz persiste en la producción poética de Juan José Saer, cuyo libro de poesía se llama *El arte de narrar*, reivindicada por los poetas de los '90.

²⁴⁴ La noción de “constelación” -enunciada también con expresiones similares- es recurrente en el discurso crítico para dar cuenta de las tendencias de determinados grupos en poesía. Tanto Samoilovich como García Helder la emplean de modo sugerido para referirse al objetivismo. (Véase Aguirre, Osvaldo, “Episodios de una formación”, reportaje a Daniel García Helder [en línea] en *Bazar Americano.com* abril / mayo de 2007. Disponible en: http://www.bazaramericano.com/reportajes/helder_por_aguirre.htm [Consultado: 8 de octubre de 2007]).

Pizarnik, el espiralado ascenso de Juan L. Ortiz o el acontecimiento incorpóreo en la poesía de Alberto Girri, las más destacadas exploraciones del texto. [...]

La configuración de *eras imaginarias*, de José Lezama Lima, se le aparece como un inmenso mapa del tesoro `donde los artistas o los poetas deben ir a buscar una especie de imaginario', así, en un gesto similar al del cubano, Carrera emprende su conversada aventura. Como Lezama, incorpora con avidez una suma de fragmentos confirmando la idea del autor de *Paradiso* de que dos hechos, por distantes que parezcan, al aproximárselos metafóricamente se iluminan el uno al otro." (Cella, S., "Para acercarse a los poetas", *P/12*, 23/5/93)

Teoría del cielo y *Nacen los otros*²⁴⁵ son ensayos que se incluyen dentro de la sección "Poesía" de *Página/12*. Susana Cella enfatiza las operaciones de lectura que Carrera había realizado en su ensayo. En ese sentido, muestra la influencia de Lezama Lima en el neobarroco, la idea de fragmentación²⁴⁶. Como se observa, retoma rasgos corporales de los poetas seleccionados con un valor metonímico y, a la vez metafórico, en tanto modo de construcción de las subjetividades en los textos.

En relación con ese mapa, los nombres del neobarroco y del objetivismo -este último en sus comienzos en nuestro país en los años '90- aparecen esbozados en un intento de la crítica reseñadora de situarlos y de darlos a conocer. Sobre ellos nos detendremos unos apartados más adelante.

5.4.2. La escritura femenina: ruptura de clichés y voz plural

Uno de los abordajes temáticos desarrollados por Jorge Monteleone es el surgimiento de las voces del discurso femenino. En tres de sus nueve reseñas del *corpus* analizado, se detiene en esas manifestaciones, de las que dice en el comentario de *Cartas* de Liliana Lukin que son "acaso las más interesantes, por sus derivaciones, de la poesía argentina actual" (21/3/93). En función de esa idea, realza aspectos de dicho libro, de *Buena travesía Buena ventura Uli* el 21/1/92 y de *El jardín* de Diana Bellesi²⁴⁷ el 18/7/93.

²⁴⁵ *Nacen los otros* contiene las transcripciones de cuatro charlas que Arturo Carrera dio en el Centro Cultural General San Martín de la Capital Federal, en torno de dos cuestiones: "el secreto y el misterio, su actuante presencia en la poesía argentina". Cella reconoce una tradición en su uso: "Estos conceptos no tienen que ver con la novedad", observa y agrega: "más bien lo nuevo surge de cómo se dispone de la presencia e insistencia de ambos", "[...] de cómo se mira, por ejemplo, cara a cara, el misterio por excelencia: la muerte." (Cella, S., "Para acercarse a los poetas", *P/12*, 23/5/93).

²⁴⁶ La referencia también da cuenta de un interés personal de Cella quien, por los años '90, preparaba su tesis de doctorado sobre Lezama Lima (Cf. Cella, Susana (2003), *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Ed. Nueva Generación).

²⁴⁷ Como se observará en otras notas de este apartado, es posible establecer cierto correlato entre los nombres de los autores reseñados y su intervención dentro de un circuito acotado de producción y circulación de la poesía. En

Desde sus reseñas, destaca el tratamiento y la incidencia de “lo femenino”, también presente en la narrativa argentina a comienzos de los '90. Si bien no define la poesía femenina, la expresión parece abarcar la realizada por mujeres con temáticas concernientes a ellas. Monteleone manifiesta que en esa escritura se plantea una ruptura de estereotipos. En el caso de *Cartas*, en primer lugar, esto se observa en la construcción del sujeto lírico:

“el sujeto también oscila y siempre pareciera estar en el lugar equivocado, entredicho, nunca en reposo, tensado entre lo que es y lo que espera [...]”

En segundo lugar, la ruptura se crea sobre la construcción del género epistolar y en cómo se posicionan los sujetos de la enunciación y del enunciado definidos en los poemas: el yo, el vos -ambos femeninos-, el segundo como alteridad del primero, y el tercero, el él masculino:

“**Voz de mujer**, el enunciado de la carta de amor es femenino: siempre escribe *ella* -Barthes reconocía que el hombre se feminiza al escribirla-. **Voz que abre el espacio de la confianza y la reserva, habla apartada de la dicción masculina que legisla y manda. En la poesía de Lukin no sólo se explora esta voz, sino también su alteridad y su destino.** Tres sujetos la sitúan: el yo-mujer, que enuncia; la destinataria -la mayoría de los poemas se inician ‘mi querida’-; el hombre, que demanda. Se lee: ‘Y ese hombre ahora ha pedido una carta: / yo le escribo ésta para vos donde está ausente’. El **yo-mujer**, sujeto del desasosiego, entre el deseo y la costumbre, resistente y extraña, **se dirige a la que parece ser su doble, su otro yo, y el texto se vuelve circular y cómplice.** A la vez, el hombre -obstáculo y querencia, cerco y deseo, olvido y necesidad- pide y atiende ese discurso sospechoso que lo busca pero que no se le dirige: ‘Ser el otro de nosotras es poca cosa/ y ellos siempre querrán ser más’. Como es obvio, estos poemas no son cartas de amor, pero con sabia delicadeza problematizan los términos de su retórica”. (Monteleone, J., “Voz de mujer”, *P/12*, 21/3/93)

Se plantea una diferencia entre la destinadora y la destinataria y el tercero masculino -excluido de la relación femenina-, al que el discurso no se dirige. A la vez, en la poesía de *Cartas* de Lukin, la construcción de esa voz de mujer se redefine a partir de cierto cuestionamiento cultural:

“Orientando hacia la lírica los rasgos extremos de la epístola amorosa -ausencia, indecisión pronominal, discurso femenino, alteridad- **Liliana Lukin inscribe su escritura en el vacío con que se describe negativamente a la mujer y desbarata los clisés culturales que la aluden.** Carencia, hendidura, grieta, falta: ‘(en su falla lo femenino

tal sentido, no es un dato menor que Diana Bellesi, además ser poeta, integre el Consejo de redacción de *Diario de Poesía* desde el número 4 (1987) por un periodo. Confróntense, en este mismo sentido, las dos notas al pie siguientes.

estalla)'. Poesía huérfana de anécdota, donde prevalecen los infinitivos y una austera música de la sintaxis, una ausencia de figuración que se funda en un modo de la vacuidad desde el cual se escribe." (Monteleone, J., "Voz de mujer", *P/12*, 21/3/93)

La ruptura del estereotipo se muestra en un "vacío" en la representación del sujeto femenino que además es quien enuncia en los poemas.

Por otro lado, en la reseña de *Buena travesía Buena ventura pequeña Uli* de Diana Bellesi, se lee:

"En un breve ensayo de 1988, Diana Bellesi escribía: *'El poema eres tú*. Cuantas veces en distinta frase, esta imagen se repite en la historia de la poesía [...] *El poema eres tú* desplaza a la lectura y a la poeta del lugar del productor. Ella es el texto o la página en blanco de él, una y otra vez, realiza el texto'. Y además: 'Bajo cada épica escrita, pulsa y susurra un contratexto: **el habla y la escritura de las mujeres. Reconocerla, desnudecerla, integrarla luego a la voz altisonante que restalla en la superficie social, fundará una nueva escritura, y probablemente un mundo nuevo**. Exige el descenso a una misma, con un discurso prestado: el del productor. La revisión de la propia vida, frente al espejo de las vidas de todas las mujeres de la historia'. Este libro de poemas en prosa, fechado en 1974, no es una mera ilustración de esa tesis, sino su anticipo, el complejo teatro de esa peregrinación verbal. [Aunque se dice que el poemario está fechado en 1974, fue publicado en 1991] [...]

Espejo de lo femenino: 'Uli se hace visible e invisible otra vez en cada Hermosa que arrasó la pasión cada chica poseída por el deseo de ser el mundo en cada otra que descubre la destrucción o tu adiós.' Erotismo y solidaridad, lucha sexual y amorosa pacificación, política del gineceo en la flor del lenguaje." (Monteleone, J., "Un nombre pequeñito", *P/12*, 12/1/92)

También se exhibe una relación lésbica, que si bien posee antecedentes desde los mismos orígenes de la lírica con Safo, no solía y no podía ser enunciada desde el discurso crítico literario periodístico anterior a los últimos '80 y primeros '90, en los que comienza a ser tímidamente presentada. Asimismo, esta temática queda sugerida en la reseña de *El jardín*.

"¿Desde dónde se teje ese 'sueño de mutualidad', el solidario derecho a nombrar lo múltiple y su aventura? Desde el lugar que la historia niega en su pompa y fundación: 'Leyenda'. 'Tachada de la historia soy / leyenda, marca representable // mientras tú, fundas Roma', **dice ella**. Zona del mito olvidado, casa negra de la locura, **hogar de la muda**, 'Leyenda' **representa el hueco** [,] **esta voz del margen, articulada en la lengua de los dominadores**, [donde] la belleza podría reconocerse. Sólo esta voz podría romper en su ensueño el orden dado y 'tentar / con las formas vivas un concierto que / exprese gratuidad: Desde Leyenda'. El poema del gineceo abre una espera, la paciencia de aguardar lo que vendrá 'Un día antes de la revolución' -última parte-, como una inminencia de otro tiempo, de imposibles jardines." (Monteleone, J., "Esplendor en la hierba", *P/12*, 18/7/93)

Se habla aquí también de una voz femenina del margen que propone una ruptura, otro orden y otro espacio. Esta voz de difícil enunciación y representación se niega (“tachada de la historia soy”, “hogar de la muda”) pero desde el discurso poético y crítico comienza a tener un lugar.

Además, en la otra reseña antes mencionada, un coro virtual eslabona el habla de las mujeres:

“Entre la multiplicidad asertiva de la imaginación poética y el vacío vivido de la memoria, se pronuncia **esa voz plural que propone su utopía: contar `las vidas de todas las mujeres de la historia`**” (Monteleone, J., “Un nombre pequeñito, *P/12*, 21/1/92)

El sujeto lírico femenino se propone como representante de un grupo, de una pluralidad (“las mujeres de la historia”, “lo femenino”). Sin embargo, a la vez está cargado de una especial singularidad, busca expresar lo intrínseco femenino como utopía. Esto se corrobora en la hipótesis previa que el crítico plantea:

“Si Valery proponía una historia de la literatura donde los nombres de los autores fueran omitidos, también podría escribirse otra cuyo eje fuera el nombre de mujer que preside y la imagen femenina que sostiene cada escritura. Pero esta historia en sus mejores variaciones tendría una ausencia infinita: la mujer.” (Monteleone, J., *Op. cit.*, 21/1/92)

En resumen, en el recorrido del crítico a lo largo de dichos comentarios es posible leer la tematización de la voz y de la escritura femeninas, y su revalorización dentro del campo literario. Monteleone se hace eco y destaca esa zona de la que el *Diario de poesía* también había dado cuenta durante los años '80, aporta una perspectiva poco tratada dentro de la crítica reseñadora en los diarios. La condición femenina desde el discurso poético se inscribe en un vacío, en una fuga, un quiebre -a veces generado por las mismas relaciones entre mujeres- que, al mismo tiempo, expresa cierto carácter colectivo.

5.4.3. Cuando el diseño hace al poema

Los críticos proponen un primer registro de lectura vinculado con la cercanía temporal respecto de la publicación del libro. Según su grado de percepción y dónde pongan el acento, cambiarán los parámetros manifiestos que consideran al referirse a la literatura que va surgiendo. Jorge Monteleone, por ejemplo, releva el cambio de formato en los libros de poesía, de las ediciones de autor, junto con el nacimiento de nuevas editoriales en los años

'90²⁴⁸. La concepción de la poesía que se describe se modifica al cambiar su soporte y, simultáneamente, el concepto de lector que crea:

"La *plaquette* no es, todavía, un libro, pero contiene una breve colección de textos que, a menudo, lo adelanta. Su delicadeza la vuelve un objeto precioso y transforma al lector en coleccionista: ese paciente conocedor que busca, incansablemente, lo único. La cuidada edición de una *plaquette* nos recuerda que el poema puede ser un objeto raro e imprevisto que ingresa en el mundo." (Monteleone, J, "Señas de lo real", *P/12*, 13/2/94)

La poesía, editada en *plaquettes*, se transforma en un objeto de colección. En consecuencia, concibe otro valor y otro tipo de consumo ligado no ya a lo que circula, sino a lo que se atesora.

También Cella se detiene en el diseño y las ilustraciones, en el comentario de *Odiseo confinado* de Leónidas Lamborghini:

"La aventura de este héroe nace `en grotesca, infernal -así lo juzgo ahora- mezcla', y se hace en mares de tinta por entre ordenadas columnas de papel impreso: las hojas de la revista mexicana *Vuelta*. **Ese engorroso, casi ilegible cuaderno de bitácora se alterna, en una bellísima edición ilustrada por Blas Castagna**, con la sucesión de los quince capítulos que **conforman el poema. Sobre las ocres páginas de *Vuelta*, una apretada caligrafía manuscrita** evoca los fogosos encuentros carnales con Nausica y el propio nacimiento del poeta junto con reflexiones varias, **en un torrente de palabras y tachaduras que interfieren en las descarnadas imágenes de Guadalupe Posadas y los estudios e iconos relativos a la Revolución Francesa.**" (Cella, S., "La divina parodia, *P/12*, 3/1/93)

Esta reflexión sobre lo paratextual abre distintos niveles de lectura y los sensibiliza desde la semiótica. También en la selección de poemas de ese libro publicados el 26/7/92 en *Página/12* se reproducen algunos de los grabados de Blas Castagna, que les aportan otra dimensión de sentido. Los "pre-textos" como un cuaderno de bitácora y los manuscritos funcionan como palimpsestos que otorgan otra materialidad al texto poético. Para decirlo de

²⁴⁸ Sobre las condiciones de producción y de edición de la poesía a comienzos de los años '90, puede consultarse el debate de editores "No todo son musas", organizado por Marcos Mayer y Miguel Russo, (Suplemento *Primer Plano*, *Página/12*, 20/12/92). En ese encuentro participaron José Luis Mangieri (Libros de Tierra Firme), Víctor Redondo (Último Reino), Daniel Samoilovich (*Diario de Poesía*), Carlos Pereiro y Edgardo Pícoli (Ediciones del Dock). Allí, los periodistas destacan que "una parte fundamental de la historia de la poesía en la Argentina de los últimos años le cabe al esfuerzo de los editores". Los entrevistados sostienen a lo largo de la nota que -en palabras de Samoilovich- "editar poesía no puede escindirse del hecho de leerla y escribirla". También señalan que la escasez de crítica o teoría editada sobre ese género se debe a la poca atención que se le da en la Universidad a los poetas y a la falta de perspectiva necesaria para ese tipo de reflexiones. Asimismo, mencionan otras vías de apertura y de circulación del género: los recitales de poesía, las Bienales de Arte Joven, organizadas durante esos años por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires y el *Diario de Poesía*.

otro modo, se consigna una nueva sensibilidad respecto del modo de edición que instala otro valor sobre el objeto libro y abre otros grados de lectura a los cuales los críticos no son ajenos.

5.4.4. Neobarrocos: pliegues, condensación, experimentación

El poeta Néstor Perlongher (1949-1992)²⁴⁹, quien no es un comentarista habitual de *Página/12*, reseña el libro *Vida de living* de Tamara Kamenszain, ambos representantes del neobarroco. El poeta inicia su texto con una escenografía, en la que se vale de una imagen visual en movimiento donde menciona los pliegues característicos de este modo estético:

“Por el mosaico a teclas la pareja diseña (‘dibujo acalambrado’) las acrobacias de los ochos. En redondel, piruetas embrujan las serpentinatas del acordeón, en los acordonados pliegues de ese rigor tanguero. ¿Será Tamara Kamenszain la loca que los cuenta, vértigo que vuelve vertiginosa la planicie ajedrezada?” (Perlongher, N., “La loca de los ocho”, *P/12*, 1/9/91)

La particular adjetivación (“dibujo acalambrado”, “acordonados pliegues”, “planicie ajedrezada”), al igual que la prosopopeya (“piruetas embrujan la serpentinatas del acordeón”), empleadas para describir los movimientos del baile y el lugar donde este se realiza, por mencionar algunos de los recursos retóricos, muestran un estilo del crítico con rasgos barrocos en cuanto a las imágenes elaboradas que crea.

Luego, Perlongher define: “cierta distancia cautelosa, llena de los detalles del pudor, del recelo sienta, asimismo, una perspectiva que se puede calificar de neobarroca.” Y especifica elementos de esa tendencia que vincula estrechamente a lo barroco para caracterizar el libro:

“ [...] lo extraordinario no tiene la forma de un acontecimiento gigantesco; **su deslumbre se realiza en los intersticios de las sábanas, en los repliegues multicolores del hato de ropas por lavar, en los poros desmenuzados de las facturas de la tarde;**

²⁴⁹ El poeta Néstor Perlongher, con una imagen un poco a la usanza del malditismo rimbauldiano, se autoexilió en Brasil en los años '70, escribió en una lengua en la que el vocabulario de culto, de resonancias gongorinas, se carnavalesca en términos domésticos, barriales y, tiempo después, se deja contaminar por el portugués. Crea la estética “neobarrosa”, prolongación local del neobarroco, cuyo objetivo apuntaba a volver a inventar la naturaleza, porque esta se había perdido. Su obra poética, se caracteriza por hacer un uso no representativo del lenguaje al punto de volverse ilegible; el efecto poético está dado por un trabajo de montaje y reconstrucción de las palabras, por su “posición en el fluir”. Asimismo, su gesto provocativo, su lengua llena de escatología y erotismo crudo, su juego con el habla popular y su gran oído para rescatar la herencia del criollismo favorecen su posición como uno de los maestros de los poetas argentinos de los noventa. (Ver Dobry, Edgardo (2006), “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá) en *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, *Op. cit.*). En la página final del suplemento “Primer Plano” de *Página/12* del 1/8/91, se publican poemas suyos bajo el título “Aguas aéreas”.

en fin, en los **espacios llenos de vericuetos del barrio, del baile, del café, del cuarto, de la casa.**

Éxtasis de entrecasa. No se trata, insistamos, de los grandes espacios de la épica, sino de los **espacios íntimos, menores, en los pliegues y repliegues de la superficie.** Pero en este amoroso labrado de la microscópica intimidad de las cosas y los seres, los cuerpos se entreveran ochescamente a lo Girondo: "Ponéme afuera tuyo de mi entre/bracéame piernas, abríte de filón". Como lo hace percibir la canyenguez filosa del estilo, no se trata esencialmente -no obstante estar montado sobre los sentimientos del tango- de un romanticismo melodramático, sino de **cierta épica impersonalidad barroca.**

Es un barroco del tango lo que Tamara Kamenzain monta en su *Vida de living.*" (Perlongher, N., *Op. cit.*, 1/9/91)

Como se observa, los pliegues y repliegues de las cosas y los cuerpos se manifiestan en lo mínimo, en lo cotidiano. También, en la cita del texto poético hay neologismos y rupturas en la sintaxis. El tango recibe la influencia de Oliverio Girondo, quien, desde la impronta que -a partir de *En la masmédula* (1954)- le da a la "poética del significante" en la expresividad del yo lírico, deja su huella en el neobarroco. A la vez, Perlongher con un gesto "pedagógico", en función tanto de explicitar los procedimientos del libro como de situar esta tendencia estética, menciona a dos figuras de referencia, Gilles Deleuze y Roberto Echavarrren²⁵⁰:

"*Vida de living* lleva a la mesa de la sala (o muestra en la cocina) ciertos proceder: sobre todo **el plegado, que Deleuze considera la operación barroca por excelencia. Pliegues y repliegues de la colcha, del lío, del ropero [...].**

La luz barroca -el barroco es un régimen de la luz, observa Roberto Echavarrren- es rigurosa. Y el rigor es la marca de los tableados, drapeados, en fin plisados como la solapa de una camisa de batista blanca [...]. Hay **un perfeccionismo de la demarcación, del encabalgamiento y de la concisión.** Tamara Kamenzain no practica una **poética del torrente, sino de la condensación.**" (Perlongher, N., *Op. cit.*, 1/9/91)²⁵¹

²⁵⁰ Roberto Echavarrren se ha referido al mismo Perlongher para dar cuenta del neobarroco. Por ejemplo, en "Un fervor neobarroco" publicado originalmente en *La República de Platón* N° 16, Uruguay, 1994 (Ver [en línea], disponible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Echavarrren/fervorneobarroco.htm> [Consultado el 11 de noviembre de 2007]). Como puede apreciarse, las referencias de un poeta a otro son mutuas y trascienden el marco de la reseña considerada para dar cuenta de posiciones en el campo literario.

²⁵¹ Posteriormente a la reseña de *Vida de living* de Kamenzain, el 13/12/92, en "Primer Plano" se publica bajo el título "Caribe trasplatino", un fragmento de un texto de Perlongher, quien había fallecido el 25/11/92 en San Pablo, Brasil. En ese texto, el poeta retomaba los nombres (Deleuze, Lezama, Echavarrren, Kamenzain, entre otros) y temas que había presentado en dicha reseña. También se emplea el subtítulo "Una cartografía intensiva" para señalar a los representantes del neobarroco en Latinoamérica, siguiendo la idea de "mapa" que antes desarrollamos.

Echavarren, poeta uruguayo contemporáneo, ha teorizado sobre esta tendencia en un texto titulado “La revolución neobarroca” en *Trasplatinos* (1991). Allí señala el vínculo de aquella con la poesía concreta brasileña, con la de los antes mencionados Oliverio Girondo y Lezama Lima, entre otros. Explica que la poesía barroca y la neobarroca comparten “una tendencia al concepto singular, no general, la admisión de la duda y de una necesidad de ir más allá de las adecuaciones preconcebidas entre el lenguaje del poema y las expectativas supuestas del lector, el despliegue de las experiencias más allá de cualquier límite” (Echavarren, 1991). Según este teórico, el “neobarroco” fue el nombre acuñado por Haroldo de Campos en 1955 y, luego, empleado por Severo Sarduy en los '70, cuando ese movimiento comienza a desarrollarse. Posteriormente, Perlongher le da un giro humorístico a ese nombre, lo parodia y, al transformarlo en *neobarroso*, hace explícita su parodia. A partir de la experimentación que tal concepción permite, el término adopta variantes, por ejemplo Eduardo Espina se autodenomina poeta *barrococó*. Para Eduardo Millán, el término “neobarroso”²⁵² sugiere una situación específica más que un movimiento, la de cierta poesía que estaba siendo escrita en América Latina, y entronca con rasgos de una óptica vanguardista dominante.

El neobarroco incluyó a muchos poetas radicados fuera de su ámbito nacional e incluso lingüístico. Su animador fue el cubano radicado en París Severo Sarduy, quien erigió al argentino Arturo Carrera en “el heredero de *Orígenes*”, la revista del grupo de intelectuales nucleados en torno a Lezama Lima, cuya obra es el punto de partida de esta tendencia. Participan de ella, además de Perlongher y Kamenszain, Héctor Piccoli y Emeterio Cerro, como representantes argentinos destacados.

En “La revolución neobarroca” (1991) Echavarren da cuenta de la reacción de los neobarrocos contra los coloquialistas y ciertos rasgos de estilo:

“La poesía neobarroca es una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido: a) **comparte con la vanguardia una tendencia a la experimentación con el lenguaje, pero evita el didactismo ocasional de**

²⁵² Una completa descripción de esa tendencia puede consultarse en Millán, Eduardo, “Neobarrosos” en *Zucaí, Revista de poesía y debates* [2003-2005] [en línea]. Disponible en: http://www.revistazunai.com.br/ensayos/eduardo_milan_neobarrosos.htm [Consultado el 14 de noviembre de 2007]. El poema “neobarroso”, según Millán, sólo soporta ser definido por aproximación. Para este autor, el neobarroco no puede considerarse “movimiento” poético en la medida en que sus posibles integrantes no juegan con la necesidad de responder a un orden de cosas poético, cultural y social en grupo; los trazos de una poética se delimitan por comparación o rechazo ante modelos fijos. También el alcance del concepto de “neobarroco” fue previamente cuestionado por Jorge S. Perednik, quien al respecto polemiza fundamentalmente con los integrantes del *Diario de poesía* (Cf. “Algunas proposiciones sobre el ‘neobarroco’, la crítica y el síntoma” en *Revista Xul*, N° 11, septiembre de 1995, p.51-2.).

ésta, así como su preocupación estrecha con la imagen como icono, que lleva a reemplazar la conexión gramatical con la anáfora y la enumeración caótica.

Si la vanguardia es una poesía de la imagen y de la metáfora, **la poesía neobarroca promueve la conexión gramatical a través de una sintaxis complicada.**[...] b) Aunque pueda resultar en ocasiones directa y anecdótica, la poesía neobarroca **rechaza la noción, defendida expresa o implícitamente por los coloquialistas, de que hay una `vía media´ de la comunicación poética.** [...] Los poetas neobarrocos, al contrario, pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse a una estrategia específica, o a cierto vocabulario, o a una distancia irónica fija. Puede decirse que no tienen estilo, ya que más bien se deslizan de un estilo a otro sin volverse prisioneros de una posición o procedimiento” (Echavarren, 1991).

Dentro de esa tendencia, se explotan diversos recursos del lenguaje. Entre ellos prevalecen la anáfora, la enumeración caótica, las duplicaciones, las proliferaciones, las elisiones, las metáforas, la sintaxis compleja -que puede distinguirse en el fragmento de *Vida de living* de Kamenszain citado en la reseña-. Todos esos recursos tienden a vehiculizar un tipo de comunicación diferente de la del coloquialismo.

Por otra parte, Monteleone, al reseñar *Negritos* (1993), también de Arturo Carrera, dice que en *Nacen los otros* (1993), el libro anterior de ese autor que antes hemos mencionado, puede discernirse una poética que justifica esos textos:

“Niños-signos, **los negritos son como la tipografía o la nota musical: esas marquitas que se abren en la página, dibujando el camino invisible hacia lo otro del mundo.** Incantatorios (sic), estos textos de extraordinaria nitidez y fluencia trabajan con **efectos de superficie.** El lector no hallará otra alusión que no sea la de la palabra misma. Se extraviará en inesperados diminutivos, en esa letra pequeña que aviva inciertos significados, en una **sintaxis espaciada en blancos súbitos que aíslan un vocablo puro.** Y descubrirá que algo, desconocido, hasta entonces y a la vez familiar, sucede. Una dimensión nueva de lo real aparece en esa alquimia, que parece fruto del azar [...]” (Monteleone, J., “Señas de lo real”, *P/12*, 13/2/94)

El crítico destaca el trabajo con la tipografía, los diminutivos, la sintaxis, procedimientos propios del neobarroco, aunque no los detalle como tales. También señala el efecto que ese trabajo provoca en el lector como “dimensión nueva de lo real”.

Es a través de la divulgación en el Suplemento “Primer Plano” de *Página/12*, entre otros medios gráficos y digitales, que los poetas neobarrocos Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Tamara Kamenszain se hacen conocer. Construyen su estética a través de sus textos teóricos y trazan líneas de influencia con resonancias en los poetas argentinos de los '90. En ese sentido, las reseñas que los presentan contribuyen a la difusión de sus textos y de su

orientación estética, al indicar características definitorias del neobarroco, así como su reafirmación dentro del campo literario de esa época.

5.4.5. Objetivistas: resituar la mirada sobre las cosas

“Algo que esté allí y que mirado por ciertos ojos se transforme en poesía.”

Felisberto Hernández²⁵³

Dentro del campo del género lírico de los '90, surgen otras tendencias que las reseñas ayudan a registrar y divulgar. Algunos de los integrantes del Consejo de dirección y de redacción de *Diario de poesía* precisaron un nuevo núcleo en la poesía argentina que fue llamado “objetivismo”²⁵⁴. Dicha revista fundada en 1987 y dirigida por Daniel Samoilovich se convirtió en el foro principal de difusión de esa nueva poética en nuestro país.

“El objetivismo fue definido como un acto de ‘restricción’ ante la nueva proliferación de ismos y de excesos verbales de cualquier tipo, desde los del neobarroco hasta los del neoconversacionismo y el coloquialismo clásico.” (Aulicino, 2006:64). Samoilovich lo explica como “el intento de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos”, “se trata de constelaciones, no de programas explícitos o ideologías” (Fondebrider, 2006: 38).

Daniel Freidemberg (1991) manifiesta que la poesía que podemos llamar objetivista es la que, sin desconocer el valor agregado de los vocablos, supone que estos “pueden disponerse de modo que el resultado no sea demasiado infiel al objeto o al hecho que se procura registrar; [es] la que permite a las palabras, a la autoridad del poeta y a su voz ceder protagonismo”. Observa que esta propuesta estética abrió líneas por explorar: por un lado, en cuanto al desafío que supone el intento de registrar verbalmente los objetos visibles del mundo; por otro, se opone a la idea de que solo forzando o violentando el lenguaje se logra escribir poéticamente. Por el contrario, en la consideración de esta perspectiva, la escritura

²⁵³ Frase citada por Daniel Samoilovich para referirse al objetivismo, reproducida por Daniel García Helder en la cuarta nota final del reportaje que le realiza a este último Osvaldo Aguirre (Cf. Aguirre, O. (2007), “Episodios de una formación” en reportaje a Daniel García Helder, *Op. cit.*).

²⁵⁴ Para ver una historia del objetivismo, puede leerse el dossier “El estado de las cosas” en el N° 14 del *Diario de Poesía* (dic. 1989) sobre el encuentro realizado en Buenos Aires en septiembre de 1989. Allí Darío Rojo adjudica a Daniel Samoilovich y a Daniel Freidemberg el calificativo de objetivistas. Samoilovich acepta el término, pero con reparos; Freidemberg no se reconoce dentro de esa tendencia poética.

poética se basa en la búsqueda y experimentación de “posibilidades de afinar al máximo el sentido ya establecido de las palabras para crear situaciones, hechos, sensaciones, que sean poéticas porque son densas y multívocas”²⁵⁵. En ese sentido, el objetivismo es una reacción contra la poesía neobarroca que predominaba con anterioridad.

¿Qué lugar tiene el objetivismo desde las reseñas? ¿A qué autores de esta tendencia se hace referencia? ¿Qué correlatos pueden trazarse en el campo del discurso crítico sobre poesía?

