

# 2020

## Veinte episodios de la historia de la literatura argentina del siglo XX

*César Aira, Roberto Arlt, Babel, Juana Bignozzi, Adolfo Bioy Casares, Boedo y Florida, Mateo Booz, Jorge Luis Borges, Elías Castelnuovo, Julio Cortázar, Alberto Girri, Raúl González Tuñón, Leónidas Lamborghini, Osvaldo Lamborghini, Silvina Ocampo, Juan L. Ortiz, Néstor Perlongher, Manuel Puig, Horacio Quiroga, Juan José Saer, Alfonsina Storni por María Fernanda Alle, Adriana Astutti, Nora Avaro, Analía Capdevila, Mariana Catalin, Nora Catelli, Sandra Contreras, Sergio Cueto, Tania Diz, Alberto Giordano, María Teresa Gramuglio, Josefina Ludmer, Laura Milano, Aldo F. Oliva, Gladys S. Onega, Héctor A. Piccoli, Judith Podlubne, Adolfo Prieto, Roberto Retamoso, Nicolás Rosa, Noemí Ulla*

**Idea y compilación: Martín Prieto**

CELA

CETyCLI

:e(m)r;

**2020**

**Veinte episodios de la  
historia de la literatura  
argentina del siglo XX**

Idea y compilación: Martín Prieto

Edición: Nieves Battistoni, Marcelo Bonini, Bernardo Orge

Centro de Estudios de Literatura Argentina  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria  
Editorial Municipal de Rosario

2020. Veinte episodios de la historia de la literatura argentina del siglo XX

Ma. Fernanda Alle , Adriana Astutti... [et al.] ; compilado por Martín Prieto.

- 1a ed. - Rosario : CELA ; CETyCLI ; EMR , 2020. Libro digital , EPUB.

ISBN 978-987-8429-00-7

1. Crítica de la Literatura Argentina.

CDD A860



Municipalidad  
de Rosario

Secretaría de Cultura y Educación  
Municipalidad de Rosario



Universidad  
Nacional  
de Rosario

Universidad Nacional de Rosario  
Facultad de Humanidades y Artes

Año 2020

© AA.VV.

**:e(m)r;**

© Editorial Municipal de Rosario



© Centro de Estudios de Literatura Argentina



© Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Coordinación editorial: D. G. Helder  
Diseño y desarrollo: Lis Mondaini  
Corrección: Valentina Bona, Leonela Esteve

# Índice

## **Noticia introductoria**

por Martín Prieto >>

## **Alfonsina Storni**

Alfonsina Storni: feminidades insurgentes, por Tania Diz >>

## **Horacio Quiroga**

A la deriva, por Nora Avaro >>

## **Boedo y Florida**

Boedo y Florida, por Adolfo Prieto >>

## **Jorge Luis Borges**

Borges y el ultraísmo. Análisis de dos poemas, por Aldo F. Oliva >>

## **Elías Castelnuovo**

Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo, por Adriana Astutti >>

## **Roberto Arlt**

La novela de Erdosain, por Analía Capdevila >>

## **Raúl González Tuñón**

La pregunta por el fervor, por María Fernanda Alle >>

## **Roberto Arlt y Jorge Luis Borges**

Cuentos de verdad, por Josefina Ludmer >>

## **Mateo Booz**

Mateo Booz, por Laura Milano >>

## **Silvina Ocampo**

Silvina Ocampo: una inocencia soberana, por Judith Podlubne >>

## **Adolfo Bioy Casares**

Adolfo Bioy Casares: la trama de la ciudad, por Noemí Ulla >>

**Alberto Girri**

Girri, por Sergio Cueto >>

**Juan L. Ortiz**

Ortiz, por Héctor A. Piccoli y Roberto Retamoso >>

**Julio Cortázar**

*Los premios*, por Gladys S. Onega >>

**Juan José Saer**

El lugar de Saer, por María Teresa Gramuglio >>

**Manuel Puig**

*Boquitas pintadas* o los usos del imaginario sentimental, por Alberto Giordano >>