Respecto de las primeras cuestiones, en nuestro *corpus*, Susana Cella aborda libros de Daniel Samoilovich y Joaquín Giannuzzi. Distingue algunas de las características de esa línea estética en la reseña del libro *La ansiedad perfecta* del primer autor²⁵⁶, sin embargo no llega a calificarlo como objetivista:

“Para el ojo lector los objetos pueden convertirse en signos ortográficos: una hilera de lamparitas es una sucesión de puntos que pone en el espacio los intervalos temporales, las llamas del fuego son actuantes signos de admiración. Con la **mirada atenta-ansiosa- el ojo quiere penetrar el modo de ser de las cosas que se muestran para dejarse ver como son, ofreciendo la posibilidad de exhibirse en la intimidad del lenguaje.**

Desde el segundo libro de Daniel Samoilovich, *El Mago* (1985) hasta *La ansiedad perfecta* (1991) este interés por lo cotidiano en busca de la precaria certeza que da el saber que las cosas no son indiferentes porque el yo no lo es tampoco, ha recorrido un trayecto provechoso en **la consolidación de una poética que bien puede definirse como el saber del ver. La mirada es conjetural, intento de transitar el abismo que separa las palabras de las cosas. Intensificada, propone una situación crítica**, con la dificultad que plantea el deseoso vuelco sobre la circundante [sic] **en un fuerte ejercicio de lectura que a su vez escribe.** [...] Ante una naturaleza perdida sin remedio, el paisaje como cultura devuelve una naturaleza a través de un sujeto que la mira dejando en ella la huella de su mirada.” (Cella, S., “Dar escala a las cosas”, *P/12*, 19/4/92)

En el comentario, la investigadora indica la presencia de esta mirada conjetural y señala que “intensificada propone una situación crítica”, “en un fuerte ejercicio de la lectura que a la vez escribe”. Además, a partir de esa mirada atenta al paisaje se resemantizan los conceptos de “cultura” y “naturaleza”.

²⁵⁵ Freidemberg, Daniel, “El modo en las cosas”, en su columna “Todos bailan”, *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año V, Nº 21, diciembre de 1991, citado por Fondebrider, Jorge (2006), en “Treinta años de poesía argentina” en *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, *Op. cit.*

²⁵⁶ Dos poemas de *La ansiedad perfecta* se publican en “Primer Plano” el 1/9/91: “Dniéper” y “Rusia es el tema”, bajo el título “La nueva poesía”. Junto a ellos se anticipa que ese libro será presentado en el ICI de Buenos Aires.

Por su parte, varios años más tarde, García Helder en el reportaje “Episodios de una formación” (Aguirre, 2007) nota que *La ansiedad perfecta* cuestiona “un pensamiento que va a las cosas y rebota, y en ese rebote cobra entidad, se verifica, cuestionado por las cosas a la vez que las cuestiona”. Explica ya en relación explícita con el objetivismo que Samoilovich trata de atender a lo que se exhibe ante la mirada, y esa presencia “deja el saldo de una pregunta, no un encantamiento o un descubrimiento”. Tal gesto profetiza el rasgo que Cella en su reseña había expuesto como central.

Según García Helder, una novedad que aporta el ‘objetivismo’²⁵⁷ es la apuesta a obtener significación poética sin violentar los códigos de uso general o, al menos, a considerarlos un desafío. Sostiene que no creer ingenuamente en la transparencia o en la comunicatividad del lenguaje constituye una incitación, y observa que “si también es cierto que la palabra ha revelado su insuficiencia para captar lo real, el objetivismo supone que igualmente puede intentarlo o reflexionar sobre estos intentos”²⁵⁸. Asimismo, agrega que para Samoilovich:

“el neobarroco surge como respuesta a la crisis de la metáfora de profundidad: a esta altura de la modernidad o de la posmodernidad, la ‘profundidad’ ha revelado no ser más que una metáfora, pero el neobarroco no es la única respuesta posible. El objetivismo, sin embargo, no concibe al texto como ‘superficie’ sino como un registro del interés hacia las superficies de los objetos o del paisaje. El término remite tanto a ‘objeto’ como a ‘objetividad’: cierta neutralidad en el tono, cierta ausencia de juicios, por un lado, y por otro el enigma y la inaccesibilidad de las cosas, o bien las operaciones de una inteligencia y una sensibilidad desafiadas por lo que se presenta ante sus ojos” (Aguirre, 2007).

En segundo lugar, respecto de los interrogantes planteados al presentar el objetivismo, además de los aportes de Cella que prefiguran los de García Helder, nos detendremos en una reseña de Giannuzzi. Este autor es rescatado e incorporado, entre otros, a la tradición preponderantemente objetivista del *Diario de poesía* representada por Samoilovich, Fondebri-der, Jorge Aulicino e incluso Freidemberg quien teorizó sobre ella. Se percibe un gesto valo-

²⁵⁷ Un antecedente a destacar dentro de esta tendencia es *El faro de Guereño* (1990) de García Helder, aunque no aparezca reseñado en *Página/12*. En ese libro hay una “mirada obsesiva sobre los objetos y la atención hacia lo bajo y antipoético, tanto a nivel del lenguaje como del asunto” (Aguirre, 2007:7). Recuerda su autor que en sus propios poemas, a fines de los años ‘80, como en los de Taborda, Prieto y Samoilovich -a quienes están dedicadas cada una de las partes de ese libro, son recurrentes las alusiones al estatuto problemático de la percepción y del mundo exterior: casi no se describen o refieren objetos ni acciones separados de su observador (sujeto del objeto). Se pone el énfasis en el carácter obsesivo de la mirada más que en los objetos: No habría un privilegio de lo percibido sobre lo concebido, ya que entre ambos debería operarse -en el trabajo mismo de la escritura- una simbiosis: lo percibido (la imagen, el acontecimiento) adquiriría cualidades de lo concebido (la idea, el concepto), y a su vez lo concebido recibiría el mismo tratamiento realista que los datos aportados por los sentidos (Aguirre, 2007:7).

²⁵⁸ Aguirre, O. (2007), *Op. cit.*, en la cuarta nota final de ese reportaje.

rativo por parte de García Helder, quien en el manifiesto contra la poesía neobarroca de Perlongher y Carrera, agradeció a Giannuzzi el haber hecho vislumbrar a su generación “el gusto a la frase seca y sin vueltas”, en otras palabras, se le atribuye a su poesía un freno al desborde léxico neobarroco.

Podría pensarse como parte de esa revalorización de otros poetas y críticos la que efectúa Susana Cella en su reseña de *Cabeza final* en *Página/12*. Allí, ella rememora la publicación de los poemas de Giannuzzi (1924-2004) en *La Opinión*, señala cierta continuidad y vigencia estética de su poesía, que podemos enmarcar en la acción de reconocimiento que desde la publicación dirigida por Samoilovich también se realiza:

“El domingo quince de mayo de 1973 el diario *La Opinión* publicó una serie de poemas de Joaquín Giannuzzi. En ellos se descubría una voz particular, con puntos de contactos quizá con Nicanor Parra, César Fernández Moreno o Heberto Padilla. Tenía en ese momento tres libros. *Nuestros días mortales*, *Contemporáneo del mundo* y *La condiciones de la época*. Para algunos su modo de nombrar -el lenguaje directo estructurado en verso libre de impecable ritmo y la reflexión no estentórea sobre la situación del hombre, el país (y América) y la época- se convirtió desde entonces en una referencia que los hechos posteriores no hicieron olvidar.

[...] Este poemario puede verse como la culminación de un trayecto poético organizado en torno de pocas -pero sólidas- preocupaciones. Primordialmente la relación entre la materia verbal y la materia de la que está hecho el mundo, sobre todo el mundo ‘contemporáneo’, la ciudad, los utensilios cotidianos y los desechos. **La búsqueda utópica del encuentro entre la palabra y la cosa se hace desnudando la palabra -nada más lejos de Giannuzzi que el adorno-** en un ademán paralelo al intento de desnudar el objeto, desentrañar la materia que lo constituye.” (Cella, S., “Disparos al fondo”, *P/12*, 19/7/92).

En la descripción del empleo de la palabra, esta aparece estrechamente vinculada al objeto. En el texto “Poética” de Giannuzzi, la mera presencia de las cosas como pura manifestación es índice del poema. “Poesía -escribe ese poeta- es lo que se está viendo”. La mirada, con versos en los que las palabras hacen evidentes los objetos que nombran, desde el punto de vista del sentido, como señala Monteleone²⁵⁹ busca ser enunciada “intencionalmente”, en el sentido fenomenológico.

A pesar de que en las reseñas de nuestro *corpus* el objetivismo no es definido, ese crítico indica respecto de este cierta divergencia, por ejemplo:

²⁵⁹ Monteleone, J., “El equilibrio perfecto”, reseña del libro *Poemas 1958-1995* de Joaquín Giannuzzi, “Primer Plano”, *Página/12*, [en línea], s/d. Disponible en: http://deldock.com.ar/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1 [Consultado: 8 de noviembre de 2007].

“En los textos de Lelé Santilli [*Seda Terrestre*] y [de] Carlos Battilana [*Unos días*], cuya eficacia crea una expectativa por los que vendrán, **lo tenue y lo tenso son dos modos diversos que el poema** -a partir de recursos que privilegian la brevedad, lo mínimo, lo contenido, la susurrada emoción, el trazo leve- **adopta como una crítica al objetivismo**. El objeto que una mirada poética apenas vislumbra entre dos cruzados relámpagos: el signo y el tiempo.” (Monteleone, J., “Lo tenue y lo tenso”, *P/12*, 21/2/93)

Monteleone señala una diferencia con el objetivismo a partir de un cambio notorio en la forma de mirar, en el acento puesto en la sutileza, la tensión y la brevedad, las cuales conforman otra “textura” que se pone más en evidencia por el trabajo sobre el signo (la palabra) y el tiempo.

En síntesis, en el discurso de las reseñas de comienzos de los '90 en *Página/12*, tienen fuerte presencia ciertas recurrencias temáticas como las alusiones a la dictadura militar, la valoración destacada de la escritura femenina, al aporte del diseño en la poesía (como también la atención a la materialidad de la escritura, a las ilustraciones y a otros elementos paratextuales que la acompañan). Se crean recorridos, mapas (constelaciones, geografías, topografías) que vinculan el texto reseñado con el campo poético.

En consonancia con ello, se sitúa la poesía neobarroca, considerada más compleja, “menos comunicable” o que produce otro tipo de comunicación, con un trabajo particular sobre el lenguaje y la sintaxis. Como contrapartida, comienza a esbozarse el objetivismo, signado por cierto cuestionamiento concerniente a la mirada, también respecto de la comunicatividad del lenguaje y de la reflexión relacionada con los intentos de captar mediante este lo real. A diferencia del neobarroco, que trabaja más sobre la superficie textual, el objetivismo considera el texto como un registro de interés hacia las superficies de los objetos o del paisaje.

La elección de los autores cuyos libros se reseñan muestra un recorrido que no está determinado solo por las novedades del mercado, sino por cierto direccionamiento de la crítica literaria periodística que elige en qué lugares quiere detenerse sobre la literatura contemporánea. Como hemos señalado, varios de los poetas de los libros comentados -Samoilovich, Carrera, Perlongher, Giannuzzi- integran el canon que crea el *Diario de poesía*. A la vez, también se esbozan tímidamente ciertas reacciones incipientes contra esa tendencia.

5.5. "La joven narrativa argentina"

Los domingos 7 y 13 de febrero de 1993, la tapa del suplemento de "Primer Plano" de *Página/12* presenta una "guía biográfica y bibliográfica" titulada "Primer Diccionario de la Joven Narrativa Argentina" -que abarca seis de sus ocho páginas-, cuya producción es adjudicada a Marcos Mayer, Miguel Russo y Gabriela Esquivada. Desde esa nota se exhiben lineamientos sobre el campo literario argentino que entran en diálogo y se reiteran en las reseñas y en otros géneros del periodismo cultural en "Primer Plano". Allí se explica que el criterio de selección fue el de considerar "aquellos escritores nacionales de entre veinticinco y cuarenta años que publicaron libros tras el restablecimiento de la democracia en una editorial de primera línea de Buenos Aires", entendiendo por tales "las de difusión masiva en librerías". Todo recorte supone un trazado de fronteras: en este caso se da no sólo por un criterio de selección supuestamente etario de esta consulta explícita, sino también porque específica y abiertamente se apela desde ese criterio a escritores beneficiados por el mercado. Aun cuando los libros de varios de esos autores no hayan trascendido dentro del campo literario de los años posteriores, desde el diario se los presenta -en diverso grado y modos- como referentes y, en ese sentido, resultan representativos de las concepciones estéticas y culturales que desde el matutino se promueven. Como parte de esa tendencia, varios de los libros de esos autores elegidos son simultáneamente comentados y difundidos desde las reseñaciones de ese suplemento.

Cada entrada de ese "Primer Diccionario..." de "Primer Plano" consiste en una breve reseña biográfica, un fragmento de una obra (en lo posible inédita) y respuestas a un suscinto cuestionario²⁶⁰ Las preguntas de este fueron: "1) ¿Qué esperaba de la literatura cuando era lector y qué espera ahora que es, además, escritor?, 2) ¿Reconoce alguna tradición literaria? ¿Cuál es el libro de autor nacional que más influyó en su escritura? ¿Cuál no querría escribir nunca?, 3) ¿Leyó a los demás escritores de su generación? ¿Se siente partícipe o al margen de lo que escriben?, 4) Cuando escribe, ¿piensa a veces en algún tipo de lector? ¿Y en su editor?, 5) ¿Establece relaciones entre sus textos y su ideología? ¿Considera necesario ese vínculo?"

²⁶⁰ Se indica que, en el caso de los narradores convocados que no pudieron responder la encuesta, como por ejemplo Esteban Buch, Marcelo Figueras, Juan Forn y Daniel Guebel, el *staff* de "Primer Plano" seleccionó fragmentos de sus textos que se publicaron en dicha "guía". Cabe señalar que, en la mayoría de esos casos, los pasajes seleccionados no alcanzan el carácter de respuesta para las preguntas iniciales.

Tal como lo anuncia el título de la nota, prevalece, a partir del apellido del autor, el criterio alfabético en el ordenamiento de las respuestas, masculinas en su mayoría. Los consultados fueron Daniel Ares, Sergio Bizzio, Esteban Buch, Martín Caparrós, Emilio Cócara, Esther Cross, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Pablo de Santis, Carlos E. Feiling, Marcelo Figueras, Juan Forn, Rodrigo Fresán, Edgardo González Amer, Daniel Guebel, Daniel Gutman, Federico Jeanmaire, Jorge Lanata, Guillermo Martínez, Alan Pauls, Martín Rejtman, Matilde Sánchez y Miguel Vitagliano.

En esta instancia, tendremos en cuenta fundamentalmente las respuestas de las preguntas 2), 3), 4) y 5) dado que -a diferencia de la primera, de carácter más general- sugieren relaciones dentro del campo literario y señalan una línea de análisis del diario en relación con determinados parámetros respecto de la narrativa. Es notorio determinado criterio al elaborar las preguntas, que dan relevancia a cierto posicionamiento respecto de una tradición literaria, a los vínculos con otros escritores de la misma generación, con el lector y el editor, y al tipo de conexión entre narrativa e ideología.

A diferencia de las respuestas de los otros autores, surge un tono burlesco e irreverente en las de Caparrós, Chitarroni y -eventualmente- Lanata. Además, cada uno de los suplementos que incluyen las partes de ese “Primer Diccionario de la Joven Narrativa Argentina” se cierra con un comentario en la página final: el 7/2/93 con el de Alicia Steimberg, “Lo bueno, si nuevo”, y el 14/2/93 con el de Miguel Briante, “Una visión del mundo”. A continuación, nos referiremos a los principales lineamientos de dichas respuestas y artículos, en tanto ejes insoslayables para comprender las concepciones de *Página/12* respecto de la narrativa argentina a comienzos de los años '90.

5.5.1. “Desatención” a la tradición literaria

Si bien varios de los escritores entrevistados responden que no adscriben a una tradición literaria determinada, algunos reconocen influencias diversas no solamente de autores argentinos, sino también de la literatura universal²⁶¹. Particularmente, en este análisis no nos

²⁶¹ Dentro de la literatura extranjera son variadas las influencias. Carlos Ares menciona a los narradores norteamericanos Edgar Allan Poe, Herman Melville, William Faulkner. Emilio Cócara habla de la tradición literaria anglosajona. Carlos E. Feiling de la literatura latina, el Siglo de Oro español y la literatura inglesa desde fines del siglo XVIII. Lanata indica de modo burlesco aportes más eclécticos: Chejov, Matt Groening, Capote, Hemingway, Cortázar, Gelman, Henry Miller, Bob Kane, Visconti, Caetano Veloso, Walsh, Dylan Thomas, Lou Reed, Wenders,

detendremos en las filiaciones específicas de cada escritor en particular, sino en las que predominan dentro del campo que la encuesta construye.

Desde el mismo suplemento, se impone la pregunta por la tradición literaria. En respuesta a ella, Borges es el escritor más nombrado cuando se habla de influencias. A la vez, Federico Jeanmaire y Martín Caparrós realizan alusiones con diverso grado de sorna a “El escritor argentino y la tradición”²⁶² (1932) de dicho autor. El primero adhiere en parte a lo expresado en ese ensayo:

“Reconocer una tradición literaria sería como pretender escribirle al *Corán* los camellos que le faltan. Una tarea voluntariosa que tendría mucho más que ver con lo religioso que con lo literario”²⁶³.

Plantea una relación con aquel texto de Borges al retomar el ejemplo de los camellos -del que este último se había valido en función de señalar que se puede prescindir del color local para expresar lo verdaderamente argentino- y, además, usa esa definición como excusa para no especificar una tradición determinada. Martín Caparrós, en cambio, se permite un gesto irreverente respecto de la reflexión borgeana:

“[...] Una tradición literaria. Si fuera argentina, sería una que describe como nadie los camellos para demostrar que son nefastos, primero que proclama orgullosa su desaparición, después; y que termina por descubrir que los camellos son una aves lampiñas flaquitas que sólo van al teatro durante la Cuaresma y la forma repetida en que se horada la tapa de una lata y un color muy verdoso [sic]”.²⁶⁴

De la cita anterior, podemos observar que, en un mismo gesto -plasmado en el empleo del la estructura condicional con subjuntivo, en una frase que roza la incoherencia-, Caparrós parodia las ideas del ensayo arriba mencionado, hipotetiza sobre el carácter detractor de esa supuesta tradición en cuanto a que se detendría en las cualidades negativas de lo criticado y, a la vez, intenta apartarse de la problemática del realismo y de la tradición.

Pink Floyd y su “tía Nélide”. Al igual que Lanata, también Martín Rejtman señala que reconoce la tradición del cine, aunque no detalla exponentes de ese lenguaje.

²⁶² “El escritor y la tradición” surgió de una clase que Borges dictó el 7/12/51 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, la cual fue luego publicada en la revista *Sur* (enero-febrero de 1955). “La clase era un acto de protesta contra el nacionalismo peronista de aquellos años. Tendía a demostrar que el color local o la inclusión de ciertos ‘rasgos diferenciales’ no eran suficientes para definir un libro como argentino” (Martínez, 1996). (Ver Martínez, Tomás Eloy (1996), “El canon argentino” *La Nación* del 10/11/96, en Cella, Susana (comp.) (1998) *Dominios de la literatura*, Buenos Aires, Ed. Losada).

²⁶³ Jeanmaire, F., en “La literatura continúa”, “Primer diccionario de la joven narrativa II”, en “Primer Plano”, P/12, 14/2/93, p. 3.

²⁶⁴ Caparrós, M. en “La literatura continúa”, “Primer diccionario de la joven narrativa argentina I”, en “Primer Plano”, P/12, 7/2/93, p. 2.

Volviendo al *ranking* de influencias del “Primer Diccionario...”, el segundo autor argentino indicado es Roberto Arlt (aunque Feiling considera que fue primero sub y luego sobrevalorado y lo excluye de modo explícito como referente) . En tercer lugar, el elegido es Juan José Saer²⁶⁵ y, en cuarto, Lucio V. Mansilla.

Otros escritores argentinos evocados dentro del marco de las influencias son César Aira, Adolfo Bioy Casares, Rodolfo Fogwill, Manuel Puig, Sarmiento (por *Facundo*), la tradición de la literatura fantástica argentina (en particular, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo), Ricardo Piglia y Osvaldo Lamborghini. También, aunque los entrevistados son predominantemente narradores, dentro de la lista se menciona a poetas como Oliverio Girondo, Enrique Molina y Alejandra Pizarnik.

Significativamente, en contraste con la recepción de *Rayuela* de Cortázar por los años '60 y '70, tanto Feiling²⁶⁶ como Fresán mencionan esa novela como el libro que no querrían escribir. Sin embargo, merecen destacarse las mentadas diferencias que Briante señala entre esa novela y los cuentos de Cortázar o la novela *Los premios*, a los que sí adjudica una eficacia narrativa en “Una visión de mundo”. Justamente, González Amer dice que se siente influido por algunos de esos cuentos como “Final del juego” y “La salud de los enfermos” y, también, por la novela *El astillero* de Onetti.

Por otra parte, Rodrigo Fresán prefiere dejar a los críticos y a los académicos la búsqueda de tradiciones literarias. Además, se pregunta qué son las tradiciones, si son los libros que inspiran a un autor o bien si deben pensarse como aquellos textos anteriores a los que voluntaria o involuntariamente los de un escritor se parecen. Sostiene que adscribir a una determinada tradición acaba limitando y caricaturizando al escritor.

Tanto Guillermo Martínez²⁶⁷ como Alan Pauls y Matilde Sánchez reconocen una tradición, pero plantean una diferencia respecto de esta. Martínez afirma que “se escribe contra lo escrito”. Pauls, en cambio, expresa que no trabaja con lo que puede reconocer, sino con lo

²⁶⁵ La incorporación de Saer dentro de los escritores influyentes muestra un contraste con la encuesta realizada por la revista *Humor* en 1987, en la que ese escritor había sido prácticamente omitido. (Al respecto, véase el artículo de Beatriz Sarlo “¿Novelistas o profesores de literatura?” en Cella, S. (1998), *Dominios de la literatura*, Buenos Aires, Ed. Losada).

²⁶⁶ Ese autor menciona, como libros que no quisiera escribir, *Adán Buenosayeres*, al que califica como “perteneciente al populismo de derecha” y *Rayuela*, como concerniente “al populismo de izquierda”.

²⁶⁷ Según Guillermo Martínez, siempre hay una tradición implícita aunque sostiene que “se escribe contra todo lo escrito”. En tal sentido, piensa en la literatura en general. Señala que sus influencias no son necesariamente nacionales: Henry James, Marcel Proust, Thomas Mann, Lawrence Durrell, una línea a la que no encuentra prolongación en nuestra época.

que no conoce, con lo que conoce mal y afirma que no querría escribir “cualquier libro satisfactorio”. Sánchez, a su vez, manifiesta que “la tradición suele promover los mismos sentimientos encontrados que inspira la ley: respeto tácito y una firme voluntad de desacato.” No obstante, señala que busca establecer, un poco forzosamente, una tradición propia de las mujeres²⁶⁸.

Lanata desestima especialmente la parte de la segunda pregunta en cuanto al libro que más lo influyó o no querría escribir nunca, sobre la que, en general, casi ninguno de los consultados se detiene.

En resumidas cuentas, a partir de la consulta realizada por “Primer Plano” puede notarse por parte de los jóvenes narradores la tendencia predominante de no querer encasillarse en una tradición particular. A la vez, subyace una heterogeneidad de influencias. Entre ellas, prevalece la de Borges, aun cuando es cuestionada. También cobra otro lugar la literatura fantástica²⁶⁹, sobre todo a partir de Bioy Casares y Silvia Ocampo, y se actualizan otros dominios específicos: el lugar de Arlt y el de otros narradores más clásicos como Sarmiento, de décadas anteriores como Puig, o nacidos en la década del '40 como Ricardo Piglia, Rodolfo Fogwill, Osvaldo Lamborghini y César Aira.

5.5.2. La relación con otros escritores de la misma generación²⁷⁰

Por lo que dicen los jóvenes escritores mismos, pareciera no haber una pauta grupal específica entre ellos ya que, a grandes rasgos dan referencias demasiado generales o muestran cierto distanciamiento o un acercamiento “políticamente correcto” respecto de los otros. Los únicos que manifiestan haber leído a sus contemporáneos son Federico Jeanmarie, Sergio Bizzio, Carlos E. Feiling y Daniel Gutman, la excepción entre los consultados. Sin embargo, este último aclara que no cree que existan “claves, proyectos, criterios ni lenguajes comunes

²⁶⁸ En relación con esa tradición femenina, Matilde Sánchez evoca a Jane Bowles y *El vicecónsul*, dentro de las primeras novelas de Marguerite Duras, con las que establece cierta filiación.

²⁶⁹ En el marco de nuestro análisis, es significativo el contraste en cuanto a la recepción de la literatura fantástica argentina, la cual estaba prácticamente desplazada desde *La Opinión* a comienzos de los '70 debido al privilegio otorgado a la literatura realista y al detrimento de los escritores arriba mencionados que se vinculan con el grupo *Sur*.

²⁷⁰ Una hipótesis plausible es que se haya incorporado esta pregunta en virtud de generar desde “Primer Plano” cierta reflexión sobre el vínculo entre los escritores coetáneos a partir del poco reconocimiento por la literatura contemporánea, que se evidencia en la encuesta realizada por la revista *Humor* en 1987. (Puede consultarse al respecto Lafforgue, J., “El eje de la narrativa argentina” y Sarlo, B. “¿Novelistas o profesores de literatura?” en Cella, S. (1998), *Dominios de la literatura*, Buenos Aires, Ed. Losada).

que identifiquen a esa generación". Por otro lado, Briante en "Una visión del mundo" observa que la categoría de "jóvenes" que los agrupa no corresponde a algunos de los encuestados.

También la idea de fijar un criterio generacional para definir al grupo de escritores contemporáneos es objetada por Esther Cross, Miguel Briante, Jorge Lanata y Sergio Chejfec. Este último, por ejemplo, observa que no comparten ningún conjunto de nociones o de expectativas de manera excluyente y que, si bien entre un grupo pueden encontrarse afinidades, lo mismo sucede entre quienes no pertenecen a la generación.

Aun cuando algunos de ellos lean a otros escritores de su generación, se piensan desde su propia individualidad, como en el caso de Jeanmaire quien sostiene que, cuando lee, lo que más le gusta es escribir en los márgenes, o Pauls al que le interesan los escritores contemporáneos que "decepcionan cualquier expectativa generacional, los más inadecuados, los inoportunos, los inactuales, los que confían en la literatura sabiendo que escribir no los pondrá más cerca ni más lejos de nada".

Con cierta mordacidad, Lanata ilustra la desconexión con otros narradores, al contestar que lee a quienes se supone autores de su generación "solamente en las encuestas de los suplementos literarios", en clara relación con esa consulta del diario que él mismo dirige²⁷¹.

En síntesis, según lo que se desprende de la consulta, la pregunta por el vínculo con otros escritores contemporáneos parece más una imposición que se genera desde la misma encuesta que a rasgos estéticos y estilísticos en su literatura, respecto de zonas de interés o temáticas comunes, los cuales son más débiles. Sin embargo, prevalece una conexión entre algunos de ellos, dada por su actividad editorial en otros medios a la que nos referiremos a continuación.

5.5.3. Tipo de lector y de editor: ¿categorías narrativas o de mercado?

Por sus respuestas, los autores encuestados muestran que no tuvieron en cuenta a un lector específico a la hora de escribir su literatura. Solo un poco más de la mitad piensa en un

²⁷¹ Vale la pena reproducir el gesto socarrón y a la vez sarcástico de las palabras de Lanata, teniendo en cuenta su rol de escritor de narrativa y, por entonces, director de *Página12*: "No hay diferencias generacionales, hay viejos boludos o jóvenes permanentes que militan en la literatura argentina como en los sillones de la juventud comunista. A quienes se supone autores de mi generación los leo solamente en las encuestas de los suplementos literarios. Me encantan" (Lanata, J., "Primer Diccionario de la Joven Narrativa Argentina, en "Primer Plano", P/12, 13/2/93).

lector ideal -al que podríamos homologar al “lector modelo” de Eco (1981)- o imaginario (a quien hay que conquistar y mantener interesado). Ocasionalmente, algunos crean esa imagen de lector a partir de una referencia a ellos mismos como tales (Feiling se piensa “multiplicado por miles de lectores”; Fresán, en el lector que hay en él). En contraste, solo De Santis considera una especie de lector imaginario, en función del armado de una novela, para evitar la ilegibilidad y el aburrimiento, sobre el cual aclara que es una categoría de estructura narrativa, no de mercado.

En otras palabras, en relación con lo anterior, llama la atención el escaso lugar que se le asigna al lector en el proceso de creación literaria o que, cuando el lugar del lector está contemplado, se lo mencione como una entidad construida, en definitiva, a partir de la autorreferencialidad. Vemos entonces que, desde la escueta reflexión que los escritores proponen sobre la construcción de sus textos narrativos, no aparece una problematización del lugar del lector.

Por otro lado, especialmente a partir de la cuarta pregunta, se trasluce la incidencia del mercado al abordar -como una cuestión a distinguir- el lugar del editor; sin embargo, por lo que responden, solo una escasa minoría de los escritores consultados parece tenerlo en cuenta. No obstante, merece destacarse que sólo el hecho de focalizar la atención sobre este resulta significativo durante los años '90. Probablemente, ello se deba a que varios de los escritores considerados desempeñan simultáneamente ese rol. Los siguientes casos lo ilustran: Juan Forn fue asesor literario de Emecé entre 1984 y 1989, y, desde entonces, director editorial de Planeta hasta 1996, donde creó la Biblioteca del Sur; Luis Chitarroni se desempeñó como asesor literario hacia 1993 de la Editorial Sudamericana, en la que dirigió la colección Narrativas argentinas, y Martín Caparrós fue editor de *El Porteño* y *Babel* y jefe de redacción de la revista *Página/30*.

Tal como se plantea en la encuesta, si el reparo sobre el lector tiende a un cuestionamiento sobre la propia construcción narrativa, en contraste, la relación con el editor parece basarse más en las demandas del mercado que en lo estético.

Briante, quien pertenece a otra generación, crea un contrapunto al cerrar su comentario final de la segunda edición del “Diccionario...” reivindicando la idea del texto literario como una forma de trascendencia, frente a la exigencia de producción “en serie” por parte

de las editoriales²⁷². Al respecto, señala: “algunos [de esos “jóvenes” autores] ya han avizorado que la obra de un escritor no es un libro, ni siquiera la ametralladora de un libro por año o la permanencia del chascarrillo en los reportajes, sino la búsqueda de un estilo. Que no es otra cosa que una visión del mundo” (Briante, “Primer Plano”, 14/2/93).

Como vemos, el criterio ha cambiado notoriamente respecto de comienzos de los años '70, cuando el libro podía funcionar metafóricamente como un arma, según la perspectiva militante de Rodolfo Walsh²⁷³. En cambio, salvando las distancias entre ambas concepciones, a principios de los '90, la producción más estandarizada determinada por la fuerte incidencia del mercado es la que se convierte en una “ametralladora”. Frente a ello, Briante intenta rescatar cierta trascendencia del texto literario y la búsqueda personal en la escritura por parte de los escritores más jóvenes, las que parecen faltar en las respuestas de la encuesta.

5.5.4. El vínculo entre narrativa e ideología

Guiados por la formulación de la pregunta respecto de la conexión entre sus textos y su ideología, la mayoría de los escritores piensa que esta última establece un vínculo ineludible, inevitable y subyacente con la literatura. Pero, a diferencia de los años '60 y '70, en todos los casos, cuando se considera que aquella está presente respecto de esta, no se la define en un sentido político.

Según Chejfec, dicho vínculo entre literatura e ideología no es controlable. Advierte que la primera establece una relación alegórica con la segunda, porque deriva del conjunto de valores y creencias del escritor y “como está destinada a influir sobre la conciencia lingüística de la comunidad, también se revierte en ideología”.

Por su parte, Gutman cree que esa relación es inherente a la construcción de un texto narrativo y que, cuando lo tiñe demasiado, lleva al fracaso del cuento y la novela. A la vez, Guillermo Martínez reconoce que está de moda desprestigiar lo ideológico, pero concluye que “peor que el exceso de ideología es la falta de ideas”.

²⁷² Con esa valoración, crítica a los escritores como Aira que producen continuamente libros para el mercado. También observamos el mismo rechazo hacia este tipo de libros por parte de Karina Galperín (26/7/92), Noé Jitrik (17/11/91) y Sylvia Saïtta (31/5/92) desde sus reseñas de “Primer Plano”.

²⁷³ Esta idea es señalada por Rodolfo Walsh en la entrevista que, junto con Miguel Briante, Carlos Tarsitano les realizó en “La Opinión Cultural”. Véase “Cambios en los modos de leer la novela a comienzos de los '70” (capítulo 4).

Para Vitagliano, en contraste, la relación entre la ideología y los textos excede cualquier voluntarismo, lo que piensa como escritor no se corresponde mecánicamente con lo que cuentan sus narradores, con los que mantiene una relación de independencia.

Con un ademán irreverente, Pauls manifiesta que el arte de escribir consiste en malograr las relaciones entre los textos y la ideología. También esta última conexión entre los textos y la ideología de cada autor está satirizada en la respuesta de Jorge Lanata quien expresa su escepticismo con onomatopeyas: "Ajá. Mmmmmmm. Psé. O... no, no, para nada". En un gesto similar, Rejtman contesta que no entiende la pregunta.

En cambio, Sánchez prefiere dejar el cuestionamiento para los lectores, al igual que De Santis, quien destaca la lectura como una práctica más ideológica que la escritura.

Al mismo tiempo, como una constante de los nuevos narradores, se observa que predomina cierta apatía generalizada -señalada por Briante- respecto de la conexión de la literatura con lo ideológico y lo político. Si bien es difícil delimitar en qué sentidos se manifiesta la relación de la literatura con la ideología, por lo que se indica, esto se debe no tanto a la amplitud del cuestionamiento, sino a que esta última parece estar presente de manera más débil y subyacente, mediante alusiones.

En síntesis, a lo largo de la "encuesta-diccionario" se sitúan tópicos respecto de los cuales se intenta agrupar de modo "forzado" a los jóvenes narradores de comienzos de los '90 desde "Primer Plano", dado que no se distinguen entre los elegidos rasgos específicos de su literatura que los vinculen.

Entre los autores argentinos que se indican como más influyentes se encuentran Jorge Luis Borges, Roberto Arlt y Juan José Saer, a la vez que otros nacidos en la década del '40 tienen cierto reconocimiento como Ricardo Piglia, Osvaldo Lamborghini y Rodolfo E. Fogwill. Aunque los jóvenes escritores reconocen algunas filiaciones literarias, a grandes rasgos predomina su rechazo al acatamiento a una tradición literaria determinada, muchas veces a partir de la sorna.

Por otra parte, llama la atención la escasa atención que le otorgan al lugar del lector dentro del proceso de escritura literaria. No obstante, algunos de los escritores suponen que es este quien debe reconocer los vínculos de su literatura con la ideología, dado que se mani-

fiesta de manera subyacente. Además, la conexión de lo ideológico con lo político ni siquiera aparece mencionada, por lo cual prevalece cierto escepticismo respecto de esa relación.

En otro orden, desde el mismo suplemento, el incipiente espacio dado al vínculo con el editor sitúa la influencia del mercado en la producción de la narrativa, aunque -por lo que los mismos encuestados responden- no pareciera ser un vínculo totalmente condicionante.

En efecto, el mercado pauta, en cierto modo, algunas tendencias predominantes que Briante registra en la nota mencionada, pero no es el único actor dentro de ese proceso. Sobre esas tendencias nos detendremos en otros apartados siguientes de este capítulo.

5.6. La “diosa” novela: el género en los ‘90 como puesta en juego de saberes

El predominio de reseñas de novelas en *Página/12*, en comparación con las de otros géneros literarios, da cuenta del despliegue que estas tuvieron en los ‘80 y que prosigue en los primeros ‘90. Tan abundante es su producción por esos años que Noé Jitrik se refiere al género o como la “diosa” novela²⁷⁴. Además, es el género que llena los primeros lugares en las listas de los best-sellers de la categoría Ficción en ese diario, cuando se trata de libros de autores argentinos. A la vez, esta presencia destacada a nivel comercial en esos listados tiene un correlato en los comentarios bibliográficos: los títulos de la literatura nacional que se incluyen en ellos van acompañados de una reseña en “Primer Plano”.

Sin embargo, no todas las novelas que se presentan en el *corpus* analizado fueron editadas por primera vez en los ‘90. Ocasionalmente, se trata de reediciones de las publicadas en

²⁷⁴ En la reseña que realiza sobre *Felisberto Hernández*, ensayo de Jorge Panesi, Jitrik se refiere al campo literario del momento de la siguiente manera: “En la estridente, y un tanto hueca, vida literaria argentina, fecunda en celebraciones y adjetivos, con abundante dosis de exitismo y culto a una juventud dorada que vaya uno a saber si es de ese color, donde casi todo gira en torno de la diosa ‘novela’, única que da calor al erotismo fiduciario de la escritura, leer un ensayo de buena ley sobre la literatura de verdad constituye un auténtico remanso [...]” (Jitrik, N., “Felisberto recuperado”, *P/12*, 11/7/93). Señala cierto énfasis respecto de los escritores más jóvenes -objeto por excelencia de la publicidad editorial- y la preponderancia de la novela, aspectos que se observan en el campo literario de los primeros ‘90 con la publicación de las colecciones de autores argentinos de Planeta, Sudamericana y Alfaguara, entre otras, y sobre todo en “Primer Plano” de *Página/12*, también un diario joven de ese momento. El predominio del género también es señalado de modo lateral por Miguel Russo al criticar el modelo estereotípico del escritor argentino de los últimos 150 años, del cual dice que busca “hallar el camino de la gran novela nacional -atomizada y compacta, en ambos casos inhallable- que explique el modo de ser de los habitantes de un país a medio camino entre ser el basurero del Primer Mundo y uno de los más avanzados dentro del marco habitual de cualquier tibu de la jungla desarrollada.” (Russo, M., “La lección de contar”, *P/12*, 10/4/94).

las décadas anteriores -lo cual sucede en menor medida en libros de otros géneros-²⁷⁵, sobre las que se establece un nuevo comentario, signado por otras circunstancias de lectura: esa crítica se produce en otro tiempo y publicación -cambia su situación enunciativa- y, también a veces, se incorpora el libro en otra colección. Paralelamente, en lo que hace al género novela, por esos años se publican y reseñan varias *operas primas* de nuevos autores, tendencia que irá decayendo a lo largo de la década debido a cambios vinculados con lo económico y lo cultural en el ámbito editorial²⁷⁶.

Por otra parte, la variedad de críticos que las desarrolla exhibe cierta heterogeneidad de opiniones en cuanto al abordaje del género. ¿Cuáles son los ejes y lineamientos predominantes sobre los que se detienen la lectura y la reflexión sobre la novela? ¿Se plantea algún contraste o continuidad con la narrativa de los años previos? ¿En qué consiste? En función de responder esas cuestiones, nos detendremos, primeramente, en algunas de las influencias más destacadas de escritores tanto argentinos como extranjeros que se señalan en nuestro *corpus* de reseñas de "Primer Plano" en conexión con otras notas de ese suplemento. Luego, abordaremos los aspectos más reiterados desde los comentarios respecto de las técnicas narrativas y tendremos en cuenta los subgéneros más frecuentados y, finalmente, el modo de construcción que el género novela problematiza en relación con "lo real".

5.6.1. Lecturas preferidas por los novelistas argentinos

Desde las reseñas de novelas de los primeros '90 en *Página/12*, sobre los libros de literatura de escritores argentinos se establecen distintas filiaciones y vínculos con textos previos²⁷⁷. Los autores que se reconocen, con preponderancia, en cuanto a la impronta que dejan en los otros más jóvenes, son, por un lado, los que habían tenido un lugar notorio en los '80, Ricardo Piglia y también a quienes este había distinguido en sus textos literarios y críticos

²⁷⁵ Un ejemplo es *Fuego a discreción* (1983, Folios) reeditada por Planeta (ver Briante, M. "Del tiempo y la escritura", *P/12*, 12/1/92). Otro es la *Obra completa* de Roberto Arlt, publicada por la misma editorial y reseñada bajo el título "Un cadáver sobre la ciudad" por Ricardo Piglia el 6/9/91 en ese diario.

²⁷⁶ Véase la quinta nota al pie de "Las reseñas de 'Primer Plano': ¿prensa complaciente?" de este mismo capítulo, donde nos referimos al cambio que se opera a lo largo de los años '90 en las editoriales argentinas.

²⁷⁷ Esta influencia construida en las reseñas, a veces más fragmentaria en términos de que se adjudica a un libro en particular, plantea algunas coincidencias con el *ranking* que se esboza desde "Primer Diccionario de la Joven Narrativa Argentina", publicado el 7 y 13/12/93 en "Primer Plano". Hay similitudes en cuanto a que se reconocen los aportes de Borges, Arlt y Saer. Véase "Desatención a la tradición literaria" en "La joven narrativa argentina", en este mismo capítulo.

como Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Manuel Puig²⁷⁸-, por otro, Juan José Saer, cuya incidencia se hará sentir en mayor medida en los años posteriores y, también Rodolfo Fogwill.

En la literatura argentina del S. XX, sobre todo después de la década del '70, se observa una ruptura mayor con el verosímil realista y el predominio de la autorreferencialidad. Como ha precisado Andrés Avellaneda, esa última y la hiperliterariedad muy presentes en la literatura argentina de los años '80 provienen de una rica tradición nacional derivada y puesta en circulación por Macedonio Fernández durante la década del '20. Esos procedimientos encuentran otro exponente en Borges a partir de la década del '40. El trabajo de este último autor se plasma en la deconstrucción del lenguaje y de los códigos narrativos (acción, personaje, tiempo, lugar), sus técnicas de atribución de voces (cita y autor apócrifos), el uso de la ambigüedad como resistencia al sentido único, las mezclas de la realidad con la ficción y de la ficción con las reflexiones sobre lo escrito, el discurso falso (pseudos-realismos, pseudos-localismos), la disolución del autor como sujeto y el establecimiento del lector como co-autor, las prácticas discursivas intertextuales realizadas con diversos sistemas, tanto literarios como no literarios (Avellaneda, 1997:163). Precisamente, estos aspectos, producto de la influencia macedoninana y borgeana, también indicados en reiteradas ocasiones por Ricardo Piglia, especialmente en *Crítica y Ficción* (1990), son percibidos con frecuencia en las reseñas críticas de narrativa argentina de los '90 en "Primer Plano".

Ahora bien, la figura de Piglia es en cierto punto nodal a la hora de considerar su producción tanto ensayística como literaria. A esta, debe sumársele la reflexión que el escritor realiza en sus textos periodísticos, entre ellos, la reseña que escribe sobre la *Obra completa* de Roberto Arlt (4/6/91). Plasma las cuestiones que lo inquietan por los años '90, al tiempo que se desempeña como profesor de literatura en la Universidad de Buenos Aires (U.B.A.). En ese texto, a modo de confirmación y difusión de ideas de su producción teórica anterior, señala a Puig como heredero de Arlt, sobre todo en cuanto a dos cuestiones: la relación entre escritura y propiedad²⁷⁹, y la incidencia de rasgos de la estética de algunos géneros de la cul-

²⁷⁸ Extremando el rescate de Puig, en un encuentro de escritores argentinos en Pinamar, Matilde Sánchez, "harta de la monorreferencia", polemizando con Piglia, afirma que "Manuel Puig es el anti-Borges," y enfatiza que la literatura argentina de esos años va en la dirección de Puig. (Cf. O'Donnell, María, "Vamos a la playa", Encuentro de escritores argentinos en Pinamar, "Primer Plano", P/12, 1/12/91).

²⁷⁹ Piglia había desarrollado ese vínculo con anterioridad en "Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt", publicado en "La Opinión Cultural", *La Opinión*, el 1/4/73, pp.10-11 y en "Roberto Arlt: una crítica de la economía

tura de masas en sus textos literarios. Respecto de la primera, sostiene: “Arlt establece una relación nueva entre lengua literaria y propiedad: el estilo es el robo; el escritor es un asaltante que expropia las formas y los bienes de una cultura ajena [...]” (Piglia, R. “Arlt: un cadáver sobre la ciudad”, *P/12*, 4/6/91). Sobre la segunda, afirma la incidencia de la búsqueda de modelos del relato en el folletín informativo de los medios masivos, en el cine de Hollywood y en el periodismo sensacionalista: “El género trabajó siempre el contraste entre un registro literario, artístico, y un registro melodramático y vulgar. Arlt mantiene unidos los dos términos y se instala (como Puig) en el punto de cruce.” (Piglia, *Ibíd*, 4/6/91). En otras palabras, el comentario de la nueva edición de los textos de Arlt le sirve asimismo para ratificar su lectura de ellos, los destaca y, en un movimiento de alcance mayor, vuelve solapadamente sobre su producción crítica al reafirmar las ideas que había plasmado en textos anteriores, como *Crítica y ficción*.

También desde un texto literario como la novela *Respiración artificial* (1980), Ricardo Piglia había tensionado los límites entre verdad y ficción y, a la vez, problematizado la relación de la ficción con la verdad a través del discurso literario, por lo cual marca un hito dentro de la literatura argentina respecto del vínculo entre lo referencial y lo autorreferencial²⁸⁰.

Producto de la incidencia de esa novela y de otros textos de Piglia en el campo literario, se produce una relectura de los aportes de los escritores que este último destaca y que inciden en su narrativa en relación con las nuevas novelas que van surgiendo. En el comentario de *El muchacho peronista* de Marcelo Figueras se muestra la influencia de Arlt (en cuanto al tratamiento de personajes marginales, por ejemplo) y de Piglia (a partir de alusiones específicas en cuanto al nombre de un personaje), al mismo tiempo que se especifican diferencias con respecto a esa tradición literaria:

literaria” en *Los libros*, N° 29, marzo-abril de 1973, pp: 22-27. También lo retoma en la entrevista que le realiza Ricardo Kunis en *Clarín*, el 26 de julio de 1984 y que reproduce bajo el título “Sobre Roberto Arlt” en *Crítica y Ficción* (1990).

²⁸⁰ Algunos de los procedimientos narrativos más relevantes de *Respiración artificial* han sido descriptos por Andrés Avellaneda. Los reproducimos aquí en función de esbozar cómo desde esa novela se trabaja la tensión apuntada arriba: en ese libro se desplaza la narración sobre lo real para narrar el funcionamiento del relato sobre lo real, se privilegia el vacío, lo no dicho, en tanto lugares en los que se construye el acto de lectura y se aspira a elaborar un decir no autoritario que evite los sentidos últimos por medio de una estética apoyada en la mezcla de sentidos y registros, en las formas híbridas y en los entrecruzamientos (Avellaneda, 1997:175-6).

"[...] Pero [en *El muchacho peronista*] no sólo está presente Arlt sino también las lecturas que se hicieron de él mucho después. Y el que sin duda produjo un corte en la lectura que se hacía de Arlt (y [,] por ende, de toda la literatura argentina) fue Ricardo Piglia. No en vano el rufián polaco se llama Tardewski como el intelectual del mismo origen en *Respiración Artificial*. Si todo escritor construye con su obra su propia tradición literaria, no hay dudas de que Figueras destaca especialmente a Arlt y a Piglia entre sus maestros. Pero ambos Tardewski nada tienen que ver el uno con el otro, aquel intelectual que citaba a Kant en las perfectas últimas páginas de *Respiración...* se encuentra en las antípodas de este personaje violento, mezquino y traicionero. Tardewski, en *Un muchacho peronista*, es un personaje arltiano por más que remita a Piglia. Y entonces la novela de Figueras deja abierto otro juego anacrónico: ¿cómo hubiera leído Roberto Arlt la ficción de Piglia? [...] En fin, ya se sabe, los discípulos siempre terminan traicionando al maestro." (Olguín, S., "Un grito de corazón", *P/12*, 29/3/92)

De ese modo, la crítica literaria periodística registra que la nueva literatura recibe las influencias de las lecturas predominantes del campo literario y, al mismo tiempo, selecciona y tamiza algunos elementos de esos aportes en un juego de mixturas, distorsiones y guiños para lectores más avezados. En esa tendencia, en la última cita, la cuestión de la traición aparece tematizada a nivel argumental del texto comentado, lo cual también se repite respecto de otras novelas y con frecuencia en el policial negro. Además, en cierto modo esa palabra ilustra -como ya ha sido señalado reiteradamente por la crítica literaria- un mecanismo de cambio en la nueva literatura.

En cuanto a otra novela de Ricardo Piglia, *La ciudad ausente* (1992), en "Las voces del delirio", el 14/6/92 Jorge Panesi -también profesor de Teoría Literaria en la UBA por esos años-, señala algunas nociones que son una clave de lectura por la huella que dejan en la narrativa argentina de la década del '90: el carácter fragmentario de las narraciones, la pluralidad de relatos que conlleva, la idea de que la narración tiene un estatuto diferente de lo real y la teoría explícita sobre la imposibilidad de narrar, entre otras cuestiones.

Con posterioridad, esas formas narrativas que aquí se comienzan a describir se analizan desde la crítica literaria²⁸¹. Dicho de otro modo, esas reflexiones expresadas en las reseñas encuentran un eco no explícito en una producción crítica y teórica posterior, más especializada, dentro del ámbito universitario.

²⁸¹ Por mencionar algunos casos, sobre estos ejes han teorizado posteriormente Andrés Avellaneda (1997), José Luis de Diego (2003) y Ruiz, Laura (2005), entre otros.

Por otro lado, en los jóvenes autores de comienzos de los '90, también tienen su impronta las lecturas que se hacen de las producciones de la década anterior de Juan José Saer y, en menor medida, de Rodolfo Fogwill²⁸².

Saer en el artículo "Realidad hecha de sombras" ("Primer Plano", 13/6/93) vuelve sobre la idea de que, a partir de la segunda mitad del S. XIX, la narrativa trata de independizarse de la épica. Advierte que desde el caso extremo de *Bouvard y Pécuchet* el relato que va separándose cada vez más de esta última y ese modo narrativo alcanza un alto desarrollo en el siglo XX, por ejemplo con el *Ulises* de Joyce, en el que con un tema épico, sobre el esquema de *La Odisea*, prácticamente no avanza la acción. Siguiendo esa orientación, Saer en su narrativa ha ido reduciendo la historia narrada, transformando el verosímil realista, a partir de que sus textos vuelven en mayor medida sobre sí mismos y sobre sus mecanismos constructivos. Por ende, concibe la literatura como un objeto interior a esta escritura: los relatos se narran entre sí, presentan digresiones y metalenguaje; sus discursos hablan sobre sí mismos y de otros discursos ajenos: son intertextos de Borges, Proust, Salinger, Joyce. De esta manera, las novelas de este escritor se organizan como el relato de una teoría literaria cuyo debate fundamental es el problema de la representación, o sea la pregunta sobre el efecto de realidad y el concepto de realismo: situada a continuación del sistema borgeano, plantea el interrogante sobre cómo significar con que se abrió la década del 80 (Avellaneda, 1997:175-6). Algunas de esas cuestiones son retomadas por otros escritores y puestas en escena por la crítica literaria periodística.

²⁸² El tratamiento de esta influencia que se realiza en "Primer Plano" y en las reseñas modifica, en parte, el ordenamiento que Tomás Eloy Martínez había hecho del campo literario en 1988 en "El poder escribe la historia" (Entrevista, *Crisis* N° 62, Buenos Aires, julio, p.35). En ese reportaje, Martínez advierte, respecto de la novela, que "está asfixiada por la desesperación de responder a un reclamo crítico que no es un reclamo narrativo". Determina tres líneas: una "cuya cabeza visible es Saer y cuyas perversiones se están dando en la imitaciones de Thomas Bernhard y del nouveau roman". "Por otro lado, una línea, cuya figura más notoria es Asís en la cual entran la Biblia y el calefón. Desde gente que hace del desaliño en la escritura un mérito, hasta gente como Fogwill, tipos muy imaginativos como Laiseca. Hay una tercera línea, que podríamos llamar de los posmodernos, que suponen que hay que burlarse de todo, que nada tiene sentido, cuya figura central sería Aira, y donde están Guebel, Dippy, etc. Es en gran medida el terror frente al referente concreto, a la identificación con la realidad. Creo que por el contrario, el conflicto historia-ficción se está dando en forma acentuada en toda la narrativa latinoamericana. [...] Aquí hay un trabajo centrado en la autorreferencialidad y en vez de pensar qué somos, se trata de pensar qué es la novela" (Cf. De Diego, J.L. (2003), *Op. cit.*, p.276). Como se verá en el cuerpo principal de este apartado, en "Primer Plano" entran prácticamente todos los autores argentinos nombrados salvo Asís pero, en cambio, cobra un lugar destacado la influencia de Bernhard, continúa la ponderación de Fogwill y Laiseca, se muestra cierto "reconocimiento" ambivalente de la productividad de Aira y, en parte, el desdén por Guebel.

Por otra parte, respecto de Fogwill, aunque Olgún critica en varios aspectos su libro *Una pálida historia de amor* (1991), señala la importancia de su narrativa y destaca varios de sus textos anteriores:

“A la hora de hacer un balance de la narrativa argentina de la década pasada, pocos autores podrían ocupar un lugar tan importante como el que le corresponde a Rodolfo Enrique Fogwill [...]. Desde su primera obra *Mis muertos punk* (1980), Fogwill significó un importante referente de la nueva narrativa. Tanto su novela *Los psychyciegos* (1983) como muchos de los cuentos de *Música japonesa* (1982) y *Ejércitos imaginarios* (1983), confirmaron la presunción inicial. Su buceo constante en el lenguaje, su indagación de la estructura narrativa, una capacidad de descripción inusual y tramas siempre atrayentes, le permitieron escribir algunos textos que podrían considerarse obras maestras. Con *Pájaros en la cabeza* (1985), Fogwill alcanzó su punto más alto donde se conjugaron todas su virtudes narrativas.” (Olgún, S., “Cae la noche tropical”, *P/12*, 23/2/93).

También, en nuestro mismo *corpus*, otros críticos como Karina Galperín y Rolando Graña comentan favorablemente los cuentos de *Muchacha punk* y de *Restos Diurnos*. A grandes rasgos, su indagación del lenguaje, su modo de encarar las tramas y el tratamiento de algunas situaciones y personajes con cierta originalidad caracterizan su aporte.

En otro orden que también da cuenta del campo literario como parte de la relación de la literatura con la literatura misma, desde algunas novelas se construyen referencias en conexión con aquel. Por ejemplo, se indica que en *El jardín de las máquinas parlantes* hay “alusiones dispersas al recorte literario vernáculo al cual Laiseca pareciera sentirse más cercano -Fogwill, Piglia, Aira” (Kozac, 6/2/94). También Aira ubica a un escritor como personaje en *Cómo me hice monja*: es el caso de un “niño feliz”, “sociable y triunfante” llamado Arturito Carrera²⁸³. En pocas palabras, desde la crítica se reconoce el empleo de nombres de escritores contemporáneos en tanto personajes dentro de la ficción, en un guiño a los grupos de autores locales. En relación con ello y, a partir de la mención de la novela de Laiseca, resulta ineludible mencionar que César Aira²⁸⁴ es uno de los escritores con más reseñas en nuestro *corpus*,

²⁸³ Como parte de ese gesto simbólico intraliterario de cierto grupo sobre el cual se crean identificaciones, alusiones, filiaciones, cabe agregar que en *Cómo me hice monja* hay otro personaje que se llama Aira -alter ego del autor- que Kohan no señala en su reseña.

²⁸⁴ Siempre que se comentan los libros de César Aira se hace referencia a la abundancia de sus publicaciones y, a la vez, se polarizan los juicios sobre sus textos, indicando la existencia de seguidores y detractores. En nuestro *corpus*, Karina Galperín rechaza de *La prueba* -entre otros aspectos- “la poética que parece justificar, e incluso exigir, estructuras narrativas débiles y personajes sin ningún espesor (aunque esto quizás tenga que ver más con una imposibilidad técnica que con una convicción estilística” (Galperín, K., “A la voz de Aira”, *P/12*, 26/7/92). Mayer reconoce en *La guerra de los gimnasios* cierto entretenimiento y destaca el procedimientos de la fuga, también pre-

aunque por esos años su literatura no es considerada en términos de influencia, sino sobre todo por su impacto en cuanto a la cantidad de libros publicados, con las simpatías y detraiciones que le acarrearán.

En suma, algunos de los aportes de los escritores y de la producción literaria de los '80 encuentran eco en la narrativa argentina de comienzos de los '90 en esa continuidad estética vinculada con la ruptura del verosímil realista, la "hiperliterariedad" y la autorreferencialidad antes indicadas.

La relectura de Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Manuel Puig que realiza Piglia desde su literatura y crítica, además de su tarea docente, lo construye como un referente insoslayable por parte de los críticos. Asimismo, al ser comentada la literatura de Saer, sobre todo en la revista *Punto de Vista*, adquiere un lugar destacado en el campo literario. Por esos años, ese escritor, al igual que Enrique Fogwill y César Aira no sólo son reconocidos por algunas instancias académicas, como la Cátedra de Literatura Argentina II de la UBA de Beatriz Sarlo, sino también por sus pares y por representaciones intraliterarias que circunscriben el círculo de la narrativa argentina en un gesto que lo confirma.

5.6.2. Aportes de novelistas extranjeros

Por otra parte, también desde algunas reseñas y notas del suplemento literario de *Página/12*, algunos autores extranjeros son señalados como influyentes en la narrativa argentina. Entre ellos, los escritores austríacos Thomas Bernhard y Peter Handke, además de la inclusión del minimalismo norteamericano, la nueva narrativa inglesa de los '80, la narrativa neodickensiana y los maestros del género policial negro.

sente en "El vestido rosa", el humor y cierta raigambre borgeana pero reprueba el empleo de una estructura "excesivamente laxa" que amenaza el interés del lector (Mayer, M. "A toda velocidad", *P/12*, 8/8/93). Tanto Galperín como Mayer destacan el efecto que las narraciones producen cuando ganan en ritmo y velocidad. Por otro lado, Kohan reconoce una diferencia en las reiteraciones: "Se sabe, sin embargo, que -como el propio Aira tematiza en sus relatos- no hay repetición sin diferencia. También *El volante* es 'otra novela de Aira', definición que alude ambiguamente a que en ella se encontrará lo mismo que en algunas de las anteriores pero a la vez *otra* cosa, o dicha de *otro* modo." Además, cierra su texto con un elogio: "Las reflexiones sobre la literatura, el lenguaje, las técnicas y la representación son una novedad en la literatura de César Aira. Pero mientras en las otras novelas eran tramos poco menos que injertados en una narración que no se contaminaba con ellos, en *El volante* uno y otro plano se articulan y se integran: el texto se desarrolla en la medida en que reflexiona, y la necesidad de explicar y explicarse termina por producir una historia, bien contada por Aira, una vez más". (Kohan, M., "Repetición y diferencia", *P/12*, 15/11/92).

En “Un hombre con influencias – Bernhard en la narrativa argentina” en “Primer Plano” del 18/10/92, Marcos Mayer reconoce el aporte de ese escritor austríaco de quien explica que formula una respuesta narrativa como modo de romper el silencio después del horror de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial. Destaca su contribución, junto con la de Handke, como “soluciones al callejón sin salida que dejó planteado Borges en la literatura argentina: la prohibición de remitirse al énfasis para dar cuenta de los sentimientos”, que este último había señalado respecto del pudor y la reticencia argentinos en su ensayo “El escritor argentino y la tradición” (1932). Advierte Mayer la incidencia de la estética de Bernhard en algunas de las novelas de José Pablo Feinmann (*La astucia de la razón*), de Ricardo Piglia (en el empleo de recursos para citar el discurso ajeno que emplea en *Respiración artificial*) y también en la producción de Juan José Saer (especialmente en *Nadie, nada, nunca*), en la de Alan Pauls, Sergio Chejfec y Juan Martini.

Explica que la combinación de esas estrategias da como resultado una escritura que se revela austera en el rechazo al lujo de un lenguaje y propone una trama diversificada y enfática por el martilleo que marca la progresión de palabras y sucesos (Mayer, 18/10/92). Posteriormente, Berg (1998) agrega la mención de la morosidad del relato como aporte de ese modelo.

Marcos Mayer sitúa y define ese legado que configuró una de las respuestas a los interrogantes en que se debatía la literatura argentina entre fines de los '70 y principios de los '80: cómo incorporar la política o cómo construir una narración sobre la política, sin nombrarla, cuando la decadencia de la dictadura abría el panorama de la información y el horror²⁸⁵. No obstante, advierte que esa influencia parece ir apagándose en los primeros '90, lo que permite leer una nueva instancia en la conflictiva relación de las narraciones argentinas con la política, por lo cual, para él, “el problema argentino empieza a formularse nuevamente como un enigma, sin nombres propios”.

También se desprende de otras notas de tapa de “Primer Plano” el aporte del minimalismo norteamericano, representado principalmente por John Cheever, Raymond Carver²⁸⁶

²⁸⁵ Nos hemos referido con anterioridad en otro apartado a algunos de los mecanismos discursivos empleados en la literatura argentina después de los últimos gobiernos militares (1976-1983), a partir de las reseñas críticas objeto de nuestro análisis en “Otro modo de nombrar a partir de la impronta de la dictadura”.

²⁸⁶ El interés por la narrativa de autores extranjeros del suplemento “Primer Plano” puede seguirse en varias notas que dan cuenta de una estética guiada por Tomás Eloy Martínez a partir de las novedades editoriales en materia de traducciones.

y Tobías Wolf, entre otros,²⁸⁷ el de la nueva narrativa anglosajona de los '80²⁸⁸ con Martin Amis, Salmon Rushdie, Julian Barnes y John Irving y la narrativa "neodickensiana"²⁸⁹, que sirven de base para la atención puesta en las costuras de la trama, la construcción de una suerte de epopeya de lo cotidiano y el retorno del influjo del exotismo oriental como marca diferenciadora, rastros que pueden encontrarse en las narraciones de los jóvenes argentinos como Rodrigo Fresán, Juan Forn, Sergio Bizzio o Daniel Guebel (Berg, 1998).

Por otra parte, muchos de esos autores ingleses y norteamericanos que se dan a conocer en "Primer Plano" y se difunden a partir de su producción editorial reciente, desarrollan el policial negro²⁹⁰. No parece una cuestión menor que ese género tenga preponderancia en los años '90; evidentemente, el tratamiento de la violencia social que conlleva le otorga significatividad y una dimensión crítica en relación con el mundo urbano de las sociedades de consumo de fin de siglo. Esas menciones se acompañan de abundantes reseñas de libros de ese género; un ejemplo de los tantos presentes es la escrita en uno de los primeros números de "Primer Plano" por Tomás Eloy Martínez (23/6/91), en la que se comentan dos novelas de James Hadley Chase recientemente traducidas al castellano: *Las cosas que hacen los hombres* y *La mortaja por aquí*, escritos entre 1952 y 1953. Por otra parte, "El simple arte de matar", título de la tapa de "Primer Plano" del 16/2/92, presenta dos artículos –uno de Norman Mailer y otro de Osvaldo Soriano– sobre Bret Easton Ellis y su *American Psycho*. Esta última descuella por su gran violencia, que Soriano rechaza bajo el título "Balada del materialista indiferente".