**Oswaldo Lamborghini, Leónidas Lamborghini y Néstor Perlongher**

Los confines de la literatura o los hermanos sean unidos, por Nicolás Rosa >>

**Babel. Revista de libros**

*Babel. Revista de libros*, entre los finales y el fin, por Mariana Catalin >>

**César Aira**

César Aira: relato y supervivencia, por Sandra Contreras >>

**Juana Bigozzi**

Poesía sobre pintura y estilo de la vejez en la literatura argentina, por Nora Catelli >>

**Datos biográficos >>**

## ***Babel. Revista de libros, entre los finales y el fin***

*Mariana Catalin* >>

“Con los ojos bien abiertos” pero a la manera del ciego; sin cartas en un juego que, sin embargo, puede ponerse en movimiento con ficciones. Así se planteaba el entre *dos épocas* singular que *Babel* construía como un elemento fundamental de su temporalidad en el manifiesto de 1988. [1] Sin duda, se ha observado ya la ubicación particular que ocupa *Babel* al comenzar a publicarse en el pasaje entre las dos décadas finales del siglo XX. La formulación más clara y relevante de este problema ha sido la de Roxana Patiño, quien sostiene que *Babel* se constituye en un “gozne entre dos épocas”. [2] Para Patiño, la revista da cuenta y es articuladora del cambio de problemáticas que tiene lugar en la apertura de la última década del siglo XX en el campo intelectual argentino. *Babel* aparece en esta perspectiva como manifestación de ese cambio. En este contexto, si se piensa en el debate modernidad/posmodernidad, *Babel* es, para Patiño, el lugar donde “es posible verificar cómo ese debate cruzó el campo literario e intelectual argentino de esos años”. [3] Esto tiene una consecuencia inmediata en la argumentación de la autora: el debate modernidad/posmodernidad, algo fundamental para pensar la temporalidad que la revista construye para sí, es leído como *una* de las líneas que recorre la revista y, por lo tanto, en lugar de pasar a formar parte de problemas más amplios, queda aislado del resto de los problemas que la autora lee en ella.

Ante esta perspectiva, el deslizamiento en la lectura que propongo no modifica en sí los términos (sigo hablando de un *entre dos épocas* singular) pero sí el punto de vista desde el cual leer lo que ocurre en la revista, el modo en que se piensa esa sucesión. Mi hipótesis es que *Babel* vuelve esa ubicación entre dos épocas un problema y una tensión, y la genera como su propio presente. No se articula un quiebre, sino que se produce, se abre un espacio temporal que habilita la formulación de las problemáticas que interesa plantear. Leer, entonces, esta temporalidad como construida permite ver, por una parte, que el lugar que ocupan esas dos épocas en tanto formulaciones es siempre el lugar de un problema: no hay pasajes tranquilos ni aceptaciones acríticas, sino verdaderas discusiones, a veces entre líneas, que van postulando diferentes figuraciones del final. Y, por otra, permite marcar que esa tensión no es una simple reproducción de un contexto “verdaderamente” existente, sino que supone una temporalidad que la revista produce para sí, para poder articular las lecturas y producciones literarias que le interesa volver centrales.

No se puede definir a través de *Babel*, o no me interesa pensar en esos términos, si el campo literario e intelectual argentino estaba entrando a fines de los ochenta en su etapa posmoderna, pero sí se puede afirmar que, para la revista, generar una temporalidad que la ubique *entre* dos épocas es fundamental para posicionarse en dicho campo. Temporalidad en la que el pasado no es solo el pasado nacional reciente —la etapa dictatorial y las reconfiguraciones que la sucedieron—, sino que parece abarcar algo más amplio que se denomina en ciertos momentos como “modernidad” o “lo moderno” y en la que lo que viene —algo que no es estrictamente futuro—, si bien no puede ser definido con claridad, sí puede ser discutido mediante lo que se afirma en ciertos discursos sobre el presente, fundamentalmente el que habla de la



posmodernidad. Un presente que, aunque en las posturas posmodernas se lo anuncie como ya realizado, la revista insiste en proyectar hacia adelante.