²⁸⁷ Ya De Diego había señalado que Tomás Eloy Martínez en contra del *writing on writing* oponía en "Primer Plano" la presencia de la narrativa norteamericana (Cf. De Diego, J. L. (2003), *Op. cit.*, p. 276).

²⁸⁸ Kazuo Ishiguro, Martin Amis, Julian Barnes, Ian McEwan, Jeannette Winterson, John Irving, Salman Rushdie y Timothy Mo son los exponentes del resurgimiento de la narrativa en la literatura británica en los '80. Respecto de la recepción en Argentina de esos autores ingleses, pueden consultarse los siguientes artículos en "Primer Plano": Kemp, Peter, "De regreso en el Reino Unido" el 5/4/92; Hevia, Elena, "Ishiguro, el inglés" el 6/3/94 y Mourthe, , "¿Quién es entonces Julian Barnes?", entrevista a Julian Barnes, "Primer Plano", el 20/4/94, entre otros.

²⁸⁹ Véase el artículo del mismo autor: Irving, John, "El principio de una gran aventura" – sobre el método Irving en "Primer Plano", P/12, 15/3/92. Allí, este escritor discurre sobre las tramas intrincadas desbordantes de las novelas, formadas por acontecimientos imprevisibles para maravillar al lector.

²⁹⁰ Asimismo, puede ponerse en diálogo con el desarrollo del policial por parte de esos autores extranjeros, la publicación en "Primer Plano" del 14/6/92 de adelantos del trabajo de Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito*, respecto de la literatura argentina del S. XX. El enfoque distintivo a destacar de ese libro es que constituye un *corpus* a partir de los textos ficcionales "muy leídos" -categoría que consideramos cuestionable-, desde la perspectiva del Estado y, a la vez, desde la de la cultura. En ese sentido, llama la atención el planteo que realiza sobre ese conjunto discursivo del rol del Estado en relación con el delito dentro de la cultura progresista modernizadora, lo cual establece relaciones con la realidad contemporánea, al mismo tiempo que se centra sobre las subjetividades de las víctimas y no las de los delincuentes.

En pocas palabras, desde las notas de “Primer Plano”-sobre todo en algunas que se presentan en las páginas iniciales de ese suplemento- se exhiben algunos de los recorridos estéticos y literarios de narrativa que habían gravitado en los '80, inspiradores de determinados rasgos de la narrativa argentina de comienzos de los '90. En tal sentido, los aportes de esos novelistas argentinos y extranjeros mencionados impactan en los aspectos narrativos que se elige referir desde las reseñas, algunos de los cuales -los más predominantes- detallamos a continuación.

5.6.3. Técnicas narrativas predominantes y superposición de géneros

En líneas generales, las técnicas narrativas relevadas con mayor frecuencia son la construcción de una percepción extrañada, el trabajo con la tensión narrativa, la creación de una intriga, el uso de narradores externos, de juegos enunciativos, de la fragmentariedad, de entrecruzamiento de voces complementarias de lo que las otras acallan, de mecanismos tomados de la estética de los medios audiovisuales, del manejo del tiempo, de consideraciones metatextuales, sobre todo en cuanto a reflexiones sobre el arte de narrar y, en algunos casos, respecto de la teoría literaria.

También hay recurrentes señalamientos sobre la imposibilidad de narrar (un antecedente importante es *La ciudad ausente* de Piglia) y desarrollos narrativos que no son clásicos, en tanto no avanza demasiado la acción. Respecto de los tratamientos narrativos más innovadores, se indica, en determinadas ocasiones, que el lugar del lector se resignifica. Por ejemplo, se afirma que logra suspenderse su incredulidad en *Un poeta nacional* de C.E. Feiling (Briante, 5/9/93); se sugiere que la recepción narrativa entendida en un sentido clásico se ve alterada por la yuxtaposición de esferas cargadas de sentidos diferentes que involucran registros lingüísticos, secuencias narrativas, saberes de época y temáticas diversas en *Un amor como pocos* de Leónidas Lamborghini (Kozac, 15/8/93), por mencionar dos casos.

Como antes habíamos señalado, en el análisis que ofrecen las reseñas, abunda asimismo el señalamiento de vínculos intertextuales con diverso grado de atención que permiten crear referencias intratextuales y redes de significado, relacionar los textos de un autor con otros, tanto propios como ajenos.²⁹¹

²⁹¹ Cfr. “La infaltable intertextualidad: apropiación, significación y provocación” en este mismo capítulo.

Estas técnicas narrativas están enmarcadas en desarrollos genéricos que cobran una coloratura particular, a los cuales ahora nos referiremos. En esa tendencia, llama la atención que desde la lectura crítica en varias de las reseñas de novelas se proponga más de una clasificación genérica que se reconoce por medio de la identificación de elementos diversos respecto del libro comentado, lo cual abre una pluralidad de perspectivas de lectura, que se superponen e, incluso, crean cierta tensión²⁹².

Por otra parte, también registramos desde esa perspectiva el cuestionamiento de algunos subgéneros específicos, por ejemplo, por parte de Miguel Russo (7/2/93) quien abre el interrogante sobre si *La muerte de un hombrecito* es una novela policial, aunque brinde información que la caracteriza como tal. Desde planteos aún más amplios sobre el género, Martín Caparrós (31/5/92), con la postura atrevida que adopta por esos años, sugiere que *El agua electrizada* de C.E. Feiling “simula ser un policial del género ‘novela’” y Susana Cella (22/11/93) retoma el neologismo “novelatos” creado por Marcelo Cohen para definir sus textos de *El fin de lo mismo*.

Al mismo tiempo, abundan reseñas sobre novelas policiales, particularmente del policial negro, cuyos límites son cuestionados. Es interesante detenernos en el título del comentario bibliográfico de *Es peligroso escribir de noche* de Sergio Sinay: “Bordes riesgosos” el cual anticipa su hipótesis de lectura -que como puede inferirse-, se centra en los límites del género respecto del exceso o el defecto del *thriller*.

En menor medida, comentan algunos policiales de enigma, como *Los sentidos del agua* de Juan Sasturain, donde se ponen en juego otros saberes de lectura. Son reiterados, en el tratamiento de los policiales, los homenajes al género mediante relaciones intertextuales, a partir de las cuales puede volverse la atención también a juegos metarreferenciales respecto de la propia literatura (en *El agua electrizada* y *Un poeta nacional* de Charlie E Feiling, *El cadáver imposible* de José Pablo Feinmann, *El enigma de la realidad* de Juan Carlos Martini, *El ojo de la patria* de Soriano, etc.).

²⁹² Algunos ejemplos: “En cuanto a *El jardín de las máquinas parlantes* [...], la novela distribuye líneas de lectura que se entrecrocán. Novela cómico-paródica. Novela de horror. Novela en clave para literatos. Novela de aprendizaje. El conjunto produce una extraña mezcla en la que cada línea trata de imponerse sobre las demás.” (Kozac, C., “Realismo delirante”, *P/12*, 6/2/94). Otro caso: “Novela de aventuras, novela policial, novela finalmente romántica, *Un poeta nacional* muestra un Feiling en vías de desarrollo hacia un mundo propio [...]” (Briante, M. “Una novela nacional”, *P/12*, 5/9/93).

Por otro lado, las formas más frecuentes de los libros reseñados son novelas familiares e históricas. Entre las primeras, como *Santo Oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli y *Mar de olvido* de Rubén Tizziani, está presente la marca del exilio como un hito en la construcción de la identidad. En cambio, sobre las segundas, *La gesta del marrano* de Marcos Aguinis y *La amante del restaurador* de María Esther de Miguel, entre otras, los críticos realizan determinadas operaciones que derivan de las posibilidades que el mismo género ofrece: desmontan relaciones con los documentos en los que se basan, registran la incidencia de la imaginación para completar los hiatos informativos y señalan la fuerte presencia de la temática del poder. Con frecuencia, a partir de las escenas representadas en los momentos históricos tratados, se establecen relaciones entre esa construcción y el contexto en que se escribe la recensión, se muestra que las problemáticas consideradas trascienden ese contexto particular²⁹³ y, a la vez, que la novelística histórica abre interrogantes²⁹⁴.

Ocasionalmente y en menor medida, se registran otros subgéneros o influencias: la novela de aventuras, de iniciación, la gótica, la romántica, etc.

En resumen, en la lectura del género se amplían los límites subgenéricos dado que frecuentemente las novelas admiten más de una clasificación. Por otra parte, no parece una cuestión menor que prevalezcan el policial negro, la novela familiar y la histórica en correlación con un mundo social representado, donde la violencia y ciertas censuras descuellan en relación con manejos del poder, la muerte y el exilio, problemáticas que necesitan tratarse en la Argentina de los años posteriores a la dictadura militar y que se expresan en la década menemista.

Si bien cierto criterio de mercado y epocal perfila esa tendencia genérica, el registro que se hace de ella se logra a partir de una mirada crítica que elige detenerse en los rasgos antes referidos.

²⁹³ “Leída desde un ángulo, es una historia de amores y pasiones; desde otro, es una reflexión sobre el poder, su uso ilimitado y su descomposición. Esto último tal vez conlleve la intención de tentar al lector para volcar el relato sobre la reciente historia argentina” (Pose, M., “Una de amor y poder” sobre *La amante del restaurador* de María Esther de Miguel, *P/12*, 2/1/94).

²⁹⁴ Puede ilustrarlo el título de la recensión de *La gesta del marrano* de Marcos Aguinis, “Otras inquisiciones” (Delgado, J., *P/12*, 16/2/92), que hace referencia a otras versiones del violento proceso del tribunal eclesiástico español de los siglos XIII a XVII, al libro de Borges de 1952 y también connota cierto cuestionamiento sobre los entretelones de los sucesos históricos narrados.

5.6.4. Desde una línea mimética hacia la subversión de los códigos realistas

La cuestión del realismo, la relación de la literatura con lo real o su construcción desde lo verbal, se tematiza en parte fundamentalmente desde los títulos de las reseñas de las novelas pero, a diferencia de los años '60 y comienzos de los '70, esa relación es puesta en cuestión. Si por esos años el énfasis estaba puesto en la escritura de "la realidad", en los '90 se privilegia "la realidad de la escritura".

En nuestro *corpus* de comentarios bibliográficos sobre novelas de autores argentinos de comienzos de la última década mencionada, pueden distinguirse básicamente tres tendencias respecto del realismo: una que sigue una línea más mimética, otra que subvierte en parte los códigos realistas y una tercera que los altera completamente. En la primera línea, Osvaldo Soriano inicia su comentario "Humillación y valor" (1/9/91) de *Bajo Bandera* de Guillermo Saccomano, con varias preguntas retóricas que apelan a que el lector rememore los tiempos del servicio militar obligatorio, luego desarrolla dos párrafos autobiográficos, en los que cuenta anécdotas personales sobre su conscripción en tiempos de Arturo Illia. A partir de ese comienzo, introduce el libro dentro de parámetros verosímiles: "El año de Saccomano fue el '69 del Cordobazo, bajo Onganía y en Junín de los Andes". No fue la pálida del '82 [año de la guerra de Malvinas, durante la última dictadura militar argentina], pero igual, un año de mierda, mucho peor que el mío". Más adelante, en una primera instancia, clasifica ese texto de un modo amplio: "cuentos torrenciales o novela nerviosa, *Bajo Bandera* no se define como género y así es mejor". Después, agrega: "Crónica de costumbres, alegato imposible, mirada vengadora, narración impecable, el libro se lee como una historia y como un melodrama. Cada hombre reconocerá allí a sus amigos y a sus perseguidores [...]" (Soriano, O., "Humillación y valor", P/12, 1/9/91)

En otros términos, Soriano parte de la narración de situaciones de la vida real para emparentar el libro con ellas en un nivel casi mimético, aunque también las lee desde el reconocimiento de algunas marcas genéricas más específicas que dimensionan esa "realidad" construida en el texto. Otros ejemplos de esta línea más tradicionalmente realista se manifiestan, por mencionar algunos, en las reseñas de de *Si yo muero primero* de Susana Silvestre (Dal Masetto, A., "Asomarse a la vida", P/12,9/2/92) y *Primera sangre* de Josefina Trebuq (Delgado, J., "Pregúntale a Luli", P/12, 15/3/92).

Por otro lado, en el límite de esa primera tendencia realista con la segunda que aquí ubicamos, Jitrik en “El dolor de ser argentino” (11/11/91) emplea el concepto de *referenciación* -diferente de referencia-, para señalar “el despliegue y el desarrollo o la potenciación de la cualidades de un escritor, eso que se llama escritura”. Esta preocupación por la escritura se había acentuado en los años ’80, de modo que escribir fuera “escribir para la escritura”, crear objetos verdaderamente autónomos (Avellaneda, 1997: 168). Para muchos de los críticos especializados, esa concepción sigue vigente a comienzos de los ’90. Si bien cuando emplea el término respecto de *Crónica de un iniciado* de Abelardo Castillo, Jitrik objeta el uso de referencias e intertextualidades que él considera demasiado trilladas y por eso previsibles, puede inferirse entonces que la *referenciación* allí apuntada supone crear cierta verosimilitud y credibilidad mediante el mundo que el texto literario construye en sí mismo y no necesariamente en correlación con un “afuera”.

Dentro de esa segunda tendencia que encontramos en las reseñas, la cual -como vemos- altera en parte los códigos realistas, se indica que los procedimientos empleados se fundan en virtud de dar cuenta precisamente de algunos aspectos de lo real. Esto último se verifica en “La realización del enigma” (Lafforgue, 24/11/91), título del comentario de *El enigma de la realidad* de Juan Martini²⁹⁵ que abre al crítico varias reflexiones vinculadas con la idea de la aprehensión de la “realidad” como una incógnita y, al mismo tiempo, una imposibilidad. Entre ellas:

“[...] todo intento de abarcar (comprender) la realidad pareciera estar de antemano condenado al fracaso; sólo quedaría el festín de las migajas, de los vislumbres: esos fragmentos (‘todos los viajes y todos los sueños’ lo son) que, sin embargo, nos incitan a persistir, tenaz y desesperadamente, en esa búsqueda (imposible e irrenunciable a la vez).” (Lafforgue, J., “La realización del enigma”, P/12, 24/11/91)

Como parte de ese mismo eje de erosión de una concepción del realismo más mimética, se emplean diversas denominaciones que lo resignifican. Con posterioridad, José Luis De Diego señalará, desde el marco de la crítica literaria, que distintas adjetivaciones han creado diversas concepciones sobre el realismo que subyacen a esas denominaciones. Luego del realismo decimonónico, del mágico, entre otros, en los ’90, Marcelo Cohen habla de un “rea-

²⁹⁵ Cierta cuestionamiento sobre la representación de la realidad aparece también sugerido en la indicación del cambio de nombre del escritor, de quien Lafforgue aclara que hasta el momento de la publicación de *El enigma de la realidad* firmaba Juan Carlos Martini -antes había dejado de usar su otro apellido, “Real”- para presentarse sólo como Juan Martini.

lismo inseguro"; Laiseca, de "realismo delirante"; Sarlo, de "un núcleo de lo real" como resistente y terrible; Piglia, de un núcleo secreto y Saer, de una selva espesa (De Diego, 2003:264:267).

No obstante, ese nuevo alcance del "realismo", cuestión que la crítica literaria ha profundizado, había sido previamente leído por la crítica literaria periodística en las reseñas a través de títulos que la tematizan bajo la forma del oxímoron: "La realidad inverosímil" precede el comentario de *Redondeces* de Norberto Firpo (Russo, 6/9/82) y "Realismo delirante" (Kozac, 6/2/94) el de *El jardín de las máquinas parlantes* de Alberto Laiseca. De aquel texto de Firpo arriba mencionado, se asevera que el carácter estereotípico en que están contruidos los personajes y el desenlace demasiado abrupto atentan contra "la novela que se va armando como un rompecabezas, lentamente, con situaciones inverosímiles que parecen demostrar que, justamente, la realidad está hecha de ellas" (Russo, 6/9/82). En el segundo caso, el de la novela de Laiseca, se explica que la categoría de "realismo delirante", que da título al comentario, es con la que el propio autor había calificado a algunos de sus textos porque alteraban el sistema de referencia espacio-temporal extraficcional²⁹⁶.

Asimismo se registra cierto cuestionamiento propio de la literatura de esos años acerca del modo de referirse y dar cuenta de la "realidad" y se desmonta cómo se elabora el mecanismo de verosimilitud en las novelas. En ese sentido, se indican reiteradamente estrategias narrativas, a partir de conexiones entre fragmentos²⁹⁷, y mecanismos enunciativos, tanto en relación con la construcción de la mirada como de la voz. Un ejemplo de esta última cuestión sobre *El aire* de Sergio Chejfec:

"El aire es una novela de construcción de la mirada, y también de aquello que es mirado. Barroso [el protagonista,] calcula distancias y tiempos, se sorprende ante la

²⁹⁶ El concepto de realismo delirante será retomado el 6/3/93 en una nota de "Primer Plano" que escribe Alberto Laiseca sobre su novela *El jardín de las máquinas parlantes*, ganadora en 1991 de la beca Guggenheim: "Muchos van a decir que ésta es mi obra más delirante, sencillamente porque lo que digo no se puede creer. En verdad es mi obra más realista. Es invención mía el ordenamiento de los sucesos, hay ucronías (como si cosas que le pasaron a Carlomagno yo se las atribuyera a Napoleón), así como es mío el diseño de personajes, pero el resto es real" (Laiseca, A., "Realismo esotérico" en "Primer Plano", 6/3/93, p.8.)

²⁹⁷ Eventualmente, otra forma de poner en cuestión el modo de representación de lenguaje se efectúa por medio de la relación de la dimensión icónica en relación con la verbal, que replantea el modo de representación de esta última, al abrir una veta que registra el artificio del texto que se produce en la interrelación de ambos códigos. Este efecto se lleva a cabo por medio del empleo de fotos, en el caso de *Fuegia* de Belgrano Rawson. "Todo es ficción, desde luego, la contratapa se encarga de recordarlo. Pero, con todo, es una rara impresión la que transmiten las fotos de esos niños, que acá no son niños sino señales del tiempo y del absurdo" (Absatz, C., "Lluvias perpetuas y mucha nieve", *P/12*, 1/12/91).

naturalidad con que se aceptan las comodidades del lenguaje para nombrar la realidad. [...]Este estado de vulnerabilidad y sorpresa frente a la realidad y el lenguaje (si es que son tan diferentes) dota a la novela de una cierta potencia, atenuada pero palpable, vinculada también **con la seguridad de un escritor en la dirección de su proyecto literario: contar la distancia, contar la percepción, y lograr convertirlas en una aventura apasionante.**" (Mayer, M., sobre *El aire* de Chejfec, 15/11/92).

Aquí, se observa cómo la crítica literaria periodística distingue el modo en que la novela problematiza la construcción de la percepción por parte de un sujeto en relación con los objetos y sobre el alcance del lenguaje para dar cuenta de ello.

Además, indica la preocupación por sugerir correlaciones con la realidad nacional, que subyace a los textos literarios, de un modo alusivo o simbólico. El fragmento siguiente lo ilustra:

"Cuando, una vez terminada la novela, Rodolfo Rabanal aclara en la advertencia final que 'este libro es una suma de situaciones y caracteres imaginarios [...] de modo que todo parecido o semejanza con personas de la vida real es pura casualidad', se tiene la sensación de haber participado de una mascarada. **De ser el corresponsable de una historia nacional demasiado cercana (por lo tanto reconocible) pero escrita con los conceptos, trampas y especificidades de la novela clásica del siglo XIX.** (Russo, M., "Radiografía de Bobby" sobre *La vida brillante* de Rodolfo Rabanal, P/12, 5/12/93).

Sacomano (12/12/92) brinda otro ejemplo al señalar que *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano articula una épica intimista del grotesco social, donde "al contar hechos recientes, lo lacónico sobresalta la dimensión de las paradojas provocando el efecto de que sus textos puedan leerse afuera como fantásticos y adentro como referenciales." Advierte que este tipo de escritura da cuenta de cierta realidad argentina en clave alegórica y muestra una perspectiva diferente de la de un sector de poder (de una cultura de élite) y de los medios masivos más influyentes, también presentada como una ficcionalización. Desde esa línea de lectura, la literatura se muestra como un discurso alternativo que relocaliza las dimensiones de lo real desde lo ficcional.

Por otra parte, la relación con la verdad es resignificada y expresada también por medio del empleo de neologismos. "¿Verdadear?, ¿verdacidar?" son los que Russo (P/12, 19/7/92) propone para referirse a la "verdad" dicha por el narrador de *La sierva* de Andrés Rivera.

En resumen, esta segunda tendencia es la que prevalece, la de un realismo donde se privilegia más la referenciación que la referencia y se manifiesta en una rica diversidad. A

partir de ello, se desmontan los mecanismos por medio de los cuales se la crea a nivel discursivo, tanto enunciativo como procedimental.

La última tendencia que aquí tratamos es la que subvierte completamente los códigos realistas y se enmarca dentro de la línea borgeana. Esta filiación se hace explícita, por ejemplo, en el caso de Aira, que deja de lado deliberadamente el realismo, entendido en vínculo con lo mimético. Desde la crítica literaria periodística se reconoce la construcción de un mundo con una lógica propia, donde el discurso vuelve sobre sí mismo:

“Hay un poco de filosofía confundida con **las reflexiones sobre el arte de narrar**, personajes exóticos y ambulantes, y una concepción casi literaria del tiempo y del espacio. **De innegable raíz borgeana, esta novela remite a la concepción idealista de creer que `si la humanidad perdiera las percepciones oculares, táctiles y gustativas, y el espacio en que éstas se definen, seguiría, sin embargo, urdiendo su historia´. De esa humanidad, afirma Borges en `La penúltima versión de la realidad´, que estaría `fuera y ausente de todo espacio´.** (Mayer, M., “A toda velocidad” sobre *La guerra de los gimnasios* de César Aira)

En el fragmento anterior, la mención del ensayo de Borges y la vinculación de la literatura de Aira con este, parecen legitimarla. En el mismo sentido, en el comentario de otro texto de Aira, *La liebre*, también se trae a colación el hecho de seguir la línea borgeana, pero para diferenciar el libro de esta por su manejo estructural:

“Menos extremado, Aira perfila su propia teoría: en el espacio de lo vacío pulula el significado, y sitúa el lugar de la explicación en el desierto, fuera de la historia: en las tribus indígenas que inventa a partir de ciertos datos reales, y en la multiplicidad de los cuentos posibles, donde **la ficción resulta el único fragmento de realidad**. Pero si en Borges estos elementos se ponían al servicio de una estructura donde la intriga era el sostén, **en Aira esta estructura se vuelve excesivamente laxa, y amenaza el interés del lector.** [...] Síntesis de una franja de nuestra mitología literaria -indios, ingleses, Rosas, los baqueanos, el desierto- *La liebre* es una novela para los que quieran hacer un esfuerzo de lectura”. (Delgado, J., “Bajo el signo de la liebre”, *P/12*, 25/8/91)

Simultáneamente, en esa representación ficcional se construye otra representación del desierto que rompe reiteradamente con la verosimilitud. Esto se manifiesta en el contraste entre el espacio representado y las acciones y en las reflexiones de los personajes. En conexión con esa ruptura y estética antirrealista, la literatura reinterpreta mitos nacionales, que años más tarde, la crítica literaria²⁹⁸ reconoce como parte de una tendencia, sobre todo de comienzos de los '90, que elabora otras formas particulares de significar.

²⁹⁸ Un ejemplo que merece destacarse es el de Avellaneda, A. (1997), *Op. cit.* pp. 171-2.

En todas sus variantes, las lecturas críticas del género preponderante en las reseñas, a comienzos de la última década del S. XX en Argentina, la novela, en diálogo con otras notas del suplemento literario "Primer Plano", proponen una puesta en juego de saberes: en primer lugar, a partir del reconocimiento de aportes de autores argentinos; en segundo, en conexión con el impacto de otros escritores extranjeros; en tercero, en relación con un saber de tipo narrativo que da cuenta de las técnicas predominantes y, también, de códigos subgenéricos, sus bordes y superposiciones y, finalmente, en cuanto al modo de representación de lo real, que se va apartando de lo mimético hasta subvertirlo.

Desde el campo literario-periodístico, dichos saberes construyen tendencias y marcan líneas de lectura para las reseñas que cifran temprana y simultáneamente apreciaciones sobre desarrollos narrativos y teórico-críticos. No pueden soslayarse las relaciones que se establecen con otros escritores del campo crítico literario fundamentalmente argentino, pero también extranjero, sobre todo anglosajón contemporáneo, como una tendencia que distingue a dicho suplemento. En ese sentido, las reseñas efectúan una puesta al día de las novedades editoriales, sitúan algunos lineamientos estéticos y comienzan a esbozar otros nuevos de un modo diferente del empleado por otros suplementos literarios de esos años. Posteriormente, esas líneas serán, en parte, retomadas desde el ámbito universitario por su vigencia en artículos y libros más especializados.

5.7. Cuentos: entre las poéticas modernas y la instantánea periodística

Con respecto al género cuento²⁹⁹ -al que se denomina indistintamente relato, en las reseñas de nuestro *corpus* de *Página/12* a comienzos de los años '90-, observamos, en primer

²⁹⁹ Ya en el capítulo 2 de este trabajo habíamos particularizado los aspectos descriptivos de los libros de cuentos en las reseñas del *corpus* que analizamos. No obstante, vale la pena retomarlos en esta instancia para el caso particular de *Página/12*. Cuando el libro se encuentra dividido en partes, suelen caracterizar cada una de ellas a partir de criterios temáticos o procedimentales que les otorgan coherencia. Una operación frecuente consiste en señalar los rasgos predominantes que prevalecen a lo largo de la lectura de los cuentos del libro y se efectúan comentarios de modo generalizado que sirven para pensar el libro como conjunto. Eventualmente, se indican relaciones con otros textos anteriores del autor (Sasturain, 13/6/93) o la historia que produce la lectura de todos los cuentos (Delgado, 21/6/92).

lugar, cierto menoscabo en la consideración de las antologías del género que reúnen a autores argentinos; también, registramos posiciones divergentes sobre el desarrollo de la cuentística de nuestro país en relación con algunas de las principales poéticas del género y, finalmente, abordamos la recepción de algunas variantes que empiezan a cobrar preeminencia dentro de la literatura local, como es el caso de los microcuentos y, fundamentalmente, de los relatos producidos a partir de determinada impronta periodística.

5.7.1. Las antologías: preeminencia de un criterio de mercado

Las antologías de relatos de autores argentinos tienen un lugar desplazado y cobran poco prestigio desde los comentarios bibliográficos de los comienzos de "Primer Plano". Esto resulta notorio a partir de que son pocas las comentadas y de que los criterios elegidos para conformarlas son raramente avalados por parte de los críticos. Veamos un ejemplo que llama la atención por la mención de principios organizativos arbitrarios en general y respecto de *Muchacha punk*:

"Las antologías responden casi siempre a criterios de selección más o menos caprichosos o difícilmente descifrables. Fogwill lo sabe. Por eso, a la hora de reeditar sus cuentos (los ya publicados en libros y otros que fueron apareciendo en distintos diarios y revistas), la decisión parece haber sido la de reordenar -desordenar- los relatos sin que la cronología de la publicación determinara como suele ocurrir en estos casos, la nueva cartografía." (Galperín, K., "Conocido, pero de lo mejor", *P/12*, 27/9/92)

Como se observa, prevalece la idea de que no se definen con claridad los principios que reúnen los textos de estas compilaciones, los cuales deberían fortalecer de algún modo un itinerario, un mapa de lecturas, muchas veces poco delineado. Tampoco, como en el ejemplo, el principio responde a un orden cronológico.

El 3/10/93, Kohan reflexiona sobre el prólogo y el posfacio de la antología *La Venus de papel*, compilada por Mempo Giardinelli y Graciela Gliemmo, y cuestiona el criterio de selección indicado para su confección a partir de que todos los cuentos no responderían al principio propuesto para agruparlos:

"Tanto en ese prólogo optimista de Giardinelli como en el claro y ordenador posfacio de Gliemmo, el gesto que se advierte es el de querer leer el erotismo aun donde se supone que no está [...]. Sin embargo, sólo en algunos de los veintitrés textos incluidos -el caso más logrado es 'Ver' de Tununa Mercado- se consigue cabalmente la efi-

caja de la insinuación del erotismo, la expectación de ese deseo que no termina de consumarse". (Kohan, M., "Placer literario", *P/12*, 3/10/93)

Sobre la base de esas observaciones, Kohan valora esa compilación pero desde su propia lectura orientada a partir de otro eje de apreciación, el de "ser una buena antología literaria" que reúne relatos de escritores nacidos antes de 1950, según se intenta justificar en el Prólogo. De ese modo, reivindica "el placer o el goce que son posibles en la literatura", en tanto alcance meritorio de esa antología. El hecho de cuestionar el criterio de selección empleado en el mismo libro le permite a ese crítico deslindar dos niveles respecto de los cuales toma distinta posición: por un lado, se aparta de los paratextos que dan un marco a la antología y, a la vez, destaca los cuentos elegidos.

Por otra parte, alimentadas por el afán de publicación suscitado por el mercado editorial, tienen lugar algunas ediciones póstumas, entre las cuales se encuentran algunos textos periodísticos de Puig a los que haremos referencia posteriormente. Frente a tal abundancia de ediciones de ese tipo, Martín Kohan objeta críticamente que no todo texto de un escritor conocido es publicable. Señala, por ejemplo, el caso de *Cuentos inéditos* de Mujica Láinez, cuyos textos muestran el laboratorio de una escritura; sin embargo, nota que presentan "algunos tropiezos" (previsibilidad, "blandura alegórica", "discurrir meloso"), que alguna vez motivaron su postergación.

En síntesis, son pocas las reseñas de antologías incluidas en los comienzos del suplemento literario dirigido por Tomás Eloy Martínez para *Página/12*, o sea que pasan a un segundo plano de la recepción crítica. Esto se debe a que, por lo general, no aprueban los criterios de selección que las sustentan o rechazan el afán de publicación que incluye indiscriminadamente textos póstumos de autores conocidos. En ese sentido, por cómo son leídos desde las reseñas críticas del suplemento, los procedimientos organizativos de las antologías parecen responder y estar avalados por un criterio comercial más que estético.

5.7.2. ¿Cristalización o transformación del género cuento?

La influencia de las conocidas reflexiones sobre "El narrador" de Walter Benjamin³⁰⁰ afloran en la apreciación de Graciela Speranza (10/1/93) acerca de que en gran parte de la

³⁰⁰ Benjamin, Walter (1998), "El narrador" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, pp. 111-134.

literatura argentina de la década del '90 escasean narradores en los términos definidos por ese teórico alemán. Como una excepción, encuadra la colección de relatos de Héctor Tizón reunidos en *El gallo blanco*, al destacar la presencia de una voz preponderante que reconcilia a la literatura en una relación artesanal con la experiencia, tal como postulaba Benjamín y, más específicamente, con la experiencia de la escritura de ficción. De ese modo, afirmaba que el desarrollo de la cuentística argentina de comienzos de los años '90 no parece estar concebido como un modo de articular una experiencia por parte de quien narra.

Fundamentalmente, desde la lectura de los comentarios bibliográficos de "Primer Plano", se señalan dos tendencias opuestas: por un lado, indican el poco avance del cuento, cierto "congelamiento" y, por otro, cierta progresión.

Claudia Kozac, en "El oficio de narrar" (17/10/93), esboza la primera postura: para ella, este tipo de narrativa breve ha sido en parte abandonada "quizá porque no ha existido una verdadera renovación del género luego de su última expresión en la década del sesenta". Asimismo, afirma que esa narrativa tampoco cumple la función de "género de iniciación" en cuanto a la posibilidad de acceso a la publicación que solía tener para los escritores jóvenes. Al presentar *La vida en la cornisa* de Inés Fernández Moreno, precisa algunas de las características que reconoce en ese libro: fluidez en la resolución narrativa, coloquialismo, una mirada a la vez cercana y extrañada sobre lo cotidiano y un remate final revelador aunque inesperado. Indica, también, que estos rasgos identifican de modo general al cuento en su último desarrollo.

En contraste, la segunda posición divergente que registramos es la de Miguel Russo, para quien "a despecho de aquellos que lo consideran menor", el cuento es un "género mayor de la literatura argentina". Apoya esta afirmación en el reconocimiento del despliegue de un lenguaje certero y determinado que encuentra, por ejemplo, en *Animales domésticos* de Guillermo Saccomano (Russo, M., "La lección de contar", *P/12*, 10/4/94)³⁰¹. Señala como in-

³⁰¹ El *corpus* que aquí analizamos abarca hasta marzo de 1994. No obstante, decidí incluir además en el análisis esta reseña dado que -aunque excede ese periodo sólo por unos días- sus apreciaciones inciden en cuanto a que ilustran tendencias sobre el cuento en el campo literario del momento desde "Primer Plano". Además, previamente, en una entrevista realizada por Nora Domínguez a Guillermo Saccomano, éste ya había expresado sus preferencias sobre esos autores, muchos de los cuales también escribían en la prensa gráfica y señala allí también que adhiere a los principios compositivos de Cortázar. (Cf. Guillermo Saccomano entrevista realizada por Nora Domínguez en "The Buenos Aires Review", "Primer Plano", 20/3/94, p.7.)

fluyentes en ese libro otras poéticas del cuento moderno³⁰², específicamente la de Anton Chejov, las de los norteamericanos Ernest Hemingway, Raymond Carver, Jerome D. Salinger y las de los argentinos Horacio Quiroga, Enrique Wernicke y Andrés Rivera.

Retomando los conceptos de Hemingway y su teoría del *iceberg*, el crítico enfatiza fundamentalmente el rasgo del cuento moderno de que nada quede demasiado expuesto. A ese rasgo se suman otros: el evitar los lugares comunes, destacar el coloquialismo -al igual que lo había hecho Kozac- y usar un lenguaje preciso y sin ambigüedades.

El desarrollo argumentativo de ese comentario de Russo se basa en lineamientos de Chejov en cuanto a la concepción de los personajes a través del trabajo con los pequeños detalles y el modo de expresar sus acciones. Siguiendo a este cuentista, el crítico sostiene que es mejor no analizar los estados de ánimo del protagonista durante la narración y que estos se deduzcan de sus actos.

En definitiva, para comentar los libros de cuentos, las reseñas de nuestro *corpus* de *Página/12* aluden a diversas poéticas del género. Cuando esto ocurre, por lo general, se hace referencia a varias de ellas, que se presentan incluso de modo combinado.

En esa línea, es posible percibir un índice detallado de algunas de esas poéticas a través de la reseña de *Cómo se escribe un cuento* (Cella, 6/2/94), cuya selección de textos y comentarios fue realizada por Leopoldo Brizuela. Este último libro muestra -a partir de la inquietud específica por la escritura y el desarrollo de talleres literarios- cierta tendencia, dentro del campo literario, a desarrollar una reflexión sobre el género. Presenta algunas de las poéticas canónicas del cuento, a través de autores como Nathaniel Hawthorne, Guy de Maupassant, Antón Chejov, Franz Kafka, Eudora Welty, Flannery O'Connor, Juan Rulfo y Clarice Lispector. También incorpora consideraciones de otros autores como Edgar Allan Poe, Henry James, Vladimir Nabokov y Ángel Rama. Si bien esa publicación esboza sólo algunas de las poéticas ejemplificadoras del cuento moderno, a partir de una selección perso-

³⁰² Respecto de las categorías de cuento clásico y moderno, seguimos a Jaime Rest. (Cf. Rest, J. (1979) "Cuento" en *Conceptos fundamentales de literatura moderna*, Buenos Aires, CEAL y Rest, J. [1992] "Estudio Preliminar" a *El cuento tradicional y moderno* (antología), Buenos Aires, CEAL). En cambio, Ricardo Piglia en "Tesis sobre el cuento" realiza una clasificación diferente y distingue como cuentos clásicos a los de Poe y Quiroga -los que para Rest serían modernos- y como "modernos" los de Chejov, Mansfield, Sherwood Anderson y Joyce, entre otros. (Véase Piglia, Ricardo (1990), "Tesis sobre el cuento" en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, Universidad del Litoral).

nal del compilador- cabe considerarla como un “índice”, entre otros, de las variadas tendencias que coexisten como trasfondo de la producción del género a comienzos de los ‘90.

Por otro lado, algunos comentarios bibliográficos asumen ligeramente aspectos de la poética del cuento moderno desarrollada por Ricardo Piglia, aunque más no sea por alusión; por ejemplo, cuando se traen a colación las dos historias reunidas en un relato que este autor postula en sus “Tesis sobre el cuento”³⁰³. Allí señala dos tesis: la primera consiste en que un cuento siempre narra dos historias y la segunda, que la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes, ya que cada una de esas historias se cuenta de forma distinta y presenta diferentes sistemas de causalidad³⁰⁴. Un ejemplo ilustrativo se observa cuando Martín Kohan (27/3/94), al referirse a “La hora del tiranosaurio” de *Estación Borges y otros cuentos* de Danilo Albero, habla de una “terrible historia” que subyace a “la historia risible”, es decir que el crítico muestra la tensión entre las dos historias presentes en un cuento.

Volviendo al efecto de influencia de las diversas poéticas, registramos también modificaciones en los cuentos de los autores argentinos, vinculadas con el tratamiento del tiempo y del espacio, el modo de construir la trama, los efectos de lectura que proponen, los finales y tipos de personajes³⁰⁵. En particular, puede percibirse un cambio respecto de las poéticas del cuento clásico en tanto que se desarrolla un tratamiento diferente de los tiempos y espacios, los cuales a veces se tornan difusos. Un caso se observa en el comentario de Miguel Russo sobre *Probables lluvias por la noche* de Sylvia Iparraguirre titulado “Sin tiempo ni espacio” del 13/6/93. Allí, señala que esta escritora había formado parte de las revistas literarias *El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*, que adscribían a las teorías de Edgar Allan Poe, y advierte que algunos conceptos narrativos como los de tiempo y espacio de las teorías definidas por ese autor en *Marginalia* son trastrocados por la autora. En efecto, ya el primero no es considerado como una “sucesión de acontecimientos” y el segundo como “la sucesión de objetos”, sino

³⁰³ Piglia, Ricardo (1990), “Tesis sobre el cuento” en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, S. XX., Universidad del Litoral.

³⁰⁴ Las historias cambian según se trate de un cuento clásico (a la manera de Poe y Quiroga) o de un cuento moderno. En el primer caso, un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario, en el que, mediante un efecto sorpresa final, la historia secreta aparece en la superficie. En el segundo, se trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla, de modo tal que la historia secreta se cuenta cada vez de un modo más elusivo. Coincidimos con la observación de De Diego (2003) respecto de que la aplicabilidad de tales consideraciones teóricas es cuestionable.

³⁰⁵ Cabe aclarar que las variaciones de esos aspectos se manifiestan también bajo otro modo en el desarrollo de la novela.

que hay una superposición temporal y espacial de lo narrado. Por ello, en esos cuentos de Iparraguirre, el escalonamiento de acontecimientos y objetos no marca ni define un espacio.

La disolución de esas categorías de tiempo y espacio no aparece solo en el libro de Iparraguirre. Juan Sasturain la verifica en un libro de otro autor:

“La acción de *Vidas de santos* [de Rodrigo Fresán] transcurre en las coordenadas difusas de tiempo y espacio que rigen *Canciones Tristes*, un lugar que fue Qumram, fue Planicie Banderita [;] no lo busquen en el mapa. **Su definición -todos los lugares y ninguno, residencia del milagro- responde perfectamente al mito de Hollywood.**” (Sasturain, J., “Dios hace zapping”, *P/12*, 13/6/93)

A través de tal operación, los autores no sólo resignifican dichas categorías, sino también una concepción de la narración. La suspensión del tiempo y del espacio evidencia una construcción ficcional que se autoexhibe de varios modos y escapa a la estética realista tradicional para crear otros sentidos.

Asimismo, la incorporación de algunas pautas de la estética de los medios audiovisuales incide en el modo de construir la trama y forma parte de esa auto-mostración de lo ficcional:

“Esta riqueza narrativa [la del repertorio de temas, tramas y personajes de *Vida de santos*] opera como la oferta múltiple de canales que ofrece la televisión por cable. Por algo las ficciones de Fresán ‘padecen’ de confesa nostalgia audiovisual. Pero no es eso lo singular sino el hecho de que ante esa proliferación de historias y personajes no es el lector quien elige su programa sino que asiste al ejercicio de zapping del narrador.” (Sasturain, J., *Op. cit.*, 13/6/93)

Esto genera otro modo de lectura que altera los parámetros más convencionales, a modo de provocación, frente a lo cual quedan abiertas dos posibilidades:

“[...] jugar con esas reglas y disfrutar de un texto lleno de fulgores, arbitrariedades, ingenio e inteligencia, o empuñar el propio control remoto y leer cómo Pentrelli jugaba al fútbol y cómo Fresán confiesa haber escrito: alguien que toca y se va”. (Sasturain, J., *Op. cit.*, 13/6/93)

A la vez, ese pacto de lectura discontinua que desde el libro se instaura produce otra concepción de literatura, “definida en términos compulsivos como ese vampiro, ese virus, al que una vez que se deja entrar no pide más permiso”. En otros términos, las marcas explícitas de ficcionalidad de la literatura -que se hacen extensivas a varios de los cuentos del período- son frecuentes tanto en el tratamiento particular del tiempo y del espacio como en el de la fragmentariedad -típica de los medios audiovisuales- y en el efecto que suscitan.

En cuanto a los finales de los cuentos, llama la atención la reiterada observación de que no hay finales convencionales o “cerrados”. Respecto del libro de Fresán antes nombrado, Sasturain señala: “Como en los policiales que nos gustan, disfrutamos más del desarrollo que de la prolijidad lógica de un final necesario o de compromiso” (13/6/93). Por otro lado, María Moreno indica de *Gente que baila*: “no hay final feliz ni final trágico, hay vuelta de tuerca” (6/2/94). Karina Galperín, refiriéndose a “La larga risa de todos estos años”, un cuento de *Muchacha punk*, subraya que lo mejor radica en que “Fogwill rechace la solución fácil de terminar con un final sorpresa y continúe el relato” (27/9/92). Es decir que, en líneas generales, el típico final impactante a la manera de Poe es desplazado de distintas maneras, ya sea a través de una escena general sugerente o sin final al proseguir la historia, propia del estilo de Chejov, por medio del enigma a la manera de Kafka o, recurriendo a la alusión, procedimiento típico en Hemingway.

Cabe destacar la recurrencia de otro tipo de personajes que no aparecía en la cuentística de los años previos. Hay una fuerte presencia de marginales duros -con algunos rasgos similares y, a la vez, otros diferentes de los de la narrativa norteamericana-, que pertenecen a esferas escasamente o no tratadas con anterioridad en la literatura argentina. Para ilustrarlo: los personajes de *Amores brutales* de Carlos Chernov escapan a la “normalidad” cotidiana: carecen de familia y de trabajo, están fuera de la ley porque conforman una “contrasociedad” secreta y marginal: la de la comunidad necrofílica de Buenos Aires. También ese tipo se desarrolla en los de Fogwill, introducidos a principios de los `80 en la narrativa local: ejecutivos cuarentones, cínicos diversos, “desvirgadores”, una famosa muchacha punk, “merqueros” varios, etc.

En suma, desde las reseñas se observa el desplazamiento de la transmisión de una experiencia, en términos de Walter Benjamin, en función de la creación de un efecto de lectura³⁰⁶. Ese énfasis puesto en el efecto buscado se logra a través de la diferenciación con cierto “realismo”, y se evidencia respecto de la construcción del tiempo, del espacio, de la trama, los finales y tipos de personajes.

Además, la subversión de algunos procedimientos de las poéticas más clásicas, como la de Poe, sumada a la influencia de otras poéticas canónicas, a la cuentística de Borges y de

³⁰⁶ José Luis De Diego había delimitado este desplazamiento -que reconocemos en las reseñas de los libros de cuentos- para la novelística argentina luego de la última dictadura militar (Cf. De Diego, J.L. (2003), “Experiencia y narración” en *Op. cit.*, pp. 243 a 252).

ciertos narradores norteamericanos, al minimalismo y a cierto desarrollo del género en Argentina, marca un heterogéneo panorama del cuento que trasciende el de los años '60.

5.7.3. Otras variantes: el relato brevísimo y la instantánea periodística

En nuestro *corpus*, se hace referencia a otras variantes particulares del género cuento, aunque su inclusión dentro de esa categoría pueda resultar polémica. Nos detendremos en las dos predominantes, las cuales siguen distintas modalidades narrativas: en primer lugar, en la desarrollada de un modo incipiente, la del relato brevísimo y, luego, en determinados relatos publicados con anterioridad en la prensa gráfica.

Los autores argentinos comienzan a escribir microcuentos. Por ejemplo, *Casa de geishas* de Ana María Shúa, caracterizado como “miniaturismo que concentra en su acotado espacio las marcas de un riguroso proceso de elaboración”, del que se elogia “un rendido tributo a la orfebrería de la brevedad” (Gallone, O., “Bueno y breve”, *P/12*, 3/1/93).

De esa manera, el libro es definido por su destacado trabajo textual en una mínima extensión que se emparenta con *Falsificaciones* (1977) de Marco Denevi. A la vez, se señala que esos microuniversos, que ese tipo de cuentos crea, producen un deslizamiento del sentido y, como consecuencia de ello, de la significación que los trasciende. Describen algunos de sus rasgos intrínsecos, tales como el remate que trastroca y translitera todo el texto, y el despliegue de las distintas versiones paródicas de los cuentos folklóricos y tradicionales a través de exageraciones, vueltas de tuerca e interpretaciones conjeturales.

Por otro lado, dentro de la Sección Ficción de “Primer Plano”, cobran un lugar destacado relatos derivados de una vertiente periodística, como, por ejemplo, los de Puig, Soriano y Lanata. Es notorio que el mismo suplemento donde escriben estos dos últimos autores otros géneros periodísticos también difunda sus textos literarios.

Dentro de esta línea, las reseñas comentan algunos relatos de Puig, como los reunidos en ediciones póstumas, *Los ojos de Greta Garbo* y *Bajo el cielo del Village*; muestran el trabajo con las voces y la constitución del estilo, en el breve espacio de la columna periodística. Olgún (25/7/93) señala la hibridez genérica del primer libro: “cuentos que no son cuentos, crítica cinematográfica más cerca de la evocación de viejos amores de celuloide, monólogos disfrazados de diálogos”. Según ese crítico se trata de “un conjunto de relatos tan apasionados como inclasificables, que reiteran muchas de las virtudes narrativas de Puig” en cuanto a

darles voz a personajes de clase media educada por los medios de las décadas del '50 y del '60 como la radio, la fotonovela y el cine.

Si bien para Olguín ese tipo de publicación póstuma puede no tener el nivel de la obra preparada por el propio autor, no ocurre esto con *Los ojos de Greta Garbo*. Kozac (6/3/94) se refiere a ese tipo de libros como “escritos inéditos o poco conocidos de un autor (que) suelen producir la expectativa de satisfacer el deseo de ‘conocerlo todo’, porque en el ‘todo’ se supone radica el verdadero alcance de la obra”.

Por otra parte, en la reseña de los textos que Osvaldo Soriano reunió en el libro *Cuentos felices*, no se informa que la mayoría de ellos fueron publicados en *Página/12*³⁰⁷, sobre todo en las contratapas.

A partir de la lectura de esos relatos periodísticos como cuentos, Olguín califica a Soriano “contra el viento y la marea de cierta crítica trasnochada y poco leída”, como “uno de los mejores narradores argentinos de la actualidad” (19/12/93). Dicho de otro modo: desde el mismo diario, al inscribirlos como literatura, se propone una legitimación no solo de esos relatos periodísticos, sino también de su autor.

*Polaroids*³⁰⁸ de Jorge Lanata es comentado por Susana Rotker, a partir de una clasificación que linda entre la literatura y el periodismo:

“Una de las mayores atracciones de *Polaroids* es que induce a replantearse, justamente, términos como ‘cuento’, ‘crónica’, ‘periodismo’. Porque en estos textos ya no se trata en todos los casos de contar un hecho real de un modo literario, sino directamente de inventar, de ficcionalizar a partir de una anécdota o un personaje de la realidad. Es lo que ocurre en sus textos sobre Massera, Cortázar, el robado puente colgante de Santa Fe, Oscar Wilde o la visita de Raymond Carver a Rosario: el pacto con el lector no es el del periodismo (esto ocurrió aunque usted no lo crea), sino el de la literatura: esto no ocurrió nunca, y si por mera casualidad lo sucedido coincide con lo que se cuenta es una coincidencia, una jugarreta de la historia, y no reside en ella el valor de lo narrado”. (Rotker, S., “La literatura de la realidad”, *P/12*, 11/8/91)

³⁰⁷ Se indica que los cuentos están agrupados en tres ejes: la historia de un padre peronista en la época de gloria del peronismo, historias de la historiografía argentina olvidadas por la historiografía oficial o revisionista marcadas por gestos heroicos y problemas de quienes son derrotados (relatos entre la ficción y el testimonio histórico) y otras donde se despliega una poética del fútbol, mediante una visión épica y existencialista. (Cf. Olguín, S. “Apasionada memoria”, *P/12*, 19/12/93).

³⁰⁸ En un reportaje de “Primer Plano” del 4/8/91, “Cómo revelar *Polaroids*”, Lanata anticipa algunos aspectos del libro que retoma la reseña posterior de Rotker. El por entonces director de *Página/12* se adjudica el rol de “autopublicador” y califica a los críticos, periodistas e intelectuales de los diversos suplementos de Cultura, quienes formulan las preguntas que lo conforman, como habitantes del Quinto círculo del infierno, el de los “irascibles”.

Observamos, a través de la cita arriba transcripta, en qué estriba el carácter de esta narrativa de Lanata. Esas instantáneas lindan entre lo periodístico y lo ficcional, y están ancladas fundamentalmente en un presente y en cierta actualidad. Tal rasgo explica la aparición de personajes contemporáneos con un fuerte correlato referencial como el dictador Massera, de hechos de actualidad para el momento en nuestro país sobre los que se elige hablar, además de episodios vinculados con escritores.

Pero, ¿en qué sentido se trata de una “literatura de la realidad” -definición que puede extenderse al género instantánea predominante en esos años- tal como la caracteriza Susana Rotker desde el título de su reseña? Como ella explica, esta narrativa desarrollada por el entonces director de *Página/12* se encuentra a medio camino entre el discurso literario y el discurso periodístico³⁰⁹, se despliega en la “fusión” de la “realidad” con la “ficción”: “su materia suele ser como una fotografía en polaroid: testimonio de un instante que, poco a poco, va desdibujándose hasta quedar convertido en un recuerdo borroso o en ningún recuerdo.” Con ello da forma no sólo a cierta memoria, sino también “a la obsesión de lo precedero, característica de los escritores/cronistas.”

Si bien la literatura de Lanata no ha trascendido especialmente en el ámbito académico argentino, en su reseña, Rotker entronca ese libro con los orígenes del *New Journalism* en Estados Unidos, con Tom Wolfe y la literatura de no ficción de Norman Mailer y Truman Capote, en cuanto al recurso de rehuir las fórmulas hechas del periodismo, los lugares comunes del realismo, el cambio de punto de vista, la puesta en escena, pero, sobre todo, la elección de historias cotidianas que no solían ser consideradas como “noticias” ni consultadas como “fuentes fidedignas”, para resignificar lo narrado frente a un lector insensibilizado.

Luego se retrotrae a los padres del género en la Argentina, creando un linaje periodístico-literario (Roberto Arlt, Rodolfo Walsh, Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez) al que vincula los relatos de Lanata. Agrega también que *Polaroids* rinde homenaje a Julio Cortázar y posee, como en la escritura de tantos jóvenes escritores argentinos, el “tono escéptico de la serie negra y del minimalismo norteamericano”.

³⁰⁹ Rotker en su libro *La invención de la crónica* teoriza sobre dicho género. En la reseña referida, señala la pasión de la crónica por lo referencial, aunque dice que desde sus orígenes se ha apropiado de los recursos narrativos de la literatura y el cine, en el tratamiento de la oralidad y en el vínculo con la poesía. (Puede consultarse también la reseña de Sánchez, A. M., “La seducción de la crónica”, *P/12*, 26/4/92)

En efecto, desde *Página/12* se legitiman algunos géneros narrativos del periodismo acerca de ciertos episodios sucedidos, desde su vínculo con la literatura dado por la forma narrativa, la sorna, el modo de transmitir la oralidad y el uso del lenguaje. Esa puesta en relieve se da, sobre todo, a partir de la producción de autores que escriben en el mismo diario, incluyendo a su entonces director, con el antecedente de haber formado parte de otras publicaciones enmarcadas en el “nuevo periodismo” como el diario *La Opinión* y la revista *El porteño*.

En las reseñas, el afán de otorgar la categoría de literatura a determinadas producciones narrativas periodísticas breves hace que el alcance de la categoría “cuento” se extienda en una zona yuxtapuesta con la de la crónica y con otras variantes genéricas del periodismo, por lo cual aquel género se resignifica a partir de su desarrollo en la Argentina, sobre todo en Buenos Aires. A la vez, le atribuyen un linaje literario y ciertas influencias estilísticas de la serie negra y del minimalismo norteamericano que lo particularizan.

En resumen, las reseñas de “Primer Plano” esbozan ciertas líneas de la cuentística argentina en los primeros años `90, ante las cuales toman partido. En primer lugar, critican el criterio que organiza las antologías y el predominio de ciertas ediciones póstumas sustentadas más por un criterio de mercado que valorativo. En segundo, prevalece la concepción de cierto desarrollo del género -aunque bastante más acotado que la novela-, a partir de la influencia heterogénea, arbitraria y combinada de las poéticas del cuento moderno y, sobre todo, de autores norteamericanos de tendencia minimalista. Se observa que buscan crear cierto efecto que escapa a los cánones realistas en cuanto al modo de construcción de la trama, el tiempo, el espacio, los personajes y los finales. En tercer lugar, entre otras variantes, destacan el cuento brevísimo y, fundamentalmente, algunos relatos publicados previamente en la prensa gráfica que responden a una hibridez genérica y específica del “nuevo periodismo”, en los que -pese al trabajo discursivo que conllevan- prevalece cierto correlato fuerte con la “realidad” en cuanto a las temáticas, situaciones representadas, personajes, registros de lenguaje, etc.

Conclusiones

Por medio de una lectura en serie de las reseñas bibliográficas de narrativa y poesía argentinas en “Primer Plano” de *Página/12* y su relación con otras notas de ese suplemento literario, hemos comprobado cómo desde ese género se tejen representaciones (Charaudeau, 2003:297) definidas en términos de “imaginarios”. Esas representaciones, entre otros aspectos, revelan sistemas de valores sobre la literatura en los que intervienen algunos factores de influencia que destacamos.

Evidentemente, la cuestión del mercado tiene un lugar relevante a comienzos de la década menemista e incide en la publicación de libros tanto por parte de las editoriales consagradas como de las nuevas e independientes. Ese despliegue editorial repercute en los comentarios bibliográficos que cobran preponderancia en dicho suplemento. En ese sentido, el género no tiene las mismas funciones para los representantes editoriales que para los críticos y autores. Si bien las opiniones son heterogéneas, para los primeros el fin principal consiste en dar a conocer y despertar interés por las novedades en materia de publicaciones que transitan con rapidez por los puestos de exhibición de las librerías. No obstante, consideran que la atención e incidencia del género, en el caso de los textos literarios, depende, entre otros factores, del prestigio del crítico y del medio en que son publicados esos comentarios.

Para los escritores, reseñar y ser reseñado conforman un modo de pertenencia a circuitos de vinculación entre pares y de cierta participación dentro del campo literario; recordemos que *Página/12* se había constituido, desde su creación, en un diario de referencia. Es posible reconocer en el desarrollo de las reseñas el trazado de algunos vínculos entre los escritores: los que más han trascendido son los de quienes se habían agrupado en torno de la revista *Babel* o de la Biblioteca del Sur de la Editorial Planeta. Además, varios de ellos presentan cierta continuidad tanto en el campo de la literatura argentina como en el del periodismo o en el de la crítica literaria periodística y universitaria.

Algunas “marcas de los textos literarios” de la literatura de los ’80 y de comienzos de los ’90 que se comentan se reproducen en el discurso de la crítica literaria periodística. Una es la abundancia de mecanismos de interdiscursividad -principalmente de intertextualidad-, respecto de los cuales aparecen posiciones divergentes. No obstante, en general, prevalecen la aceptación y la resonancia de su uso. Con frecuencia, en la literatura, la intertextualidad es empleada como mecanismo de apropiación y de construcción de sentidos, y, consecuente-

mente, de provocación para el lector. También esa articulación se observa, en tanto estilo de las reseñas en “Primer Plano”, en las alusiones reiteradas a la teoría y crítica literarias -fundamentalmente de la estética de la recepción y del postestructuralismo-, sobre todo en las firmadas por críticos de formación universitaria. Esos marcos teóricos proporcionan herramientas conceptuales, que se encarnan en el léxico de la crítica periodística del que los críticos se valen en sus aplicaciones, para poner el acento en distintas líneas de análisis en función de afrontar la lectura de los textos comentados. Por otra parte, también mediante relaciones intertextuales, las reseñas efectúan homenajes a otros escritores de ese mismo género y, eventualmente, reflexionan sobre la existencia de un “canon” que se pone en diálogo con el que el mismo suplemento esboza.

En consonancia con cierto tratamiento soslayado de lo ideológico, tanto en las reseñas de narrativa como en las de poesía, se registra un eventual abordaje de cuestiones vinculadas con la última dictadura militar. Se sugiere que el tratamiento literario apela a una percepción extrañada: tanto por su acercamiento lateral a esas temáticas, como por medio de procedimientos que escapan al verosímil realista y de un empleo particular de la palabra poética. Análogamente, en esas reseñas se efectúan referencias solapadas para mencionar hechos conflictivos de ese período histórico.

En los casos antes mencionados, esa “marca de los textos literarios”, es decir los usos de un “discurso otro” que hemos señalado, muchas veces resignificado, genera cierto acicate y cuestionamiento al lector.

A la vez, desde el diario se leen, se reconocen y -en menor medida- se determinan tendencias de la literatura del momento. En relación con ello, las reseñas proponen recorridos y mapas de lectura esbozados frecuentemente a partir de la recurrencia a ciertos autores, también considerados en las notas de “Primer Plano”. En el caso de la poesía, se dibujan -en términos de Arturo Carrera- “constelaciones”. Además, le adjudican importancia a la escritura femenina, por su ruptura de lugares comunes. También se lee y advierte la mayor incidencia del diseño en los poemarios y en la escritura de algunos textos líricos en particular. En cuanto a líneas estéticas específicas, se definen procedimientos de la poesía neobarroca y, de un modo incipiente, dentro del campo literario argentino, de tendencias objetivistas.

En otro orden, “Primer Plano” presenta a los nuevos autores de narrativa en un intento de agrupamiento que no plantea fuertes similitudes en lo que hace a lo específico de su

escritura, sino a partir de que comparten el interés por insertarse en el mercado. Varios se atribuyen poca atención a la tradición literaria, que, sin embargo, es cuestionada por Miguel Briante desde el mismo suplemento. Si bien la mayoría considera que en la literatura subyacen aspectos ideológicos, rehuyen lo político o lo abordan de modo lateral.

Merece destacarse que el género más reseñado es la novela, de la cual son considerados diversos aspectos. Nos hemos detenido en los que, según nuestro criterio, resultan más relevantes: la influencia tanto de autores argentinos como extranjeros, las técnicas narrativas predominantes, las fluctuaciones y modificaciones subgenéricas que desarrollan y la atención que le otorgan al modo de representación literaria. En relación con este último, aunque se apunta una línea ligada a un realismo más mimético, prevalece una alteración en diversos grados y matices de los códigos del verosímil realista.

En lo que respecta a los libros de cuentos, es frecuente el reparo que se pone en el criterio de conformación de las antologías, de las que se señala que están basadas en tendencias de mercado. Asimismo, señalamos ciertas conjeturas por parte de los críticos en cuanto al desarrollo de ese género y la atención que se les brinda a la instantánea periodística y a géneros más nuevos, como el relato brevísimo.

De lo aquí expuesto, surge que el género reseña adquiere preponderancia en "Primer Plano" no sólo por su espacio destacado, sino también porque sugiere determinados abordajes y señalamientos respecto de la literatura más reciente, en relación con otras notas del suplemento. Asimismo, a través de mecanismos discursivos particulares -muchas veces tomados de la literatura-, puede leerse cierta provocación y la incitación a la reflexión no sólo sobre el libro que analizan, sino -en un movimiento más amplio- sobre la literatura y, en cierto sentido, sobre el campo literario.

Conclusiones finales

El período inicial de *La Opinión* y los comienzos de “Primer Plano” de *Página/12* marcan un estilo en el modo de desarrollar la crítica literaria periodística mediante los comentarios bibliográficos. *Reseñar* deriva del verbo latino *resignare* (abrir, descubrir, revelar) y este, a su vez de *signare* (describir, distinguir y percibir diferencias), es decir que desde su etimología conlleva la idea de mostrar signos o huellas. Escribir una reseña de textos literarios consiste en dar información sobre los libros que se comentan, pero también sobre el modo de leer y de concepciones de la literatura. Reseñar es, en definitiva, construir representaciones sobre los libros, sus autores, la literatura, los mismos críticos y la crítica literaria periodística.

A partir de la teoría sobre el discurso de la máquina mediática realizada por Patrik Charaudeau, reconocimos efectos de sentido producidos en las reseñas de textos literarios. Determinamos “efectos posibles” (Charaudeau, 2005:29) construidos en la organización semiodiscursiva de esos textos que cada diario propone. Como nos referiremos más adelante, esos efectos están determinados por el carácter predominantemente persuasivo de los comentarios bibliográficos.

Las funciones de la crítica definidas por Janusz Slawinski (1974) en un sentido general comprenden: a) la cognoscitivo-evaluativa en tanto esta se pronuncia sobre hechos literarios, b) la postulativa en cuanto genera proyecciones en el campo literario, c) la operacional dado que el acto crítico se vincula con ciertas circunstancias sociales y d) la metacrítica en tanto se trata de un enunciado con sus propias reglas, medios y tareas. Para ese autor, el acto crítico es polifuncional y tales funciones pueden darse de manera simultánea y, según los contextos, prevalecer unas sobre otras. La clasificación nos parece acertada, pero ¿cómo se vincula con nuestro objeto de análisis? ¿Cuáles son las funciones específicas de la crítica lite-

raria periodística en las reseñas de textos literarios de los diarios que elegimos? ¿Cómo se manifiestan?