### **Del realismo a los realismos: real, vanguardia, mercado, realidad.**

Si hay algo de lo que el término y los discursos sobre lo posmoderno no pueden dar cuenta en *Babel* es del estado de la literatura a comienzos de la última década del siglo XX; mejor dicho, no se vuelven un eje central para pensar cuáles son los caminos válidos y productivos que la narrativa puede adoptar en este *impasse* que se formula como la propia temporalidad.<sup>[4]</sup> Esto no implica que la temporalidad del *entre* no pueda leerse de otra manera en los análisis del campo artístico, particularmente del literario. Es decir, solo es posible leer ciertos conflictos como tensiones en función de esta temporalidad que la revista construye para sí fundamentalmente en los acercamientos que rondan el plano político-histórico-económico. Pero, al mismo tiempo, fue la necesidad de complejizar ciertas discusiones sobre literatura en la revista lo que me permitió ver esa temporalidad no como una mera aceptación del contexto, sino como un elemento de la autofiguración de la revista, una tensión que se volvía productiva en la creación de valor literario.

Voy a volver sobre los dossiers brevemente para considerar una de las variantes de este funcionamiento. Si retomamos la reflexión que abríamos a partir de los ensayos de Nicolás Casullo sobre la posibilidad de formular ciertas preguntas en el contexto de la revista,<sup>[5]</sup> es necesario señalar que el primer dossier de *Babel* se articula justamente a partir de una interrogación: “¿por qué escribe?”. Se reproduce allí una selección de las respuestas de una serie de escritores a una encuesta que el diario *Libération* había realizado dos años antes. Alejandra Zina

sostiene que en la puesta en el centro de esta pregunta se cifra un pasaje de la finalidad a la causa y, por lo tanto, la distinción entre dos épocas, las décadas del 60 y 70 y la que estaría comenzando con *Babel*:

Del por qué al para qué, es decir, de la causa a la finalidad existe un delgado límite que los “tiempos religiosos” se habrían propuesto diluir en una ecuación que diera mayor protagonismo al segundo interrogante. El desencanto de los tiempos que siguieron, en cambio, quiso encontrarlos separados. Es decir restituir la divisoria de aguas entre orígenes y metas; justamente es esa distinción entre una y otra época la que a fuerza de repetirse, aparece como la intervención político-literaria común que el grupo de los “nuevos” aseguraba no tener.<sup>[6]</sup>

Hay algo que, sin embargo, Zina no observa: cómo esa pregunta se desdobra y se tensiona en otros dossiers y secciones de la revista. Seguir esos desdoblamientos permite mostrar que el *entre dos épocas* formulado por *Babel* como la propia temporalidad nunca afirma tan solo un tiempo nuevo o una distinción entre dos tiempos completamente distintos, sino que supone una puesta en tensión de elementos que implican temporalidades diferentes. Y, fundamentalmente, observar cómo el funcionamiento de la temporalidad que cruza el ámbito de lo literario se complejiza si se lee en relación con otros ámbitos y discusiones menos específicas.

Entonces, para comprender plenamente la operación que supone poner en el centro el interrogante sobre por qué se escribe es necesario tener en cuenta que el dossier del número 3 formula otra pregunta —“¿Qué hacer?”— , volviendo sobre Lenin y reintroduciendo el “para qué”. Allí el texto de Alejandro Horowitz, “Los demonios de Lenin”, retoma los conflictos que supone este interrogante. El ensayo coloca en el centro una definición de Lenin sobre el valor y la utilidad de una obra: “cómo va a ser mala una obra que hizo que mi hermano Alejandro y yo, junto con tantos otros, marcháramos hacia la lucha revolucionaria”.<sup>7</sup> A

partir de ahí Horowitz escribe un texto tensionado entre el *por qué hablar* de Lenin hoy (por qué el pastiche que Horowitz propone como abordaje es mejor que el del liberalismo posmodernista) y *para qué hablar* de Lenin hoy (“para qué” que se repite entredicho en muchos artículos que lo suponen como necesario para una nueva mirada de los fundamentos de la izquierda). La pregunta por el “¿Qué hacer?” retorna como título de uno de los textos que integran la sección “La mujer pública” a cargo de María Moreno.[8] Allí se vuelve a pensar un problema que podría adscribirse a la época anterior, pero no para descartarlo: centrándose en la relación de las mujeres con la Teoría y a partir del problema de la bisexualidad, Moreno pone en el centro la pregunta por el hecho revolucionario de que las mujeres podrían decir “hoy” en el campo de lo social, el arte, la escritura y la política, en esa progresión, y los modos de acallarlo. El “Qué hacer”, refiriendo explícitamente a Lenin, surge como imperativo para oponerse a la “licuefacción democrática” y para inventar una serie de reglas de escritura. Se ingresa así directamente al ámbito de la literatura. Estas reglas, de acuerdo con el carácter de la sección, plantean una temporalidad feminista particular que permite la utilización de conceptos — literatura, autor— descartados por caducos en otros ámbitos, gesto que impugna la jerarquía dominante. Para la ensayista, es de la retaguardia del “mal-decir” de la que se puede extraer jugo político. Es decir, si la primera pregunta puede leerse como una elección de rumbo es porque desde otras partes de la revista se reformulan las preguntas que quedan afuera. La pregunta por las causas, entonces, no puede pensarse por separado de las maneras en que se ve como necesario reformular las preguntas por la finalidad. Si la revista se interroga sobre el por qué escribir específicamente en el ámbito literario, también se pregunta qué hacer en otros ámbitos, e incluso utiliza ese interrogante para abrir caminos diferentes en la escritura.

De hecho, es esta la manera en que Caparrós define el problema central del propio presente en “*Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril*”: “si nadie nos necesita, cuál es nuestra necesidad. ¿Qué hacer con nuestra palabra?”.<sup>[9]</sup>

Decía entonces que los articulistas centrales de *Babel* no utilizan en general el término posmoderno para discutir sobre el lugar de la literatura. Para observar las tensiones temporales desde los términos que propone la revista es necesario ingresar al ámbito de lo literario por otro problema, que aparece como capaz de contener las tensiones: el problema del realismo.<sup>[10]</sup> Adentrarme en las formulaciones y discusiones sobre literatura a través de los planteos en torno al realismo me permite además mantener en el horizonte un problema que la crítica de la revista ha marcado como central: la discusión sobre la utilidad de la literatura y su relación, a partir de ahí, con la política, en la que el rechazo al realismo funcionaría como lugar desde donde ejercer resistencia ante ciertos condicionantes externos. Pero, al mismo tiempo, mostrar cómo desde ese mismo término se habilitan formulaciones de distinta índole, no negativas sino afirmativas, en las que el contacto de la literatura con lo real o la realidad no solo debe pensarse desde concepciones acotadas de utilidad o de política.<sup>[11]</sup>

## **Realismo, vanguardia y mercado**

El problema del realismo aparece en *Babel* cruzado de manera singular con la discusión en torno a los modos, posibilidades y necesidades de apropiación de lo que se va constituyendo a lo largo de estos intercambios como un legado: el de la vanguardia nucleada en torno a *Literal*. Si utilizo el término “vanguardia” es porque el debate se modula a partir de las problemáticas que este encierra. Es decir, una revista como *Babel*, que sin duda no puede pensarse como estrictamente vanguardista, pero que sí

intenta ocupar una posición de vanguardia en tanto articulación de lo nuevo en el campo literario, retoma figuras de la vanguardia de los 70 para generarse un lugar allí. Pero las retoma en un contexto armado por la propia revista en el que hablar de lo “nuevo” y de “posiciones vanguardistas” puede sonar arcaico, sobre todo si se tienen en cuenta las discusiones que habilitan los discursos sobre el fin de la modernidad y la posmodernidad.[12] El lugar del debate es *entre* ambos tiempos y el realismo permite discutir tanto la relación de ciertos articulistas con la vanguardia como con el mercado de bienes culturales.[13]