Primero, debemos señalar que, en el caso de nuestro análisis, cada una de esas funciones se revela de modo plural, ya que todas adquieren más de un sentido. En las encuestas sobre las funciones de la crítica de *Los Libros*, *Latinoamericana* y *Página/12* -indicadas en la introducción-, se hace referencia a estas últimas como propósitos o tareas. A partir de nuestro análisis, hemos concluido que en realidad se trata de operaciones con objetivos determinados que se construyen mediante estrategias y procedimientos discursivos que producen efectos dirigidos a un “blanco” perfilado por la instancia mediática. Las funciones de la crítica literaria periodística dependen de las condiciones de producción dadas por el medio en el cual se realiza dicha crítica (revista, institución, aquí nos referimos a los diarios), de ciertas circunstancias sociales y culturales, también del género periodístico empleado -en este caso los comentarios bibliográficos-, del género literario sobre el cual se manifiestan y del crítico que las desarrolla.

Por medio de una lectura en serie, reconstruimos redes interpretativas que redimensionan el carácter aparentemente fragmentario de las reseñas. Producir crítica a través de ese género implica construir representaciones en el sentido dado por Charaudeau ([1997] 2005: 57, 296-7) desde el marco del análisis del discurso. Esta noción es definida en términos de “imaginarios”, los cuales -entre otros aspectos- revelan sistemas de valores que construyen una organización de lo real a través de lo verbal y discursivo. En efecto, ciertas estrategias discursivas que moldean y delimitan esa actividad, en virtud de influir, transformar o reforzar creencias e incidir en los comportamientos de los lectores.

El estilo general de los diarios *La Opinión* y de *Página/12* persiste en sus reseñas. No sólo en el empleo de los paratextos verbales e icónicos (modos de titular, tipos de ilustraciones), sino también en el hecho de que en el primero se le da relevancia a lo político y a lo social, y en el segundo, a los juegos con el lenguaje basados en relaciones de intertextualidad que se repiten a lo largo del diario.

A la vez, en cada matutino varían algunos de los esquemas y estrategias empleados, como también los lineamientos ideológicos, estéticos y culturales predominantes respecto de las concepciones de la crítica y la literatura argentinas. También hay una interrelación de las

funciones de la crítica en las reseñas con las de los suplementos literarios, respecto del tipo de representaciones que crean sobre concepciones de la literatura.

Al analizar en el *corpus*, tanto el nivel de construcción discursiva (enunciativa, modal, argumentativa, descriptiva y narrativa) como el ideológico, estético y cultural, hemos observado que cada diario establece pactos de lectura propios. Esos pactos suponen concepciones de lo que debe ser la crítica reseñadora, qué fines le competen y de qué manera se desarrollan. Tales posicionamientos conciernen a una de las funciones de la crítica -aunque no privativa de las reseñas-: establecer relaciones entre los libros y los escritores respecto del campo literario.

Desde del nivel enunciativo (capítulo 2 de esta tesis), en *La Opinión* predomina un locutor que se presenta bajo un *nosotros* inclusivo (yo+tú). A través de la complicidad que establece esa forma pronominal, realiza varias acciones, además de la de reseñar: intenta convencer a un destinatario y lo incita a la acción, muchas veces en un sentido político. En cambio, en *Página/12* prevalece un *se* impersonal, que muestra una distancia mayor por parte del locutor crítico, quien se presenta como poseedor de un saber especializado que, para hacer apreciaciones de carácter generalizado, eventualmente, emplea un *nosotros* de máxima extensión (yo+tú y/o él).

A la vez, el locutor de ese género discursivo construye un *ethos*, una presentación de sí por medio de un “tono”, un carácter y una “corporalidad” textual que trascienden la imagen de un sujeto individual para imprimirse en regularidades y recurrencias en el marco de cada diario. El *ethos* se define según el modo en que se traen a colación las otras voces en los enunciados, que dan cuenta no sólo del rol que cumplen el locutor y los diversos enunciadores en la escena discursiva, sino también el papel que se le adjudica al destinatario construido en el texto (capítulo 3).

En *La Opinión* es muy usado el discurso directo y las denominadas “formas híbridas” de polifonía que “presentifican” en mayor grado las voces de los autores, prefacios, prólogos y textos literarios. A la vez, esa imagen del locutor se presenta como más polémica en ese diario, lo cual se evidencia, entre otros rasgos, por el abundante empleo de conectores adversativos y ocasionalmente de la ironía, que le otorga cierta posición de poder (Reyes, 1984:157). En el caso de *Página/12*, prevalecen locutores principales más distanciados, pero con dominio de un saber dado por la apropiación de otras voces que habitualmente aparecen

de modo no marcado mediante alusiones y estilo directo encubierto. Se crea, así, la imagen de un locutor más “interpretativo”.

Por otro lado, en ambos diarios mediante esos *ethos* se interpela al destinatario para que pueda reconocer esos mecanismos. Dicho de otro modo: ya sea mediante un manejo de poder (con la ironía) o de saber (a través de la alusión), la crítica literaria periodística interpela al lector sobre las apreciaciones que lleva a cabo.

Además, el predominio de una modalidad de enunciación asertiva y de otras modalidades del enunciado también contribuye a la formación de dicho *ethos* del locutor. Entre las modalidades epistémicas más significativas, se encuentra la de certeza, mediante la cual se destacan ideas y valores estimados en cada matutino. Por otra parte, prevalece la modalidad de duda, probabilidad y posibilidad, sobre todo en los comentarios de *Página/12*, por lo cual el saber del crítico se presenta como imperfecto y cuestionable.

En cada matutino, las funciones evaluativas de las reseñas se encarnan en estrategias argumentativas, determinadas por el objeto literario sobre el que tratan, pero, fundamentalmente, a partir de los parámetros con los cuales se lo quiere describir. Por ello es que prevalece la descripción según parámetros teóricos y estéticos. En ese sentido, describir y narrar son también tareas de la crítica, efectuadas según determinados aspectos, inscriptas dentro de una finalidad principal que consiste en dar cuenta de una lectura (capítulo 2).

En *La Opinión* prevalece un léxico apreciativo más extremado, vinculado con cierta formación discursiva (ideológico-política, peronista y de izquierda) que atraviesa la publicación en lo cultural y determina formas de leer y concebir la literatura. Reconocemos influencias del formalismo ruso, el estructuralismo, la segunda etapa de la teoría de Mijaíl Bajtín, los comienzos de la sociocrítica y de otras teorías sociológicas de impacto a comienzos de los años '70 en el campo literario de la época, sobre todo en Buenos Aires. Por otra parte, en *Página/12*, se manifiesta un empleo de combinaciones lexicales más matizadas y un uso mayor de tecnicismos y procedimientos propios del postestructuralismo y la teoría de la recepción (capítulos 2, 4 y 5).

Asimismo, las funciones de las reseñas pueden definirse en relación con los actos de habla que en ellas se manifiestan, que también conforman el *ethos* de los críticos. En ambos matutinos, predominan actos de habla directivos (aconsejar e incitar a la acción, en *La Opinión*; avalar, en los dos diarios) que crean un modo de decir que acredita ciertas concepciones

y juicios sobre los libros, los autores y la literatura. También, se realizan actos asertivos en relación con el libro y el autor (anticipar sobre la recepción de un libro o los efectos de los futuros) y expresivos (dar juicios de valor -acusar, elogiar- y felicitar).

Además, mediante complejos ilocucionarios (García Negroni, 1998:88), se producen actos de habla derivados de los explícitos, que interpelan no tanto a los lectores, sino específicamente a los autores constituidos como un tercero discursivo. Esto sucede sobre todo en *La Opinión*, donde prevalecen actos de habla que pueden entenderse subsidiariamente como funciones de la crítica sólo en ese matutino: aconsejar y advertir a los escritores. En relación con ello -y solapándose con lo dicho anteriormente-, el *ethos* del los locutores críticos es más sentencioso y “militante” en *La Opinión*, y más templado y técnico en *Página/12*.

Hacer hacer y hacer saber son los extremos de una polaridad que se vincula con las funciones de la crítica y fluctúa en nuestro *corpus* de comentarios bibliográficos. La primera tendencia prevalece en el matutino dirigido por Timerman y la segunda, en el dirigido por Lanata (capítulo 3).

¿Cómo se construyen las argumentaciones en las reseñas? Básicamente, mediante dos tipos de esquemas argumentativos (Adam, 1992:115). En *La Opinión*, de modo regresivo dado que a partir de la conclusión anunciada en el título se desarrollan las justificaciones; en contraste, en *Página/12* predomina un esquema progresivo: las premisas llevan a la conclusión (capítulo 2).

Por otro lado, las representaciones que se crean de los autores se manifiestan bajo la metáfora de un recorrido construido a nivel lexical. En el primer diario, se valora el desarrollo de un proceso de escritura con los ideales que se encarnan en la época: la adquisición de un saber, de valores, con un riesgo y una actitud. En contraste, en *Página/12*, las referencias a los autores se inscriben en la consolidación de un trayecto organizado por el crítico. Al respecto, la función que prevalece en el primer matutino es la de constituir un imaginario sobre los valores del escritor, a diferencia del segundo diario donde la función de la crítica periodística consiste en organizar el trayecto del autor, fundamentalmente a partir de sus textos, más que desde su persona.

En ambos diarios, la función metadiscursiva de la crítica se plantea en sucintas reflexiones sobre el modo de decir del locutor principal, el alcance del género reseña sobre cuya brevedad y agilidad se tiene conciencia, y, en un nivel mayor, respecto de las historias y

cánones de la literatura vigentes, sobre los cuales algunos críticos sientan posición (Rivera en *La Opinión* y Saítta en *Página/12*). También otros críticos buscan crear otro “canon” desde el diario (Ford, Rivera, Romano y Sasturain en *La Opinión*; Olgún y Saccomano en *Página/12*, por mencionar a los principales).

La idiosincrasia de las lecturas de cada diario y de cada época está determinada por las concepciones ideológicas, culturales y estéticas subyacentes en las valoraciones que desde las reseñas se establecen respecto de la literatura y de la crítica literaria argentinas. Para algunos de los periodistas-escritores de *La Opinión*, hacer crítica implica seguir lineamientos ideológicos fuertes: oponerse a la cultura liberal encarnada en la revista *Sur*, al diario *La Nación* y a cierto regionalismo considerado como oligárquico y concebir una cultura nacional que incluya lo popular. Asimismo, se valora una literatura que indague la realidad e intervenga en ella (capítulo 4).

En relación con lo anterior, otras de las funciones de la crítica consisten en cifrar apreciaciones sobre desarrollos narrativos, teóricos y críticos previos y posteriores, a través de diversos dominios (Serrani, 1997:66): el de la memoria, el de la actualidad -y de relectura de la producción anterior-, y el de anticipación, que suponen relaciones convergentes y divergentes con el campo literario. El juego que se establece al poner en diálogo esos dominios impacta en las reflexiones sobre la literatura y el lugar que se les asigna a ciertos autores en otras publicaciones periódicas. De tal modo, pueden establecerse ciertos correlatos y diferencias entre las siguientes publicaciones: *La Opinión* y *Nuevos Aires, Crisis y Los Libros*, por un lado; *Página/12* y *Página/30* y *V de Vian*, por otro.

Estas relaciones se inscriben dentro de la función postulativa descripta por Slawinski: no se limitan a establecer una dimensión proyectiva, sino que además ponen en escena las tensiones que subyacen sincrónicamente en el campo literario.

Cierta expansión del mercado editorial a comienzos de la década menemista repercute en la cantidad de reseñas que se incluyen en “Primer Plano”. Desde el discurso de *Página/12*, esas funciones de la crítica cambian según qué agentes de producción y de recepción del circuito del libro las definen. En ese sentido, como hemos visto, para los representantes editoriales consultados desde ese matutino la incidencia de las reseñas parece traducirse sólo en dar a conocer los libros, aunque en el caso de los textos literarios se reconoce la importancia del crítico y el medio en que se los comenta.

De manera esporádica, algunos de los críticos con más experiencia (Briante, Delgado y Jitrik) desde los mismos comentarios bibliográficos cuestionan el rol del mercado en la selección de las nuevas publicaciones y diferencian la tarea crítica de las influencias de este; en otras palabras, delimitan el territorio de la tarea crítica. Para ellos -universitarios, profesores y autores-, comentar un libro supone un modo de formar parte del campo literario. Reseñar y ser reseñado implica pertenecer a ciertos circuitos institucionales, existir y darse a conocer. En ese sentido, como parte del anclaje social, se crean círculos de conflicto y de simpatías. Esa función se relaciona con la operacional -en términos de Slawinski-, por la cual los hechos literarios se conectan con determinadas circunstancias sociales. La cuestión es qué intereses subyacen en ellos. Lo estético está estrechamente vinculado con lo cultural y atravesado en *La Opinión* por lo ideológico y lo político; en cambio, en *Página/12*, por cierto criterio de mercado.

Ciertas apreciaciones que los críticos conciben en las reseñas de los dos diarios parten de reflexiones previas o las producen *a posteriori*. En ese sentido, las reseñas constituyen post o pre-textos de otros artículos, tanto académicos como periodísticos. Un ejemplo de la reseña como post-texto es la de Ricardo Piglia sobre la *Obra completa* de Roberto Arlt en *Página/12*. A su vez, los textos derivados tendrán otra trascendencia al inscribirse en el ámbito académico como en los casos de los desarrollos de Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano respecto de las reseñas de *La Opinión* o los de Susana Cella, Noé Jitrik y Jorge Monteleone, de las de *Página/12*. Por otro lado, las reseñas de Marcos Mayer, Sergio Olguín, Miguel Russo y Guillermo Saccomano ilustran lo que sucede en el ámbito periodístico, tanto dentro del mismo diario como en otras publicaciones periódicas. Por lo tanto, a las funciones señaladas por Slawinski podemos agregar otra que atiende al modo como se inscribe un texto en una serie que se origina a partir de él: *la función reflexiva*.

A las funciones consideradas, se suman otras subsidiarias. Una de ellas consiste en jerarquizar determinado género y descubrir sus desarrollos nuevos. Esto se observa en consonancia con la historia de los géneros. No es una cuestión menor la cantidad de reseñas dedicadas a cada uno. Llama la atención el número de comentarios sobre poesía que se presenta desde *La Opinión*, posiblemente por al impronta que Paco Urondo le otorga a la recepción de esta en estrecha conexión con el hecho de que el poeta Juan Gelman dirige el suplemento cultural a comienzos de los años '70. En cambio, en nuestro *corpus* de "Primer Plano" pre-

dominan las reseñas de novela. Como parte de esa tendencia, consecuentemente, se la privilegia y, a la vez, se da lugar a otros géneros que surgen en el campo cultural, como la instantánea periodística y el relato brevísimo en *Página/12* (capítulos 4 y 5).

El peso otorgado a esos géneros desde las reseñas también tiene base en concepciones que se transmiten en los respectivos suplementos culturales y en el campo literario. En las de *La Opinión*, en tanto rasgo característico del periodo, se elogia el género testimonio por sobre la novela. Se destaca una literatura que indague y busque intervenir en la realidad, a partir de una concepción del realismo crítico como manera de alejarse del meramente mimético. En cuanto a la poesía, en los comentarios bibliográficos prevalecen dos líneas. Por un lado, principalmente, la de Francisco Urondo, a través de las concepciones que él había plasmado con anterioridad en *Veinte años de poesía argentina*. Por otro, Juan Sasturain efectúa un abordaje más amplio de los textos, en el sentido de que lee otro tipo de propuestas que escapan al verosímil realista.

En contraste, en *Página/12* predomina el interés por la novela, sobre todo de sus técnicas narrativas, desarrollos subgenéricos y la atención puesta en el modo de representación literaria, que con mayor frecuencia escapa al realismo mimético. Por otro lado, en ese diario, la lírica tiene un lugar más acotado desde las reseñas, aunque de un modo más analítico por parte de críticos especializados. Estos proponen mapas de lectura a partir de la recurrencia de determinados nombres, también presentes en las notas de "Primer Plano". Se registran estéticas vigentes como la poesía neobarroca y otras incipientes como el objetivismo.

Respecto de los cuentos, de los '70 a los '90 cambia la consideración de algunas de las influencias al momento de legitimarlos. Si en el primer período prevalecen las poéticas del cuento clásico, dos décadas más tarde la mezcla de poéticas se acentúa, así como el cuestionamiento por la cristalización o evolución del género. Asimismo, desde los comentarios de un diario al otro, se percibe que las apreciaciones sobre las antologías de cuentos han variado. En el primer caso, los críticos examinan los criterios que las conforman, en contraste con los del segundo matutino que objetan el predominio de un criterio de mercado por sobre uno estético.

En síntesis, hemos demostrado que, aunque haya una heterogeneidad de críticos que escriben reseñas, las cuestiones que la crítica literaria periodística lee tienen relación con ten-

dencias epocales y, también, de modo más específico, con otras preponderantes de cada matutino, en interrelación con un juego de funciones.

A la vez, la función metadiscursiva de la crítica en las reseñas adquiere una coloratura particular. En los dos diarios, hay reflexiones sobre el lenguaje y la construcción discursiva por medio de la modalización autonímica y de referencias respecto del propio texto y género.

La laboriosidad que dicho género porta las convierte en un dominio que adquiere el sentido vital de una lectura crítica dentro de los textos periodísticos. Asimismo, el discurso de la crítica literaria, en *La Opinión* y *Página/12* dentro del contexto del “nuevo periodismo”, se apropia de algunos rasgos de los textos literarios de cada momento. En el primero, a través del frecuente empleo de citas de estos, además de otros usos lingüísticos que inciden en las modalidades. En el segundo, ese procedimiento puede leerse en relación con cómo se aborda el tratamiento de lo sucedido en la última dictadura militar, por medio de cierta lateralidad, de modo similar al que se efectúa sobre esa temática desde la literatura. También, al igual que en los textos literarios de los '80 y los '90, en las reseñas de *Página/12* es abundante el empleo de referencias intertextuales y, en el caso de las de lírica, de empleos particulares del léxico y de la sintaxis.

Además de las funciones anteriormente indicadas, la crítica literaria periodística adquiere entonces también el valor de una *práctica de escritura*. Con un alcance diferente al académico -pretendido por Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo en las encuestas de *Los Libros y Latinoamericana*, de Nicolás Rosa en esta última, y de Sarlo y Noé Jitrik en la de *Página/12*-, pero más ágil y más masivo por su impronta periodística.

Si la crítica desde las reseñas bibliográficas ocupa un espacio y alcanza un nivel tan significativo en el campo cultural de esos matutinos, cabe plantearnos varios interrogantes: ¿qué transformaciones se han operado sobre el género a medida que avanza el siglo XXI?, ¿cuál es el estado actual de las reseñas luego del impacto de Internet y un mercado más globalizado?, ¿cuáles son los circuitos de una lectura crítica de un alcance más extendido?, ¿seguirá esta cumpliendo las mismas funciones?

Bibliografía

Estudios sobre los discursos periodísticos

ALDUNATE, ANA y LECARÓS, MARÍA JOSÉ (eds.) (1989), *Géneros periodísticos*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Periodismo, Santiago de Chile.

ALVARADO, MAITE y ROCCO- CUZZI, RENATA (1984), "Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del '60" en *Punto de Vista*, Buenos Aires, diciembre de 1984, N° 22, pp. 27-30.

ATORRESI, ANA (1996), "Introducción" a *Los géneros periodísticos*, Buenos Aires, Colihue.

BERNETTI, JORGE LUIS (1995), "La Opinión era el Instituto Di Tella periodístico" en *Revista Oficios Terrestres* N° 1, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, noviembre.

CARNEVALE, SUSANA (1999), *La patria periodística*, Buenos Aires, Colihue.

CASTRO, ALBERTO y WARLEY, JORGE A. (1986), "Suplementos: Un cacho de cultura" en *Revista El Porteño*, Buenos Aires, mayo, pp. 62- 65.

CONSTANTINI, MARCELO (1992), "Entrevista a Jorge Lanata" en González Horacio (1992) *La realidad satírica, 12 hipótesis sobre Página 12*, Buenos Aires, Paradiso.

CHACÓN, PABLO E. y FONDEBRIDER, JORGE (1998), *La paja en el ojo ajeno, El periodismo cultural argentino (1983 -1998)*, Buenos Aires, Colihue.

FORD, ANÍBAL; RIVERA, JORGE y ROMANO, EDUARDO (1985), *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa.

GANDOLFO, ELVIO (1988), "El nuevo periodismo" en *Revista Punto y aparte*, Montevideo, diciembre, N° 17, pp. I-XXIV.

GONZÁLEZ, HORACIO (1992), *La realidad satírica, 12 hipótesis sobre Página 12*, Buenos Aires, Paradiso.

IMBERT, GÉRARD (1988), *Le discours du journal a propos de "El País"*, Paris, CNRS.

JOHNSON, MICHAEL, L. *El nuevo periodismo*, Buenos Aires, Troquel, s/d.

KLEIN, IRENE (2001), "Guía para la confección de reseñas bibliográficas" elaborada para la Segunda Olimpiada Nacional de Lectura del Plan Nacional de Lectura 2001, Ministerio de Educación de la República Argentina.

LANDOWSKI, ERIC ([1989] 1993), *La sociedad figurada. Ensayos de sociosemiótica*, México, F.C.E.

MAYER, MARCOS (2001), "Suplementos culturales que hicieron historia" en *Revista Todo es historia, Revistas y suplementos culturales en el pensamiento argentino*, N° 406, mayo, pp. 50-53.

- MOCHKOFSKY, GRACIELA ([2003] 2004), *Timerman*, Buenos Aires, Sudamericana.
- RIVERA, JORGE (1995), *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós.
- (1976), “Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*”, en *Crisis*, Buenos Aires, N^o 38, mayo-julio.
- RIVERA, JORGE y ROMANO, EDUARDO (1987), *Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, Tarso.
- ROTEMBERG, ABRASHA (1998), *Historia confidencial. La Opinión y otros olvidos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- RUIZ, FERNANDO (2001), *Las palabras son acciones. Historia política y profesional de La opinión de Jacobo Timerman (1971-1977)*, Buenos Aires, Perfil.
- SORIANO, OSVALDO (1994), *Artistas, locos y criminales*, Buenos Aires, Bruguera.
- TERÁN, OSCAR (1991), *Nuestros años sesenta: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur.
- TIMERMAN, JACOBO (2000), *Preso sin nombre celda sin número*, Buenos Aires, De la Flor.
- ULANOVSKY, CARLOS (1992), “La Opinión-Página12, un análisis comparativo” en *Medios y enteros, Revista de la Escuela de Comunicación Social de Rosario*, Nro. 2, noviembre de 1992.
- (2005), *Parén las rotativas. Diarios, revistas y periodistas (1970-2000)*, Buenos Aires, Emecé.
- WARLEY, JORGE (1993), “Las revistas culturales de dos décadas (1970-1990)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n^o 517-519, Madrid, julio-septiembre.
- WOLFE, TOM ([1973] 1992), *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama.

Aspectos culturales y crítica literaria

- ADORNO, T. W. (1971), *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- AGUIRRE, OSVALDO (2007), “Episodios de una formación”, reportaje a Daniel García Helder en *Bazar Americano.com*, el sitio de *Punto de Vista on line*, abril/mayo de 2007. Disponible en http://www.bazaramericano.com/reportajes/helder_notas.htm [Consultado el 8 de octubre de 2007].
- ALTAMIRANO, CARLOS Y SARLO, BEATRIZ (1983), *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette.
- ÁNGELES, FRANCISCO, “Crítica literaria periodística” en *El hablador*, Perú, [en línea], N^o 15, en <http://www.elhablador.com/angeles2.htm>. Disponible en línea [Consultado el 24 de junio de 2001]
- AULICINO, Jorge (2006), “A la espera de estudios serios” en *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- AVELLANEDA, ANDRÉS (1997), “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta” en *Memoria colectiva y políticas del olvido*, Buenos Aires, Viterbo, pp.141-184.
- ARICO, JOSÉ (1988), *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*, Buenos Aires, Puntosur.
- BAJTÍN, MIJAIL ([1929/1979] 1988), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E.
- ([1982] 1999), *Estética de la creación verbal*, México, S. XXI.
- BARTHES, ROLAND [1953], *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil. (*El grado cero de la escritura* (1987) Buenos Aires, Ed. S. XXI. Traducción de Nicolás Rosa).

- [1964], *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964. (*Ensayos críticos* (2003), Buenos Aires, Seix Barral. Traducción de Carlos Pujol)
- [1966], *Critiqué et vérité*, Paris, Ed. du Seuil. (*Crítica y verdad* (1972), México, Siglo XXI. Traducción de José Bianco)
- (1970), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- [1973], *Le plaisir du texte*, Paris, Ed. du Seuil. (*El placer del texto* (1974), Buenos Aires, S. XXI. Traducción de Nicolás Rosa.)
- [1981], *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, (*El grano de la voz* (1983), S. XXI, México. Traducción de Nora Pasternac)
- [1982], *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil. (*Lo obvio y lo obtuso* (1986), Paidós Comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México. Traducción de C. Fernández)
- [1984], *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil. (*El susurro del lenguaje* (1987), Barcelona, Paidós Comunicación. Traducción de C. Fernández Medrano)
- BENJAMIN, WALTER (1998), "El narrador" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, pp. 111-134. (Traducción de Roberto Blatt).
- BERG, EDGARDO (1998), "Joven narrativa argentina de los '90: ¿nueva o novedad?" en *Revista Letras*, N° 45, Curitiba, Brasil, pp.31-40.
- BONANO, MARIANA (2007) "Entre la vida y la poesía. Francisco Urondo y los dilemas del escritor" en *Telar, Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Universidad Nacional del Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, IIELA, N° 5, Año IV.
- BOURDIEU, Pierre (1971) "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*, México, S. XXI.
- (1998), *La distinción*, Madrid, Taurus.
- BRIANTE, MIGUEL (1993), "Una visión del mundo" en "Primer Plano", *Página/12*, 14 de febrero, p.8.
- CELLA, SUSANA (1998), *Dominios de la literatura*, Buenos Aires, Losada.
- (1999) *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica (Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé Jitrik)*, Buenos Aires, Emecé.
- (2003), *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- (2006), "Valer la pena" en *Obra poética* de Francisco Urondo, Buenos Aires, Adriana Hildalgo.
- CHAVEZ, FERMÍN (1971), "Borges en compañía de un peronista", *La Opinión*, Buenos Aires, 15 de junio, p. 23.
- (1971), "La creación de Hernández no fue un milagro sino el resultado de una aguda observación de la realidad", *La Opinión*, Buenos Aires, p. 23.
- CROCE, MARCELA (1996), *Contorno Izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue.
- (1999), "La crítica sociológica en Adolfo Prieto" en Rosa, N. (editor) *Políticas de la crítica*, Buenos Aires, Biblos.
- D'ATRI, NORBERTO (1972), "Un documentado ensayo reconstruye la actividad política de José Hernández", *La Opinión*, 12 de febrero, p.23.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS (1993), *roland barthes una babel feliz*, Buenos Aires, Ed. Almagesto.
- (2003), *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1976-1986)*, La Plata, Al margen.
- (dir.)(2006), *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*, México, F.C.E.
- (2008), "Marxismo" en *La teoría literaria hoy*, Buenos Aires, Al margen, pp. 81-89.

- DE LLANO, AYMARÁ y SCARANO, LAURA (2004), *Saberes de la escritura*, Mar del Plata, Martín.
- DELLA VOLPE, GALVANO ([1960] 1966), *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral.
- DELEUZE, GILLES y GUATTARI, FÉLIX Félix (1972), *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit.
- (1980), *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, J. (1969), *De la gramatología*, México, S. XXI.
- (1993), *Passions*, Paris, Galilée.
- (1992), *La dissémination*, Paris, Seuil.
- DOMINGUEZ, NORA (1994), Entrevista a Guillermo Saccomano, "The Buenos Aires Review" en "Primer Plano", *Página/12*, 20 de abril, pp. 6-7.
- DORRA, RAÚL (1989), *Hablar de literatura*, México, F.C.E.
- EAGLETON, Terry (1988), *Introducción a la teoría literaria*, Madrid, FCE.
- (1997), *Ideología*, Barcelona, Paidós.
- (1999), *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós.
- ECO, UMBERTO ([1962] 1992), *Obra abierta*, Barcelona, Planeta.
- ([1979] 1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- (2000), *Sobre literatura*, Barcelona, Océano.
- ECHAVARREN, ROBERTO (1991), "La revolución neobarroca" en *Trasplatinos*, México, El tucán de Virginia.
- "Un fervor neobarroco" publicado originalmente en *La República de Platón* N° 16, Uruguay, 1994, [en línea], disponible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Echavarren/fervorneobarroco.htm> [Consultado el 11 de noviembre de 2007]).
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS (1991), "El crepúsculo de los censores" en "Primer Plano", *Página/12*, 22 de diciembre, p.8.
- ESQUIVADA, GABRIELA, MAYER, MARCOS Y RUSSO, MIGUEL (1993), "Primer Diccionario de la Joven Narrativa Argentina" en "Primer Plano", *Página/12*, 7 y 13 de febrero.
- ERLICH, VÍCTOR (1974), *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral.
- FORD, ANÍBAL (1972) "La vuelta al campo en la literatura nacional" en "La Opinión Literaria" en "La Opinión Cultural", *La Opinión*, Buenos Aires, 1 de octubre, p.11.
- (2004), *30 AÑOS DESPUÉS 1973: las clases de Introducción a la Literatura y otros textos de época*, La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- FOUCAULT, M. - ([1966] 1984), *Las palabras y las cosas*, México, S. XXI.
- (1971), *El orden del discurso*, Madrid, Tusquets.
- (1991), *La arqueología del saber*, México, S.XXI.
- FONDEBRIDER, JORGE (1988), Dossier *Poesía Buenos Aires* en *Diario de poesía* N° 11, verano de 1988/89, pp.13-14.
- (comp.)(2006), *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- FREIDEMBERG, DANIEL ([1981]1994), "Prólogo" a *La poesía del cincuenta*, Buenos Aires, CEAL.
- (1999a), "Cronología" en Dossier Urondo en *Diario de Poesía* N° 49, otoño de 1999.
- (1999b), "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman", en Cella, Susana (directora del volumen), *La irrupción de la crítica*, Tomo 10 de Historia crítica de la literatura argentina, Buenos Aires, Emecé.