En primer lugar, creo que es necesario recorrer los rechazos: la manera en que a través de la cita a *Literal* se construye el realismo que se quiere rechazar. Hay tres referencias que se vuelven centrales. La primera es un copete a la introducción de un texto de Néstor Perlongher sobre Manuel Puig en la que se afirma:

La obra iniciática de Manuel Puig vio la luz en una época en que el didactismo realista hacía estragos en las letras criollas; junto a otros textos —*Nanina, El Fiord, El camino de los hiperbóreos, El frasquito*— intentó una flexión menos ancilar de las palabras como cosas.[14]

Si la relación directa entre Puig y los escritores de *Literal* puede ser difícil de sostener, la revista suele citar en conjunto autores sin especificar el porqué de ese intertexto. En este copete, sin embargo, se precisan las razones y, mediante esa explicitación, se elige un enemigo común ante el cual estas obras permiten pensar una articulación diferente: el didactismo realista. Un enemigo contra el que habían batallado los textos literarios mencionados y los ensayos críticos que sus autores habían escrito en *Literal*, batalla que, como vemos, a *Babel* le interesa reactualizar y poner en primer plano. La segunda referencia es un artículo posterior, “El culto a San Cayetano”, una reseña de C. E. Feiling a un libro de Osvaldo Soriano (*Una sombra ya pronto*

serás). Esta aparece en el último número de la revista, el n° 22, casi como un epílogo que explicita ciertas posiciones y confirma y complejiza la estrategia del copete, vinculándola directamente al contexto en que la revista pretende insertarse. En esta reseña, Feiling articula una dura crítica contra Soriano, que se pretende ideológica y no solo estética, en dos frentes y contra un enemigo común: el populismo degradado. Por un lado, contra la necesidad de captar un público (esfuerzo que no es rechazado de por sí sino porque se ha convertido en objetivo principal) mediante estrategias “dignas de un *Cómo ganar amigos*”, cuya realización concreta para el reseñista es un estilo llano que rechaza la complejidad de las subordinadas —la complejidad de la escritura—. Por otro, contra el hecho de que la novela, en cuanto lo ha tenido como objetivo central, cree que logra “pintar con colores indelebles la Argentina de 1990”, cuando en realidad solo está reproduciendo lugares comunes que impiden cualquier tipo de reflexión y que, nuevamente, solo funcionan como gratificación para un lector “ávido de reconocerse”. Si bien la mención no es explícita, como afirma Verónica Delgado, este reclamo contra el populismo y sus efectos está directamente conectado con *Literal* y específicamente con Osvaldo Lamborghini, ya que incluso Feiling retoma del autor la imagen del cínico:

Es interesante señalar que Feiling repite casi textualmente las palabras de O. Lamborghini en “La intriga”. Allí dice Lamborghini: “mezclar los códigos, dar por sabido lo que se ignora, adoptar la posición del entontecido-cínico, incluso frente a lo que realmente se sabe”. Las imágenes del frívolo, el pedante o el cínico son las que Feiling contrapone a la del escritor populista...[15]

Lo interesante es que “frivolidad” no es un término ni una idea que figure en el texto de Osvaldo Lamborghini, tampoco “pedantería”. Feiling lo agrega desde su propio contexto y lo liga al cinismo de la posición de vanguardia:

La frivolidad, sí. También la pedantería y el cinismo. En un país donde a la mayoría de la gente le gusta el fútbol, y Ernesto Sábato pasa por un profundo pensador, ¿qué otras actitudes caben? Hablo —que quede claro— de actitudes *éticas*: quejarse de quienes enfrían excesivamente el vino blanco, censurar los barbarismos o solecismos de la prensa, desconfiar de la buena conciencia de algunos, de los buenos propósitos de casi todos.[16]

La conexión de frivolidad, pedantería y cinismo tensiona los términos entre ambas temporalidades y es ahí donde encuentran una potencia, en este caso, singularmente ética. En este sentido, el texto termina ligando la elección a la posibilidad de escritura:

Uno se pregunta si no es hora de ser un poco más frívolo, más pedante o más cínico. Son formas de evitar la idea de que para escribir hay que emborracharse y pelear. De no quedarse, por otra parte, babeando frente a un banderín de Boca Juniors o las estampitas de San Cayetano.[17]

El tercer texto de referencia es la lectura que Daniel Guebel realiza de la obra de Héctor Libertella en “En obra”:

[...] no conozco obra que, como la de Libertella, combata tan frontalmente —tan literalmente— con las estéticas que conciben el relato como una premeditada suma de emociones o informaciones que hayan su función, la totalidad de su forma, en el sentido que construyen sus sentidos.[18]

Mediante el copete, los artículos de Feiling y de Guebel realizan y refuerzan oposiciones centrales y coincidentes: contra el realismo que le otorga a la literatura una función pedagógica o la limita mediante un imperativo moral, contra una literatura populista que no solo exige una relación con un público que sigue pensando como pueblo, sino que al mismo tiempo supone que esa relación se basa en criterios de legibilidad y autorreconocimiento del lector en ella misma y, en relación con esto, contra aquella literatura que suma elementos para llegar al final a un sentido estable, único, inalterable. Estas oposiciones se realizan hacia el

pasado, pero también, como vimos, implican un posicionamiento en el presente contra la permanencia de estos elementos en ciertas concepciones que la revista rechaza (en este caso, el referente particular es la producción de Osvaldo Soriano).

*Babel* retoma la literatura producida en el grupo *Literal* y la reúne con la de Puig para volver a postular como enemigo de manera explícita al realismo didactista y con él sus derivaciones en producciones de corte populista. Pero para especificar el rechazo es necesario desnaturalizarlo y preguntarse por qué. Quiero decir: si, como afirma José Luis de Diego, las posiciones como las de Soriano, Tomás Eloy Martínez, Liliana Heker y Abelardo Castillo configuran en los 90 lo residual del campo literario, mediante la defensa de ideas anacrónicas como, por ejemplo, en el caso de Martínez “la defensa de la referencialidad histórica frente al dominio de la autorreferencialidad, en la oposición García Márquez o Vargas Llosa *versus* Thomas Bernhard”,<sup>[19]</sup> ¿por qué, entonces, la oposición a esta corriente sigue siendo fundamental en términos de definición dentro del campo literario?<sup>[20]</sup> Es necesario agregar un elemento más para que estas tensiones temporales se complejicen: el mercado de bienes culturales. Los autores que de Diego menciona como residuales en términos de estética no lo eran, tal como él lo deja entrever, necesariamente en términos de venta (basta para esto observar el ranking que publica *Babel*) y, podríamos agregar, a propósito de alguno de ellos, de importancia en los suplementos literarios (esto último queda especificado en el texto de Feiling sobre Soriano).<sup>[21]</sup> Si a esto le sumamos que las producciones de los iniciadores del realismo mágico y sus posteriores devenires y adyacencias, que serán frecuentemente criticadas por diferentes reseñistas, funcionaban en conjunto con estos en las estrategias de seducción de lectores, podríamos pensar que la oposición se realiza además en esos términos: es una confrontación por el lugar en el mercado, en contra de la



legibilidad y el autorreconocimiento como estrategias para ganar lectores, tal como el artículo de Feiling lo dice, aunque mantenga el debate en términos de “populismo”, lo que, en principio, desvía la cuestión del “público” hacia el problema del “pueblo”. Las escrituras de *Literal* entonces no, o no solo, contra el realismo o el populismo “de izquierda”, sino contra el populismo y el realismo como productos del mercado, contra la captación (en el caso de los escritores del realismo mágico, una insistencia de esa captación) del público en el mercado de bienes culturales, que si bien todavía es presentado como estrecho y en crisis, comienza ya a mostrar el pasaje hacia un mercado caracterizado en términos globalizados.[22]