- FREIDEMBERG, DANIEL y HELDER, D.G. (1999), Dossier Urondo en *Diario de Poesía* N°49, otoño.
- GALLONE, OSVALDO (2004), "Carta de Argentina - La crítica literaria y los medios", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 644, Madrid, AECID, pp.125-127.
- GARCÍA HELDER, DANIEL (1999), "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano" en Cella, Susana, *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica* (Tomo X de *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé Jitrik*), Buenos Aires, Ed. Emecé.
- GARRIDO GALLARDO, MIGUEL A. (comp.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros.
- GELMAN, JUAN (1972), "Martín Fierro o el arte de ser argentinos y americanos" en "La Opinión Cultural", *La Opinión*, Buenos Aires, 25 de junio, 1972, p.1.
- GENETTE, GÉRARD (1971), *Figures III*, Paris, Seuil.
- (1989), *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- (2001), *Umbrales*, México, S. XXI.
- (2005), *Figuras V*, México, S. XXI.
- GOFFMAN, E. ([1959] 1981), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GOLDMANN, LUCIEN (1964), *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva.
- IBSCH, ELRUD (1984), "La recepción literaria" en Angenot, Marc *et al.* (2002) *Teoría literaria*, México, S. XXI.
- ISER, WOLFGANG (1978), *The act of reading*, Londres, Routledge & Kegan Paul y The Johns Hopkins University Press.
- (1993), *The Fictive and the Imaginary*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press.
- JAMESON, FREDERIC (1980), *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Barcelona, Ariel (Trad. de Carlos Manzano).
- JITRIK, NOÉ (1999), "Las máscaras del deseo y el modelo psicoanalítico" en *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé.
- (1999), *Diario de poesía* N° 49, Buenos Aires.
- KUPCHIK, Christian (1994), "¿Para qué sirve la crítica?", encuesta en "Primer Plano", P/12, 9 de enero, pp. 6-7.
- KRISTEVA, JULIA ([1968] 1972), "La productividad llamada texto" en *Lo verosímil*, Comunicaciones II, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- (1969), *Semiotiké; recherches pour une sémanalyses*, Paris, Seuil.
- LAFFORGUE, JORGE (1972), *Nueva novela latinoamericana II*, Buenos Aires, Paidós.
- coord. (1973), "Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta" (Parte I), *Lati-noamericana I*, N°2, Buenos Aires, 2 de junio.
- coord. (1974), "Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta" (Parte II), *Lati-noamericana I*, N°3, Buenos Aires, 3 de abril.
- "Consideraciones al margen de la nueva novela latinoamericana", *Revista Lati-noamericana I*, N°4, Buenos Aires, s/d.
- (2005), "Las cavilaciones del Professore Panesi" en "Primeras Historias. Palimpsestos", *Cartografía personal*, Buenos Aires, Alfaguara.
- LAFFORGUE, MARTÍN (comp.) (1999), *Antiborges*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor.
- LAISECA, ALBERTO (1993), "Realismo esotérico" en "Primer Plano", *Página/12*, 6 de marzo, p.8.

- LANATA, JORGE (1991), "Cómo revelar Polaroids", "Primer Plano", *Página/12*, 4 de agosto.
- LUKÁCS, GEORG (1969), *Realismo, ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- (1974) *Teoría de la novela*, Buenos Aires, S. XX.
- MAILER, NORMAN (1992), "La diferencia entre lo bueno y lo grande" en "Primer Plano", *Página/12*, 16 de febrero, pp. 2-3.
- MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY (1972), "La ficción actuaba como sucedáneo de la realidad para los lectores entusiastas de la 'nueva novela' en la década del '60, *La Opinión*, 9 de septiembre, p.19.
- (1991) "Con aliento suspendido" en "Primer Plano", *Página/12*, 23 de junio, p.4.
- MARTINI, JUAN (1993), "Naturaleza del exilio" en "Primer Plano", *Página/12*, 24 de abril, p.2 y 3.
- MAYER, MARCOS (1992), "Las nuevas editoriales. La aventura continúa" en "Primer Plano", *Página/12*, 31 de mayo, pp. 2-3.
- (1992), "Un hombre con influencias - Bernhard en la narrativa argentina" en "Primer Plano", *Página/12*, 18 de octubre, p.4.
- MAYER, MARCOS Y RUSSO, MIGUEL (1992), "No todo son musas" en "Primer Plano", *Página/12*, 20 de diciembre, pp. 2-3.
- MAYER, MARCOS Y RUSSO, MIGUEL (1994), "Cómprame usted este librito" en "Primer Plano", *Página/12*, 10 de abril, pp. 2-3.
- Millán, Eduardo, "Neobarrosos" en *Zucaí, Revista de poesía y debates* [2003-2005] [en línea]. Disponible en: [http:// www.revistazunai.com.br/ensayos/eduardo_milan_neobarrosos.htm](http://www.revistazunai.com.br/ensayos/eduardo_milan_neobarrosos.htm) [Consultado el 14 de noviembre de 2007].
- MONTANARO, PABLO (2003), *Francisco Urondo, La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*, Rosario, Homo Sapiens.
- O' DONNEL, MARÍA (1991), "Vamos a la playa", Encuentro de escritores argentinos en Pinar, "Primer Plano", *Página/12*, 1 de diciembre.
- PACHECO, C. (comp.) (1993), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana.
- PALTI, ELÍAS JOSÉ (comp.) (1998), "*Giro lingüístico*" e historia intelectual, Buenos Aires, U.N.Q.
- PANESI, JORGE (2000), "La crítica argentina y el discurso de la dependencia", *Críticas*, Buenos Aires, Ed. Norma.
- PIGLIA, RICARDO (1973), "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", *Los libros*, N° 29, marzo-abril, pp. 22-27.
- (1973), "Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt" en "La Opinión Cultural", *La Opinión*, 1 de abril, pp.10-11.
- (1990), *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo veinte, Universidad del Litoral.
- PONZA, PABLO (2006), "Existencialismo y marxismo humanista en los intelectuales argentinos de los sesenta" en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates* [en línea]. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org//index2923.html> [Consultado el 27 de junio de 2007].
- PRIETO, ADOLFO (dir) (1963), *La crítica literaria en la Argentina*, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras.
- RAMOS, JORGE ABELARDO (1954), *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, Buenos Aires, Amerindia.
- REISZ DE RIVAROLA, SUSANA (1989), "Texto literario, texto poético, texto lírico" en *Teoría y Análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, pp. 33-63.

- REST, JAIME (1979), *Conceptos fundamentales de literatura moderna*, Buenos Aires, CEAL.
- (1992), “Estudio Preliminar” en *El cuento tradicional y moderno* (antología), Buenos Aires, CEAL.
- ROMANO, EDUARDO ([1965] 1983), *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL.
- (1993), *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*, Buenos Aires, Ed. Colihue.
- (2001), “Cultura popular” en Di Tella, Torcuato, S. y otros, *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Buenos Aires, Emecé. pp. 148-150.
- ROSA, JOSÉ MARÍA (1971), “El secreto sentido político del ‘Martín Fierro’ ya resulta evidente a 99 años de anunciarse su edición”, *La Opinión*, Buenos Aires, 27 de enero, p.23.
- ROSA, NICOLÁS (1999), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos.
- ROZITCHNER, LEÓN (1971), “Para E. Sábato las declaraciones de Jorge Luis Borges sobre el peronismo son agravantes para el pueblo”, *La Opinión*, Buenos Aires, 3 de junio.
- RUIZ, LAURA (2005), *VOCES ÁSPERAS, Las narrativas argentinas de los '90*, Buenos Aires, Biblos.
- SÁBATO, ERNESTO (1971), “Para Ernesto Sábato, las declaraciones de Jorge Luis Borges sobre peronismo son agravantes para el pueblo”, Buenos Aires, *La Opinión*, p.23.
- SARTRE, JEAN PAUL ([1948] 1981), *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Ed. Losada.
- SCHMUCLER, HÉCTOR (1972) (dir.), “Hacia la crítica”, encuesta en *Los Libros*, N° 28, Buenos Aires, septiembre.
- SLAWINSKI, JANUSZ ([1974] 1994), *Las funciones de la crítica, Criterios*, [en línea] La Habana, N° 32, julio-diciembre, pp. 233-253. (Traducción de Desiderio Navarro) Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/slawinskifunciones.pdf> [Consultada el 5 de noviembre de 2004]
- SKLOVSKI, VÍCTOR ([1917]1970), “El arte como artificio” en Todorov, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo. XXI, pp. 55-70.
- SORIANO, OSVALDO (1973), “Julio Cortázar llega a la Argentina convencido de que a pesar de las contradicciones, se consolida la vía al socialismo en América Latina”, *La Opinión*, Buenos Aires, 11 de marzo, p. 18-20.
- (1992), “Balada del materialista indiferente” en “Primer Plano”, *Página/12*, 16 de febrero, p.8.
- TERÁN, OSCAR (1986), “Rasgos de la cultura argentina en la década de 1950” en *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos.
- TINIANOV, IURI ([1924] 1968), “Il fatto letterario” en *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo libri.
- ([1927] 1970), “Sobre la evolución literaria” en Todorov, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 89-101.
- TARSITANO, CARLOS (1972), “Narrativa argentina y país real” en “La Opinión Cultural”, *La Opinión*, Buenos Aires, 11 de junio, pp. 6-7.
- (1972), “La cultura aburrida” en “La Opinión Cultural”, *La Opinión*, 1 de octubre, pp.1-3.
- TODOROV, T. (1971) “Poética”, en: O Ducrot, T. Todorov, D. Sperber, M. Safouan y F. Wahl, *¿Qué es el estructuralismo?:* 101-173, Buenos Aires, Losada.
- ([1965] 1970), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos.
- [1978] “El origen de los géneros” en Garrido Gallardo, Miguel A. (comp.) (1988) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros.
- (1987), “El último Barthes” en *Vuelta/Sudamericana*, 9, abril.

- TOMACHEVSKI, B ([1928] 1982), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- URONDO, FRANCISCO (1968), *Veinte años de poesía argentina 194-1960*, Buenos Aires, Galerna.
- (1971), "Novela argentina - Escritura y acción" en "La Opinión Literaria", *La Opinión*, 8 de agosto, p.11.
- (1972), "Abuelos y bisabuelos de la poesía argentina" en "La Opinión Cultural", *La Opinión*, 7 de mayo, p. 12.
- VIÑAS, DAVID (1984), "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana" en Angel Rama (comp.) *Más allá del boom; literatura y mercado*, Bs. As., Folios, pp.13-40.

Teorías lingüísticas, análisis del discurso y semiótica

- ADAM (1992), *Les textes: types y prototypes*, Paris, Nathan.
- ANGENOT, MARC (1982), *Le parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot.
- (1989), *Un état du discours social*, Québec, Editions du Préambule.
- AUSTIN, J.L. (1962), *Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós
- AUTHIER-REVUZ J. (1982), "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours", en *DRLAV* 26, 91-151
- (1984), "Hétérogénéité(s) énonciative(s)", *Langages* 73, 98-111.
- (1995), *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles reflexives et non coïncidences du dire*, 2 Vols., Paris, Larousse.
- (1998), "O enunciador glosador de suas palavras: explicitação e interpretação, *Palabras incertas. As não-coincidências do dizer*, Campinas, Unicamp.
- BENVENISTE, EMILE ([1971] 1976), *Problemas de lingüística general I*, Buenos Aires, Ed. S.XXI.
- ([1974] 1977), *Problemas de lingüística general II*, Buenos Aires, Ed. S.XXI.
- BERINSTAÍN, HELENA (1998), *Diccionario de Retórica*, México, Ed. Porrúa.
- BERREDONER, A. (1981), *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, HELENA y TUSÓN VALLS, AMPARO (2002), *Las cosas del decir*, Barcelona, Ariel, pp. 176-7.
- CASTRO DE CASTILLO, ESTHER (2005) "La reseña", en Cubo de Severino, Liliana (coord.) *Los textos de la ciencia*, Córdoba, Comunicarte.
- COURTINE, J.J. (1981), "Analyse du discours politique", *Langages*, 62, Paris, Larousse.
- CUENCA, MARÍA JOSEP (1995), "Mecanismos lingüísticos y discursivos en la argumentación" en *Comunicación, Lengua y Educación* 25, p.29.
- CHARAUDEAU, PATRICK (1983), *Langage et discours, Éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*, Hachette.
- (1988 a), "La critique cinématographique : fait voir et fait parler" en *La presse. Produit, production, réception*, Paris, Didier erudition, pp.47-70.
- (1988 b), "Une théorie des sujets du langage", *Modèles Linguistiques*, X, fasc.2, Lille, pp. 67-78.
- (1988c), "La grammaire, c'est pas du bidon!", *Le Français Aujourd'hui*, 83, pp. 19-24.
- (1993), "Des conditions de la mise en scène du langage", *L'esprit de société*, De-crosse, A., Mardaga, Lieja, pp.27-65.

- (1997), *Le discours d'information médiatique, La construction du miroir social*, Ed. Nathan (Trad. de Margarita Mizraji *El discurso de la información. La construcción del espejo social*, Ed. Gedisa, 2005).
- CHARAUDEAU, PATRICK y MAINGUENAU, DOMINIQUE ([2002] 2005), *Diccionario de Análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu.
- DI TULLIO, ÁNGELA ([1997] 2005), *Manual de gramática del español*, Buenos Aires, Edicial.
- DUCROT, O. (1982), *Decir y no decir, Principios de semántica lingüística*, Barcelona, Anagrama.
- (1984) *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette.
- DUCROT, O. y PARRET, H. (1995), *Teorías lingüísticas y enunciación*, Buenos Aires, CBC.
- DUCROT, O y TODOROV, T. ([1972]1997), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, S.XXI (Trad. Enrique Pezzoni).
- EGGS, EKKERARD (1999), "Argumentar con oraciones hipotéticas", *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje N° 17-18, enero-diciembre de 1998*, México, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 327-347.
- FERNÁNDEZ LAGUNILLA, M. y PENDONES, C. (1993), "Recursos polifónicos del narrador en el discurso periodístico" en *Revista de Filología Románica N° 10*, Editorial Complutense, Madrid.
- FILINICH, MARÍA ISABEL (1999), *La voz y la mirada*, México, Plaza y Valdés.
- (2001), *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba.
- (2003), *Descripción*, Buenos Aires, Eudeba.
- FUCHS, CATHERINE (1982), *La paraphrase*, Paris, PUF.
- GARCÍA NEGRONI, MARÍA MARTA (1998), "La destinación del discurso político: una categoría múltiple" en *Lenguaje en contexto I*, pp.85-111.
- GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J., (1982) *Semiótica. Diccionario de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- HALL, STUART (1981), "Notes on Deconstructing 'the popular'", *People's History and Socialist Theory*, Raphael Samuel, London, Routledge, pp.227-240.
- HAMON, PHILIPPE (1991), *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial.
- HENRY, PAUL (1975), "Constructions relatives et articulations discursives", *Langages*, 37, pp. 81-98.
- KERBRAT – ORECCIONI, C. (1997), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial.
- KOVACCI, OFELIA (1972), "Formas sintácticas de relieve" en *Comentario gramatical*, Arco Libros, Madrid.
- LE QUERLER, N. (1996), *Typologie des modalités*, CAEN, Presses Universitaires de Caen.
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE ([1976] 1980), *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette.
- (1983), *Sémantique de la polémique. Discours religieux et ruptures idéologiques au XVII^e siècle*, Lausana, L' Age d' Homme.
- (1984), *Genèses du discours*, Lieja, Madarga.
- (1987), *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette.
- (1991), *L'analyse du discours: Introduction aux lectures de l'archive*, Hachette Université, Paris.
- (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- ([1996] 1999a), *Términos claves del análisis del discurso*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (1999b), "Ethos, scénographie, incorporation" en Amossy, Ruth, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausana, Ed. Delachaux et Niestlé.

- ([1998] 2000), *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan.
- ([1990] 2001), *L'énonciation littéraire II, Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan.
- ([2001] 2004), ¿"Situación de enunciación" o "situación de comunicación"? en *Revista Discurso.Org*, [en línea] Año3, Nº5, Buenos Aires. (Traducción de Laura Miñones) Disponible en http://www.revista.discurso.org/articulos/Num5_Art_Maingueneau.htm [Consultado 4 de julio de 2008].
- MALDIDIER, DENISE y ROBIN, RÉGINE (1976), "Du spectacle au meurtre de l'événement : reportages, commentaires et éditoriaux de presse à propos de Charléty (Mai 1968) » en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Volume 31, Numéro 3, pp. 552-588.
- MASSERON, C. (1997), "Pour une didactique de l'argumentation (écrite) : problèmes, objets y propositions I y II, *Pratiques* Nº 96, decembre, pp. 7-62.
- MARIN, L. (1993), *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil.
- MÉNDEZ GARCÍA DE PAREDES, ELENA (1999), "La literalidad de la cita en los textos periodísticos", *Revista Española de Lingüística* 30, 1, pp.147-167.
- MEUNIER, A (1974), "Modalités et communication", *Langue Française*, 21, pp.8-25.
- PADILLA DE ZERDÁN, CONSTANZA (1999), "La argumentación: estado actual de su estudio" en *RILL* Nº 14, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- PARRET, HERMAN (1995), "Contar" en *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Edicial.
- PÊCHEUX, Michel (1975), *Les verités de la Palice. Lingüistique, sémantique, philosophie*, Paris, Maspéro.
- PERELMAN, CHAÏM (1997), *El imperio retórico*, Colombia, Norma.
- PLANTIN, CHRISTIAN (2001), *La argumentación*, Barcelona, Ariel.
- PUGA, JUANA (2001), "Una presentación del software multimedial Actos de Habla" en *Revista de lingüística teórica y aplicada*, Volumen 39, Concepción, Universidad de Concepción, 139-154.
- REYES, G. (1995), *Los procedimientos de la cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco libros.
- (1996), *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Madrid, Arco Libros.
- SEARLE, JOHN (1975), "Indirect speech acts" en *Speech Acts: Syntax and Semantics*, Nueva York.
- ([1965] 1995a), "¿Qué es un acto de habla?" en *La búsqueda del significado: lecturas de Filosofía del Lenguaje*, Luis M. Valdés Villanueva (editor), Madrid, Tecnos, pp. 431-448.
- ([1975] 1995b), "Una taxonomía de los actos ilocucionarios". *La búsqueda del significado: lecturas de Filosofía del Lenguaje*, Luis Valdés Villanueva (editor), Madrid, Tecnos, pp. 449-476.
- (1980), *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra.
- SEROT, PATRIK (1986), "Langue russe et discours politique soviétique: analyse des nominalisations" en *Langages* 81.
- SERRANI, S.M. (1986), "As construções indeterminadoras enquanto recortes macrossintáticos o discurso", série *Estudos*, 12. Uberaba, FIUBE, pp. 98-125.
- (1997), *A Linguagem na Pesquisa Sociocultural*, Editora da UNICAMP, Campinas, SP, Brasil.
- TOULMIN, STEPHEN (1958), *The Uses of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VAN DIJK, TEUN (1977), *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, Londres, Longman.
- VERÓN, ELISEO (1979), "L'Hibou" en *Revista Communications*, Paris, Nº 28, pp. 69-125.

————— (1980), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires., Gedisa.

————— (1985), “El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los media”, en *Les Médias: expériences, recherches actualles, applications*, Paris, IREP, p.4. (Traducción de Lucrecia Escudero para su cátedra de Semiótica II en la Universidad de Buenos Aires).

————— (1987), *Construir el acontecimiento*, Buenos Aires, Gedisa.

VOLOSHINOV, VALENTÍN ([1930] 1976), *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.

ZIMMERMANN, LILIANA (2001), “El discurso de la crítica: marcadores y persuasión”, *Texturas*, Año 1, N° 1, Santa Fe, CESIL, Facultad de Humanidades y Ciencias Universidad Nacional del Litoral, pp. 203-211.

Anexo

Frecuencia de estrategias argumentativas en reseñas sobre textos de narrativa (cuento y novela)

Diarios	Críticos	descripción	definición	narración	comparación	empleo de analogías	explicitación de causas	derivación de consecuencias	citación de autoridad	Ejemplificación					
										sin cita en DD	con cita en DD				
La Opinión	Ardiles Gray		C	N					C	N	C	N	C	N	
	Soriano*								C	N					
	Tarsitano				C	N			C	N	C	N	C	N	
	Sasturain			C	N		C	N	C	N	Autor	C	N	C	N
	Rivera***				C	N	C	N	C	N					
	Romano		C	N					C	N					
	Urondo			C	N	C	N		C	N			C	N	
Ford*										C	N	C	N		
Página/12	Kohan			C	N	C	N		C	N	C	N	C	N	
	Gallone*								C	N	C	N			
	Kozac						C	N	C	N					
	Cella**	N	N	N		N					N			N	
	Russo				C	N	C	N	C	N	C	N	C	N	
	Olguín			C	N										
	Delgado**	N	N	N		N					N			N	

Diarios	Críticos	preguntas retóricas	ironía	paráfrasis señaladas con marcadores	generalización	refutación	Relaciones de contraste								
							oposición	sustitución	restricción	concesión					
La Opinión	Ardiles Gray	C	N		C	N	C	N	C	N	C	N	C	N	
	Soriano*		C	N											
	Tarsitano	C	N				C	N	C	N	C	N			
	Sasturain					C	N								
	Rivera***			C	N			C	N	C	N	C	N	C	N
	Romano			C	N	C	N				C	N			
	Urondo	C	N					C	N	C	N	C	N	C	N
Ford*			C	N	C	N				C	N	C	N		
Página/12	Kohan			C	N	C	N				C	N	C	N	
	Gallone*			C	N										
	Kozac					C	N								
	Cella**	N	N	N	N			N	N		N			N	
	Russo			C	N				C	N	C	N	C	N	
	Olguín	C	N	C	N	C	N		C	N	C	N	C	N	
	Delgado**	N	N	N	N			N	N		N			N	

Generalmente (más de 75%)
 A veces (de 50 a 75%)
 Ocasionalmente (entre 25 y 50%)
 Excepcionalmente (hasta 25%)
 Nunca

Cuando no se aclara C o N, se señala la frecuencia de la estrategia utilizada tanto para reseñas de cuento como para novela.

* En el corpus se presenta sólo una reseña de cuentos o relatos de los críticos indicados con asterisco.
 ** No desarrollan reseñas sobre cuentos las críticas indicadas con dos asteriscos.
 *** En el corpus, sólo se incluye una reseña de novela por parte de Jorge B. Rivera, por lo cual al igual que en los otros casos indicados con asterisco el relevamiento no permite dar cuenta de la frecuencia.

Frecuencia de estrategias argumentativas en reseñas de poesía

Diarios	Críticos *	descripción	definición	narración	comparación	empleo de analogías	explicitación de causas	derivación de consecuencias	citación de autoridad	Ejemplificación	
										sin cita en DD	con cita en DD
<i>La Opinión</i>	Ardiles Gray										
	Tarsitano										
	Sasturain										
	Urondo										
<i>Página/12</i>	Cella										
	Monteleone										




Diarios	Críticos *	preguntas retóricas	ironía	paráfrasis señaladas mediante marcadores	generalización	refutación	Relaciones de contraste			
							oposición	sustitución	restricción	concesión
<i>La Opinión</i>	Ardiles Gray									
	Tarsitano									
	Sasturain									
	Urondo									
<i>Página/12</i>	Cella									
	Monteleone									

Generalmente		(más de 75%)
A veces		(de 50 a 75%)
Ocasionalmente		(entre 25 y 50%)
Excepcionalmente		(hasta 25%)
Nunca		

*Para indicar la frecuencia de las estrategias en el *corpus*, ha sido necesario considerar los críticos con por lo menos dos reseñas de poesía.

Detalle de variables predominantes en la descripción de textos narrativos y su frecuencia

Género del texto reseñado	Críticos																											
	Ardiles Gray		Soriano		Tarsitano		Sasturain		Rivera		Romano		Urondo		Ford		Kohan		Gallone		Kozac		Cela	Russo		Olguin		Delgado
	C	N	C	N	C	N	C	N	C	N	C	N	C	N	R	N	C	N	R	N	C	N	N y otros*	C	N	C	N	N
Temas																												
Referencias o reflexión sobre el género del texto considerado																												
Referencias al uso del lenguaje																												
Escritura																												
Referencias o reflexión sobre ideas del texto																												
Rasgos del narrador y de personajes																												
Elementos del paratexto y su relación con el texto																												
Técnicas narrativas																												
Voces																												
Puntos de vista/Mirada																												
Tiempo																												
Espacios																												
Ritmo																												
Tensión																												
Tono																												
Lugares comunes																												
Sentimientos referidos																												
Estilo																												
Situaciones																												
Conflictos /Problemáticas																												
Motivos /leitmotiv																												
Principio constructivo del texto																												
Imágenes sensoriales																												
Metáforas																												

Generalmente  De 61 a 100%
 Frecuentemente  De 41 a 60% inclusive
 Ocasionalmente  Hasta el 40% inclusive
 C: Reseña de cuentos
 R: Reseñas de relatos
 N: Reseñas de novelas
 N y otros: incluye reseñas de novelas y de géneros híbridos de la narrativa (ni cuentos ni relatos ni novelas)

Detalle de variables predominantes en la descripción de reseñas de poesía y su frecuencia

	Críticos					
	La Opinión				Página/12	
	Ardiles Gray	Tarsitano	Sasturain	Urondo	Cella	Monteleone
Temas						
Referencias y/o reflexión sobre el género considerado						
Referencias al uso del lenguaje						
Juegos con el significante						
Escritura						
Referencias a ideas del texto						
Rasgos del yo lírico y de sujetos mencionados en el poema						
Voces						
Elementos del paratexto y/o su relación con el texto						
Relación ilustraciones-poemas (paratexto icónico)						
Espacialidad del poema						
Puntos de vista/mirada/perspectiva						
Tiempo						
Espacios						
Ritmo/sonoridad/musicalidad						
Tensión						
Tono						
Lugares comunes						
Sentimientos referidos						
Situaciones						
Conflicto/Problemática						
Motivos						
Principio constructivo del texto						
Imágenes sensoriales						
Metáforas						
Versificación						
Estructura/partes						
Discurrir/Relación de los poemas con la totalidad del libro						
Sintaxis						
Percepción						
Humor						
Poética						
Gestos						
Extensión del texto						
Materialidad de la escritura/soprote						
Anécdota						
Intertextualidad						
Interdiscursividad						
Contexto						
Aspectos sociales (reflexión)						
Relación con la verosimilitud y la realidad (realismo)						
Relación con lo político						
Alusión a la toma de conciencia						
Relación con la vida y la experiencia						
Actitud del autor, del texto						
Relación con y/o mención de otros textos del autor						
Filiaciones						
Relación con el campo literario						
Efectos /Recepción del lector						
Otros procedimientos						

Generalmente		De 61 a 100%
Frecuentemente		De 41 a 60% inclusive
Ocasionalmente		Hasta el 40% inclusive

Listado de reseñas del corpus de análisis de los diarios *La Opinión* y *Página/12*, ordenadas por críticos y fecha

V: Volanta
 T: Título de la reseña
 L: Libro reseñado
 A: Autor

La Opinión

Aníbal Ford

18/8/72 V: "Cantar del profeta y el bandido", T: Conflictos y búsquedas de la literatura regional en una última novela de Tizón, L: *El cantar del profeta y el bandido*, A: Héctor Tizón.
 3/11/72 V: "Un bárbaro entre la belleza", T: En su último libro Murena exalta a la literatura como una forma de privilegio, L: F.G.: *Un bárbaro entre la belleza*, A: H. A. Murena.
 26/12/72 V: Variaciones sobre el mito de Frankestien, T: la realidad histórica se diluye en la última obra de Griselda Gambaro, L: "Nada que ver con otra historia", A: Griselda Gambaro.
 22/5/73 V: Nueve narradores congregados en "Historias del peronismo", T: Ante los fenómenos políticos de dimensión excepcional, el respeto por la literatura suele anular a la historia, L: *Historias del peronismo*. Selección y prólogo de María A. Scotti.

Julio Ardiles Gray

31/7/71 V: "Nueve cuentos y una invitación", T: Ironía y truculencia comulgan en el libro de una autora novel, L: *Nueve cuentos y una invitación*, A: Teresa Caballero.
 4/8/71 V: "La raíz en la roca", T: Buena poesía y retórica conviven en los textos de Jorge Escudero, L: *La raíz en la roca*, A: Jorge Escudero.
 12/8/71 V: Apareció ayer en Buenos Aires, T: Hondura metafísica y pintoresquismo se contraponen en un libro de poemas, L: *Plaza batallón 40*, A: Héctor Viel Temperley.
 7/9/71 V: Syria Poletti y el mundo de la infancia, T: Una novela malograda por el exceso de elaboración, L: *Extraño oficio*, A: Syria Poletti.
 21/9/71 V: "La locura juega al ajedrez", T: Los cuentos de Anderson Imbert desembocan en un rico realismo, L: *La locura juega al ajedrez*, A: Enrique Anderson Imbert.
 14/10/71 T: Consigue indagar en el pasado el último poemario de Horacio Salas, L: *Mate pastor*, A: Horacio Salas.
 23/11/71 V: A pesar de su tema apasionante, T: El falso idioma empleado destruye la última novela de Sara Gallardo, L: *Eisejuaz*, A: Sara Gallardo.
 3/12/71 V: De Echeverría a Borges, T: El rigor y la originalidad nutren un ensayo crítico de Noé Jitrik, L: *El fuego de la especie*, A: Noé Jitrik.
 23/12/71 V: El fin de la infancia en la primera obra de Sexer, T: Un exitoso juego de lenguajes para indagar la realidad, L: *La perinola*, A: Mario Sexer.
 31/12/71 V: Publicadas por primera vez en 1934, T: En sus Aguafuertes Españolas, Arlt prefirió a Occidente y no al Islam, L: *Aguafuertes españolas*, A: Roberto Arlt.
 18/7/72 V: "Volvió una noche", T: Un primer libro de cuentos que revela a un auténtico narrador", L: *Volvió una noche*, A: Jacobo Dayan.

Martín Müller

27/7/72 V: Nostalgia y autobiografía, T: la última novela de Mujica Láinez es una visita guiada a la Torre de Marfil, L: *Cecil*, A: Manuel Mujica Láinez.

Jorge B. Rivera

16/9/72 V: La soledad y la fragilidad de la vida, T: Lo más representativo de la obra de Bernardo Kordon se reúne en un tomo, L: *Bernardo Kordon. Sus mejores cuentos porteños*.

20/9/72 V: "El fideo más largo del mundo", T: Costumbrismo y misterio se reúnen en un buen tomo de relatos de Bernardo Jobson, L: *El fideo más largo del mundo*, A: *Bernardo Jobson*.

3/10/72 V: Las propuestas de un formalista ruso, T: La obra de Sklovski aporta un enfoque más integral a la crítica literaria, L: *Sobre la prosa literaria*, A: Víctor Sklovski.

16/2/73 V: "Los navegantes", último libro de un narrador excepcional, T: Kordon y la aventura como memorial del trabajo humano, L: *Los navegantes*, A: Bernardo Kordon.

6/3/73 T: Auténtico sabor popular en el último libro del cuyano Lucero, L: *El pájaro brujo*, A: Juan Draghi Lucero.

8/5/73 V: "Las arenas", obra maldita de Miguel A Speroni, T: Una novela militante sobre el peronismo, L: *Las arenas*, A: Miguel Ángel Speroni.

16/5/73 V: Once cuentos de Hebe Huart en "La gente de la casa rosa", T: La cara secreta de la realidad vista por una narradora que parece ingenua, L: *La gente de la casa rosa*, A: Hebe Uhart.

Eduardo Romano

9/8/72 V: Primer intento de literatura política de Jorge Riestra, T: "A vuelo de pájaro" o la desmitificación de una clase, L: *A vuelo de pájaro*, A: Jorge Riestra.

21/9/72 V: "En el otro tablero", T: Un libro de María Esther de Miguel contiene diversos niveles temáticos, L: *En el otro tablero*, A: María Esther de Miguel.

14/10/72 V: Un manual apenas mediocre, T: Defrauda expectativas un libro sobre la vida literaria latinoamericana, L: *La cultura moderna en América Latina*, A: Jean Franco.

25/10/72 V: Clara actitud política y rigor documental, T: Un ensayo indaga la forma en que se gestó la conciencia americana, L: *Formación de la conciencia americana*, A: Hebe Clementi.

1/11/72 V: El primer libro de Pablo Urbanyi, T: Distintos niveles de calidad se pueden encontrar en la obra de un joven narrador, L: *Noche de revolucionarios*, A: Pablo Urbanyi.

14/11/72 V: Técnica infrecuente pero tradicional, T: Dignidad narrativa y equívocos formales en una novela de Lozzia, L: *Retrato de un desconocido*, A: Luis Mario Lozzia.

12/1/73 V: "Don abdel Zalim", último libro de Jorge Asís, T: Retorno a la picaresca sin la suficiente autorcrítica, L: *Don Abdel Zalim (El burlador de Dominico)*, A: Jorge Asís.

15/3/73 V: Progresiva madurez de un joven novelista argentino, T: La riqueza narrativa de Szichman surge de mecanismos para reconstruir el pasado, L: *La verdadera crónica falsa*, A: Mario Szichman.

31/3/73 V: Las costumbres de las clases tradicionales, según una escritora, T: Con "Una madre", Beatriz Guido aclara algunos presupuestos de su literatura, L: *Una madre*, A: Beatriz Guido.

Juan Sasturain

15/9/72 V: Crónica de una derrota, T: Para Waisman, el signo es incapaz de atrapar la duración temporal, L: *Entre caminos*, A: Oscar Waisman.

27/9/72 V: Una ubicación precisa de lo sobrenatural en nuestros días. T: Para Todorov lo fantástico en la literatura es el exceso de lo real, L: *Introducción a la literatura fantástica*, A: Tzvetan Todorov.

1/10/72 T: Se frustra un mensaje poético por carecer de tensión, L: *Nosotros-piedra* por Angel Núñez.

17/10/72 V: Una aventura rigurosa y difícil de compartir, T: Interesante antología de narradores jóvenes cuyo prólogo está de más, L: *Prosa Junta*, A: por Graciela Fernández, Geo Frattini, Tamara Kamenszain, Gabriel Rodríguez, Luis Rotger, Daniel Samoilovich y Marcelo Sztrum, Prólogo de Mario Tobelem.

26/10/72 V: Teorías de Meletinski y Propp, T: Dos trabajos de formalistas rusos, aunque válidos, no llenan un vacío informativo. L: *Las transformaciones del cuento maravilloso* por Vladimir Propp y Estudio estructural y tipológico del cuento, A: E. Meletinsky.

- 31/10/72 V: A veinte años de su primera edición, T: "Desde esta carne", de Fernando, aún conserva técnicas eficaces, L: *Desde esta carne*, A: Valentín Fernando.
- 8/11/72 V: La narrativa de Oscar Peyrou, T: Textos que describen el pasaje de la fisura existencial a la lucidez, L: *Cambio de domicilio*, A: Oscar Peyrou.
- 29/12/72 V: Reedición de "El paraíso desenterrado", T: Una clara voluntad estructural se advierte en la poesía de Ceselli, L: *El paraíso desenterrado*, A: Juan José Ceselli.
- 30/1/73 V: La publicación de "Todos los poemas" define a un creador, T: Como los mejores de su generación, Urondo es más leal con la vida que con la belleza, L: *Todos los poemas*, A: Francisco Urondo.
- 31/1/73 V: Un intento de fusionar vida y literatura, T: Logros parciales y golpes de efectismo reúne la última novela de Dalmiro Sáenz, L: *Alto quien vive*, A: Dalmiro Sáenz.
- 8/2/73 V: Fue finalista en el Premio Planeta 1972, T: Cierta desaliño formal conspira contra las virtudes de la novela "Baldío al sur", L: *Baldío al sur*, A: Valentín Fernando.
- 17/2/73 V: Cuando la ruptura también es continuidad, T: En "Partitas", Lamborghini afirma una vez más su itinerario coherente, L: *Partitas*, A: Leonidas Lamborghini.
- 9/3/73 T: Teoría y experiencia se contradicen en un desigual tomo de poesía, L: *La obsesión del espacio*, A: Enrique Zelarayán.
- 17/4/73 V: El cuento que cierra un ciclo en la obra de Rodolfo Walsh, T: Impecable parábola de un creador que cambió la literatura por la militancia, L: *Un oscuro día de justicia*, A: Rodolfo Walsh.
- 10/5/73 V: "Libro de Manuel" se propone como un vademécum para la próxima generación, T: En su cuarta novela Julio Cortázar nombra a la Historia pero no se atreve a tocarla, L: *Libro de Manuel*, A: Julio Cortázar.

Oswaldo Soriano

- 30/9/71 V: "Literatura de la pelota", T: Una recopilación de textos sobre el fútbol plantea nuevos interrogantes, L: *Literatura de la pelota*, A: Roberto Jorge Santoro.
- 24/11/71 V: "Novela policial del testimonio", T: Vida y muerte de Juan Duarte en un folletín de escaso rigor histórico, L: *Prontuario de un perdedor*, A: Eloy Rébora.
- 4/2/72 V: "Las paralelas no se tocan, nene", T: Una obra de lenguaje simple y llano hace muy obvia la clave de su humor, L: *Las paralelas no se tocan, nene*, A: Norberto Firpo.
- 3/1/73 V: Aparece hoy "El frasquito", primera novela de Luis Guzmán que durante dos años fue marginada por su lenguaje, T: Horror y crueldad en un texto que narra la desesperada búsqueda de una identidad, L: *El frasquito*, A: Luis Guzmán.

Carlos Tarsitano

- 19/6/71 V: Aparece hoy en Buenos Aires, T: Estilo e indagación de la realidad en una lograda antología de cuentos, L: *Los mejores cuentos argentinos de hoy*, A: Miguel Briante, Julio Cortázar, Haroldo Conti, Ricardo Piglia y otros.
- 2/7/71 V: "El solicitante descolocado", T: La poesía de Lamborghini halla su luz en la historia de su pueblo. T: El solicitante descolocado, A: Leonidas C. Lamborghini.
- 14/7/71 V: Joven narrativa argentina, T: Una antología de cuentos muestra diversos logros e imposibilidades, L: *Antología consultada del cuento argentino*, A: Briante, Castillo, Heker, Hernández, Jamilis, Lynch, De Miguel, Moyano, Rozenmacher y Sánchez Sorondo.
- 16/7/71 V: Tiempo-Gobbi, T: Intención y sentimiento no bastan para generar una textura poética, L: *Buenos Aires, Tiempo-Gobbi*, A: Alfredo Carlino.
- 5/8/71 V: A la sombra de un maestro, T: El reflejo de lo aparente priva en una novela sobre Buenos Aires, L: *El despelote*, A: Agustín Pérez Pardilla.
- 10/9/71 V: Un trabajo de Daniel Barros, T: Opacidad y aciertos parciales en un ensayo sobre la poética de Marechal, L: *Leopoldo Marechal, poeta argentino*, A: Daniel Barros.

- 21/9/71 Apareció ayer en Buenos Aires, T: Una novela sobre lo cotidiano se malogra por carencia de frescura, L: *El gato en la sartén*, A: Mónica Müller.
- 5/11/71 V: Acaban de reeditarse en Buenos Aires, T: Los cuentos de Germán Rozenmacher reúnen su mundo social y personal. L: *Cuentos completos*, A: Germán Rozenmacher.
- 7/12/71 T: Ecos autobiográficos alimentan una novela de autora argentina, L: *Músicos y relojeros*, A: Alicia Steimberg.
- 30/12/71 V: "La carta al General", T: Fidelidad al idioma coloquial de Buenos Aires en cuatro relatos, L: *La carta al General*, A: Juan Carlos Martini.
- 12/1/72 V: "Referencias", T: Un poeta que inicia el paso de la soledad a la conciencia colectiva, L: *Referencias*, A: Marcelo Pichon Rivière.
- 25/1/72 V: Los poemas de Luis Luchi, T: Una honda experiencia cotidiana rescatada en trazos irregulares, L: *El muerto que habla – 48 penúltimos poemas y Poemas cortos de genio*, A: Luis Luchi.
- 26/1/72 V: Poesía argentina reciente, T: Cinco autores intentan por diferentes caminos expresar zonas de la realidad, L: *Cantos cisandinos* por Francisco Squeo Acuña; *Poemas* por Martín Alvarenga; *Poemas insurrectos* por Hugo Diz, *Poemas en 9½* por Víctor Taphanel, *Viaje hacia todos* por José Antonio Cedrón.
- 11/4/72 V: Una selección de sus cuentos, T: Daniel Moyano indaga fielmente rostros de un mundo sumergido, L: *El monstruo y otros cuentos*, A: Daniel Moyano.

Francisco Urondo

- 18/6/71 V: Literatura y política, T: El antiperonismo de los escritores y su lenta evolución, L: El peronismo en la literatura argentina, A: Ernesto Goldar.
- 30/6/71 V: Los poemas de Nira Etchenique, T: Entre rupturas con el romanticismo asoma el logro de un idioma propio, L: *Tempestad es la palabra*, A: Nira Etchenique.
- 20/7/71 V: Casi medio siglo de trabajo silencioso y profundo; T: Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española, L: *En el aura del sauce*, A: Juan L. Ortiz.
- 23/7/71 V: Aparecen hoy en Buenos Aires, T: Relatos de Bernardo Kordon donde se indaga con maestría lo porteño, L: *A punto de reventar* de Bernardo Kordon.
- 30/7/71 V: "Vía Aérea", T: La esperanza como dificultad brilla en un consistente volumen de poesía, L: *Vía aérea*, A: Tomás Guido Lavalle.
- 3/8/71 V: Apareció ayer en Buenos Aires, T: Un ensayo analiza polémicamente los irracionalismos de Jorge Luis Borges. L: *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*, A: Blas Matamoro.
- 5/8/71 V: "La condesa sangrienta", T: Una historia medieval sirve de fondo a la tortura vista como abstracción, L: *La condesa sangrienta*, A: Alejandra Pizarnik.
- 7/8/71 V: "La ecuación y la gracia", T: Un buen libro de poemas enrarecido por los bloqueos de una intimidad, L: *La ecuación y la gracia*, A: Inés Aráoz.
- 13/8/71 V: "Impostergable", T: Lenguaje sobrio y economía narrativa caracterizan una novela de Carnevale, L: *Impostergable*, A: Jorge Carnevale.
- 19/8/71 V: Imposibilidades, T: La palabra que comunica y la que aísla chocan en un libro de poemas, L: *Imposibilidad del lenguaje o los nombres del amor*, A: Elizabeth Azcona Cranwell.
- 27/8/71 V: "Gabriel Andaral", T: Una reciente novela de Mallea o la historia de una disolución argentina, L: *Gabriel Andaral*, A: Eduardo Mallea.
- 3/9/71 T: Lo cotidiano es un buen poemario, L: *La calle de las tantas cosas*, por Julio César Baudouin.
- 14/9/71 V: "Diario de metáforas", T: Madurez e inmadurez en un buen primer libro de poemas, L: *Diario de metáforas*, A: Raúl Santana.
- 28/9/71 V: "Etiquetas a los hombres", T: Compromiso humanista en la nueva novela de Bernardo Verbitsky, L: *Etiquetas a los hombres*, A: Bernardo Verbitsky.
- 29/9/71 V: "La vida a muerte", T: Un rigor sin complacencias conforma los textos más recientes de Latorre, L: *La vida a muerte*, A: Carlos Latorre.

- 4/11/71 V: "Barrabás no entiende un pito", T: El primer libro de Díaz Céspedes trasciende un tema muy frecuentado, L: *Barrabás no entiende un pito*, A: Ignacio Díaz de Céspedes.
- 9/11/71 V: "La ciudad de los sueños" de J. J. Hernández, T: Recrea atmósferas sutiles una novela admirable, L: *La ciudad de los sueños*, A: Juan José Hernández.
- 30/11/71 V: Reeditan un libro de Di Benedetto, T: Imaginación empírica y solidez narrativa de un escritor mendocino, L: *Mundo animal*, A: Antonio Di Benedetto.
- 4/12/71 V: Escritores del nordeste argentino, T: Un regionalismo pintoresco sirve para encubrir realidades agrias, L: *Narradores actuales del nordeste*, selección de Osvaldo Pérez Chávez.
- 16/12/71 V: Con densidad y rigor, T: La última novela de Conti integra la gran narrativa latinoamericana, L: *En vida*, A: Haroldo Conti.
- 18/12/71 (sin volanta), T: La medida frena los relatos de un escritor hasta ahora inédito, L: *Cuentos*, A: Ignacio Xurxo.
- 4/1/72 V: "Paredes y violencias", T: La voluntad de expresar la realidad nacional no basta para novelar bien, L: *Paredes y violencias* por Osvaldo Rossler.
- 19/1/72 V: Intentos, T: Un autor argentino no profundiza la candente temática propuesta, L: *Me tenés podrido, Argentina*, A: Alfredo Grassi.
- 19/2/72 V: Un joven cuentista argentino, T: Jorge Asís recupera una temática olvidada por la nueva literatura, L: *La manifestación*, A: Jorge Asís.
- 26/2/72 V: Relatos de Isidoro Blaistein, T: Trae logros consistentes y calidad despareja una colección de cuentos, L: *La Salvación*, A: Isidoro Blaistein.
- 5/2/72 V: De Alejandra Pizarnik, T: La vida interior como experiencia común en un conjunto de poemas, L: *El infierno musical*, A: Alejandra Pizarnik.
- 11/3/72 V: "El regreso de Jonás", T: Una buena escritura y ciertas ideas se contraponen en un texto poético, L: *El regreso de Jonás*, A: Celia Gourinski.
- 15/4/72 V: "La mirada presente", T: Libro de poemas donde conviven el rigor y el individualismo, L: *La mirada presente*, A: Rodolfo Godino.
- 24/5/72 V: "Mirado", cuentos de Albo Valleta, T: Infrecuente madurez en un armónico primer libro, L: *Mirado*, A: Albo Valleta.

Página/12

A) Críticos que escriben dos o más reseñas de textos de literatura argentina en el periodo considerado en nuestro *corpus*

Miguel Briante

- 12/1/92 T: Del tiempo y la escritura, L: *Fuego a discreción*; A: Antonio Dal Masetto.
- 5/9/93 T: Una novela nacional, L: *Un poeta nacional*, A: C. E. Feiling.

Susana Cella

- 19/4/92 T: Dar escala a las cosas, L: *La ansiedad perfecta*, A: Daniel Samoilovich.
- 24/5/92 T: Entre fulgores y cenizas, L: *Artefacto*; A: Nicolás Rosa.
- 28/6/92 T: "El último romántico", L: *Crítica de la crítica*, A: Tzvetan Todorov.
- 19/7/92 T: Disparos al fondo, L: *Cabeza final*, A: Joaquín Giannuzzi.
- 13/9/92 T: El injerto, L: *Escritura y desconstrucción. Lectura (h)errada* con Jacques Derrida, A: Roberto Ferro (ensayo)
- 22/11/92 T: Para hacerse ilusión, L: *El fin de lo mismo*, A: Marcelo Cohen.
- 23/5/93 T: Para acercarse a los poetas, L: *Nacen los otros* por Arturo Carrera.
- 12/9/93 T: Los destellos de una buena escritura, L: *Las sagradas escrituras*, A: Héctor Libertella (ensayo).

- 3/1/93 T: La divina parodia, L: *Odiseo confinado*, A: Leonidas Lamborghini.
 16/5/93 T: Perfume de mujer, L: *Mujeres, imágenes argentina*; selección y prólogo: María Gabriela Mizraje.
 6/2/94 T: Leer para escribir, L: *Cómo se escribe un cuento*, compilador: Leopoldo Brizuela.
 27/3/94 T: La condena, L: *Matilde*, A: Daniel Guebel.

Luis Chitarroni

- 15/9/91 T: "Invitación al desconcierto", L: *Exvotos*, A: Edgardo Russo.
 24/5/92: T: Zona de suspenso, L: *Trenzas*, A: Susana Szwarc.
 14/11/93: T: Mono y esencia, L: *Kincon*, A: Miguel Briante.

Josefina Delgado

- 25/8/91 T: Bajo el signo de la liebre; L: *La liebre*; A: César Aira.
 26/1/92 T: Una novela de la memoria, L: *Santo oficio de la memoria*, A: Mempo Giardinelli.
 9/2/92 T: Los juegos del viaje, L: *Embalse*, A: César Aira.
 16/2/92 T: Otras inquisiciones, L: *La gesta del marrano*, A: Marcos Aguinis.
 21/6/92 T: Isidoro, el niño, L: *Cuando éramos felices*, A: Isidoro Blaistein.
 15/3/92 T: Preguntale a Luli, L: *Primera sangre*, A: Josefina Trebucq.

Nora Domínguez

- 15/8/93 T: Una música en la cabeza, L: *La música de Frankie*, A: Luis Gusmán.
 31/10/93 T: Perfume de mujer, L: *Preciosas cautivas*, A: Claudia Gilman y Graciela Montaldo.
 20/2/94 T: El viaje permanente, L: *Nimia*, A: Claudia Schwartz
 6/3/94 T: Mucha mujer, L: *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti* por Cristina Iglesia (comp.).

Oswaldo Gallone

- 7/6/92 T: La vuelta al padre, L: *Mar de olvido*, A: Rubén Tizziani.
 5/7/92 T: "La dama calva", L: *Crónica de alados y aprendices*, A: Esther Cross.
 9/8/92 T: "Un gótico moderno", L: *El cadáver imposible*, A: José Pablo Feinmann.
 22/11/92 T: En los ratos de ocio, L: *Urracas* por Luisa Futoransky.
 20/12/92 T: Negro, seco, preciso, L: *Los sentidos del agua*, A: Juan Sasturain.
 3/1/93 T: Bueno y breve, L: *Casa de geishas*, A: Ana María Shúa.
 17/1/93 T: Realidad y relato, L: *Nombrar lo innombrable* (Violencia política y novela argentina: 1975-1985), A: Fernando Reati.
 24/1/93 T: Bordes riesgosos, L: *Es peligroso escribir de noche*, A: Sergio Sinay.

Karina Galperín

- 7/6/92 T: El cronopio y su fama, L: *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*, A: Mignon Domínguez.
 26/7/92 T: "A la voz de Aira", L: *La prueba*, A: César Aira.
 27/9/92 T: Conocido, pero de lo mejor, L: *Muchacha Punk*, A: Rodolfo E. Fogwill.

Rolando Graña

- 12/7/92 T: El pensador político, L: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, A: *Walter Benjamin* (ensayo).
 30/5/93 T: Fogwill vs. Fogwill, L: *Restos diurnos*, A: Fogwill.

Reseñas de Alfredo Grieco y Bavio

- 29/11/92 T: "Madre hay una sola", L: *El libro de mi madre* por Albert Cohen.
 2/1/94 T: El hombre, el símbolo, L: *Alberto Girri. Homenaje*, compilado por Alina Diaconú.

Reseñas de Noé Jitrik

- 17/11/91 T: El dolor de ser argentino, L: *Crónica de un iniciado*, A: Abelardo Castillo.
 11/7/93 T: Felisberto recuperado, L: *Felisberto Hernández*, A: por Jorge Panesi (ensayo).
 3/10/93 T: Historia de unas mujeres, L: *Anatomía humana*. A: Carlos Chernov.

Reseñas de Martín Kohan

- 15/11/92 T: Repetición y diferencia, L: *El volante*, A: César Aira
 20/9/92: T: Los infiernos cotidianos, L: *Infierno Albino*, A: Sergio Bizzio.
 18/10/92 T: Relectura y reescritura, L: *Paredón, paredón*, A: Gabriel Bañez,
 22/11/92 T: Walsh, el escritor, L: *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, A: Ana María Amar Sánchez (ensayo).
 10/1/93 T: Cuidada escritura, L: *El ser querido*, A: Daniel Guebel.
 28/2/93 T: Escritura resguardada, L: *Acerca de Roderer*, A: Guillermo Martínez.
 14/3/93 T: Invenciones literarias, L: *Las invenciones inglesas*, A: Gloria Pampillo
 16/5/93 T: Un conquistador sin conquistas, L: *El largo atardecer del caminante*, A: Abel Posse.
 6/6/93 T: Pasión argentina, L: *Amores brutales*, A: Carlos Chernov.
 14/11/93 T: Novelitas y novelas, L: *Como me hice monja*, A: César Aira.
 12/12/93 T: La mirada cínica, L: *La venganza de Killing*, A: Rafael Bini
 2/1/94 T: Sobre la literatura, L: *Prólogo anotado*, A: Federico Jeanmaire.
 6/2/94 T: Diez años después, L: *La frontera más secreta*, A: Carlos Dámaso Martínez.
 27/3/94 T: Lo diverso, L: *Estación Borges y otros cuentos*, A: Danilo Albero.
 25/7/93 T: Divina decadencia, L: *La casa de la llanura*, A: Jorge Torres Zavaleta.
 8/8/93 T: Inéditos y elegantes, L: *Cuentos inéditos*, A: Manuel Mujica Lainez.
 15/8/93 T: Argumentos o embeleso, L: *Sobre Walter Benjamín. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, A: Gabriela Massuh y Silvia Fehrman (editoras).
 3/10/93 T: Placer literario, L: *La Venus de papel*, Mempo Giardinelli y Graciela Gliemmo (comps).

Claudia Kozac

- 27/6/93 T: Mirada sobre mirada, L: *La Argentina en pedazos*, A: Ricardo Piglia.
 15/8/93 T: Lamborghini, el paródico, L: *Un amor como pocos*, A: Leónidas Lamborghini.
 10/10/93 T: Veinticinco años no es nada, L: *Lo que la noche le cuenta al día*, A: Héctor Bianciotti.
 17/10/93 T: El oficio de narrar, L: *La vida en la cornisa*, A: Inés Fernández Moreno.
 6/2/94 T: Realismo delirante, L: *El jardín de las máquinas parlantes*, A: Alberto Laiseca.
 6/3/94 T: Sexo bajo el cielo del Village, T: *Estertores de una década, Nueva York '78*, A: Manuel Puig.

Jorge Lafforgue

- 24/11/91 T: La realización del enigma, L: *El enigma de la realidad*, A: Juan Martini.
 25/10/92 T: Contacto narrativo, L: *Citas de un día*, A: Noé Jitrik.

Jorge Monteleone

- 21/1/92 T: Un nombre pequeño, L: *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli*, A: Diana Bellesi.
 24/5/92 T: La constelación y el nombre, L: *Teoría del cielo*, A: Arturo Carrera y Teresa Arijón
 4/10/92 T: "Música de lo pasajero", L: *Poemas (1951-1991)*, A: Antonio Requeni.
 14/2/93 T: El diseño de la fantasía, L: *Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, A: Noemí Ulla.
 21/2/93 T: Lo tenue y lo tenso, L: *Seda Terrestre*, A: Lelé Santilli y L: *Unos días*, A: Carlos Battilana.
 21/3/93 T: Voz de mujer, L: *Cartas*, A: Liliana Lukin.
 16/5/93 T: Caleidoscopio lírico, L: *Ambages completos*, A: César Fernández Moreno.
 18/7/93 T: Esplendor en la hierba, L: *El jardín*, A: Diana Bellesi.
 9/1/94 T: El exilio más largo, L: *Salarios del impío*, A: Juan Gelman.

13/2/94 T: Señas de lo real, L: *Magnificat*, A: Jorge Ricardo Aulicino y Negritos, A: Arturo Carrera.
 17/4/94 T: Historia lírica, L: *40 Watt*, A: Oscar Taborda.

Marcos Mayer

8/3/92 T: El fin del arte; L: *El río sin orillas. Tratado imaginario*, A: Juan José Saer
 1/11/92 T: Para impugnar el fin de la historia, L: *El contenido de la forma*, A: Hayden White (ensayo)
 15/11/92 T: "Cuando lejos te vi", L: *El aire*, A: Sergio Chejfec.
 8/8/93 T: A toda velocidad, L: *La guerra de los gimnasios*, A: César Aira.
 12/12/93 T: Tecnología de la palabra, L: *Oralidad y escritura*, A: Walter Ong (ensayo).
 31/5/92 T: "Lecturas autobiográficas", L: *Siluetas*, A: Luis Chitarroni.
 20/12/92 T: La resurrección de las voces, L: *Rayuela, Obra Poética, Los de abajo*, A: Julio Cortázar, César Vallejo, Mariano Azuela (sección ficción y ensayo)

María Moreno

9/2/92 T: Mi mamá me mima, L: *La jaula bajo el trapo* de María Negroni.
 6/2/94 T: Otro escritor feliz, L: *Gente que baila* por Norberto Soares.

Sergio Olguín

19/4/92: Puerto Rico mon amour, L: *Maldito Amor*, A: Rosario Ferré
 2/2/92 T: "Más que cero", L: *Mala onda*, A: Alberto Fuguet
 23/2/92 T: Cae la noche tropical, L: *Una pálida historia de amor* por Rodolfo E. Fogwill.
 29/3/92 T: Un grito de corazón, L: *El muchacho peronista*, A: Marcelo Figueras.
 18/10/92 T: "Pasión por las palabras", L: *Vaca sagrada*, A: Diamela Eltit.
 25/4/93 T: La fuerza de los personajes, L: *Los bajos del temor* por Vlady Kociancich.
 27/6/93 T: Una búsqueda increíble, L: *El hombre que buscaba a Satán* por Emilio Cócara.
 25/7/93 T: Primer amor, últimos textos, L: *Los ojos de Greta Garbo*, A: Manuel Puig.
 19/12/93 T: Apasionada memoria, L: *Cuentos de los años felices*, A: Osvaldo Soriano.
 27/3/94 T: Otras voces, otros ámbitos, L: *La pérdida de Laura*, A: Martín Kohan.

Susana Rotker

11/8/ 91 T: "La literatura de la realidad", L: *Polaroids*, A: Jorge Lanata.
 19/9/93 T: El ojo ajeno, L: *La invención de la Argentina, Historia de una idea* por Nicolás Shumway.
 2/1/94 T: En el ojo del huracán, L: *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, A: Graciela Montaldo.

Miguel Russo

19/7/92 T: ¿Yo? yo escribo, L: *La sierva*, A: Andrés Rivera.
 6/9/92 T: "La realidad inverosímil", L: *Redondeces*, A: Norberto Firpo.
 7/2/93 T: Cuarteto de temas, L: *La muerte de un hombrecito*, A: Juan Carlos Martelli.
 24/1/93 T: *La cultura de la supervivencia*, A: Susana Agud.
 11/4/93 T: Una máquina de historias, L: *Control remoto*, A: Daniel Gutman.
 16/5/93 T: Juegos de amor y odio, L: *Rebeldes y domesticados*, A: Raquel Angel (ensayo)
 13/6/93 T: Sin tiempo ni espacio, L: *Probables lluvias por la noche*, A: Sylvia Iparraguirre.
 5/12/93 T: Radiografía de Bobby, L: *La vida brillante*, A: Rodolfo Rabanal.
 10/4/94 T: La lección de contar, L: *Animales domésticos*, A: Guillermo Saccomanno.

Juan Sasturain

3/5/92 T: "El que come y no convida", L: *El lado salvaje de la vida*, A: Carlos Sampayo.
 13/6/93 T: Dios hace zapping, L: *Vidas de santos* por Rodrigo Fresán.

Claudio Zeiger

19/1/92 T: De monstruos y fugitivos, L: *Sacamos a pasear al monstruo*. A: Alberto Laiseca, Edgardo González Amer, Gloria Pampillo, Raúl Brasca, Cristina Fernández Barragán y Silvia Silberstein y *El padre del sepulturero*, A: Emilio Matei.

16/5/93 T: Con final feliz, L: *Para morir tranquilo*, A: Delfina Link.

B) Críticos con solo una reseña en el corpus**Alvaro Abós**

30/6/91 T: "Andrés Rivera o la travesía del desierto", L: *El amigo de Baudelaire*, A: Andrés Rivera.

Cecilia Absatz

1/12/91 T: "Lluvias perpetuas y mucha nieve", L: *Fuegia*, A: Eduardo Belgrano Rawson.

Gonzalo Moisés Aguilar

16/8/92 T: Compromiso y trivialidad, L: *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, A: José Amicola (ensayo).

Ana María Amar Sánchez

19/4/92 T: "La seducción de la crónica", L: *La invención de la crónica*, A: Susana Rotker (ensayo)

Juan José Becerra

20/2/94 T: Novela susurrada, L: *Quién, que no era yo, te había marcado el cuello de esa forma*, A: Alejandro Margulis.

Martín Caparrós

31/5/92 T: "El azar triunfante", L: *El agua electrizada*, A: C.E. Feiling.

Américo Cristófalo

17/10/93 T: La crítica y la queja, L: *La compañía de los críticos*, A: Michael Walzzer.

Graciela Esperanza

10/1/93 T: La voz del narrador, L: *El gallo blanco*, A: Héctor Tizón.

Rodrigo Fresán

5/12/93 T: En memoria de Valentina, L: *Un campeón desparejo*, A: Adolfo Bioy Casares.

Antonio Dal Masetto

9/2/92 T: Asomarse a la vida, L: *Si yo muero primero*, A: Susana Silvestre.

Andrés Di Pietro

22/8/93 T: Retomar y recrear, L: *Y la muerte llenaba la casa*, A: Julio Acosta.

Cristina Fangmann

13/12/92 T: La erudición que miente, L: *Mentiras y mentirosos en el mundo de las letras* por Enrique Anderson Imbert (ensayo)

Eduardo Gleeson

27/2/94 T: Borges a los veinte, L: *El tamaño de mi esperanza* por Jorge Luis Borges (ensayo).

Eduardo Grüner

11/10/92: T: Los sueños de la razón, L: *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, A: Beatriz Sarlo (ensayo).

Gabriela Leonard

20/3/94 T: La verdad escurridiza, L: *El libro de la tierra negra*, A: Carlos Gardini.

Jorge Listosella

29/3/92 T: Con la pluma y la palabra, L: *Amores*, A: Antonio Dal Masetto y Luis Pollini.

Tununa Mercado

16/8/92 T: Romper la amnesia, L: *Cuando digo Magdalena*, A: Alicia Steimberg.

María Negroni

24/5/92 T: El color de la bruma, L: *Y todo por esta luz*, A: Silvia Bonzini.

Jorge Panesi

14/6/92 T: "Las voces del delirio", L: *La ciudad ausente*, A: Ricardo Piglia.

Néstor Perlongher

1/9/91: "La loca de los ocho" L: *Vida de living*, A: Tamara Kamenzain.

Ricardo Piglia

9/6/91 T: "Arlt: un cadáver sobre la ciudad", L: *Obra completa*; A: Roberto Arlt.

Guillermo Piro

13/2/94: T: Elemental y fascinante, L: *Alebrijes* por Gerardo Denis.

Marcelo Pose

2/1/94 T: Una de amor y poder, L: *La amante del restaurador*, A: María Esther de Miguel.

Guillermo Saccomano

13/12/92: T: "El escritor confidencial", L: *El ojo de la patria*, A: Osvaldo Soriano.

Osvaldo Soriano

1/9/91 T: "Humillación y valor", L: *Bajo bandera* de Guillermo Saccomano.

Sylvia Saítta

31/5/92 T: "Mapa porteño", L: *Buenos Aires, una antología de nueva ficción argentina*, (Juan Forn editor).

Elisa M. Salzmán

26/7/92: Dentro de T: "Instantáneas", L: *Anónima*, A: Alicia Genovese; L: *Cantiga del otro*, A: Jorge Ariel Madrazo; L: *El fondo de los días*, A: Santiago Kovadloff.

Claudio Zeiger

10/4/94 T: Un maldito policía, L: *Los bebedores de agua*, A: Dalmiro Sáenz.