La polémica sobre la reedición de *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini vuelve a introducir el mercado como problema. La reedición es reseñada en el número 9 de *Babel* por Luis Chitarroni (“Tipos de guerras”) y Alan Pauls (“Lengua: ¡sonaste!”); en el número siguiente se publica un artículo de Sergio Chejfec en respuesta a estas dos lecturas, “De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini”, al cual le sigue en el número 11 de la revista un artículo de Milita Molina, “La historia ausente”. La relación con el mercado como problema se hace presente a través de un temor que se entredice tanto en el artículo de Alan Pauls como en el de Luis Chitarroni, que no se explicita en otras lecturas introducidas en “El libro del mes”: que esta reedición de Lamborghini implique su canonización y, por lo tanto, la pérdida del poder de su literatura, desembocando en el culto a su figura. Es a partir de este temor que se puede explicitar el eje de discusión de las intervenciones posteriores de Chejfec y de Milita Molina: cómo apropiarse de Lamborghini introduce el problema de la apropiación de una escritura vanguardista y la posibilidad de que esta habilite la cooptación por la academia o el mercado, es decir, la institucionalización. La pregunta entonces se extiende más allá de la figura del autor: a la par de la

discusión específica que produce la reedición de Lamborghini, se piensa *qué hacer* con una escritura vanguardista.

Al hablar de los modos de apropiación de *Babel*, de su modo de construir genealogías, Roxana Patiño sostiene:

Todas las épocas, todos los ignotos o apócrifos autores, conviven en la simultaneidad de las páginas con el mismo derecho al presente del valor literario. Esa suerte de isocronía en la construcción de una tradición es una marca indeleble de *Babel* y la coloca en el vértice de las tensiones posmodernas.

Este despojamiento de la historicidad y del valor del arte en el sentido moderno está en la base de la idea de literatura como un vacío, como un desierto, que obtura la posibilidad de instauración de sentidos unívocos y posibilita su repoblación vía el exceso o el extrañamiento.[\[23\]](#)

En efecto, este es uno de los modos del armado de la tradición de la revista (es incluso uno de los sentidos en que hay que leer la republicación de “El escritor argentino y la tradición” de Borges en el número 9 de junio de 1989). Sin embargo, la escritura de Lamborghini y el intento de mantener aquello que se supone que alcanza toda la fuerza de la transgresión —con diferentes definiciones, pero en todos lejos de la bravata o del divertimento— hacen que los artículos expliciten en la necesidad un problema que no sería tal en la isocronía planteada por Patiño: qué sucede cuando se comienza a apropiarse una literatura que justamente pugna contra esa apropiación —un problema específicamente moderno—. Se genera la tensión como modo de resolver el problema y así se plantea el *entre dos épocas* como posicionamiento: la evaluación de los modos *legítimos* de apropiación se realiza justamente en una revista que propone en muchos lugares que eso, en el contexto propio, que algunos definen como posmoderno, ya no es un problema.

Esta tensión es la que tiene que funcionar en la lectura de los movimientos singulares que cada uno de los polemistas

proponen. Pauls y Chitarroni coinciden en ciertos puntos, que contribuyen a completar las oposiciones antes descritas a partir de las menciones de *Literal*: el énfasis en que la literatura de Lamborghini logra de hecho trastornar —no solo incomodar— los modos canónicos en que la literatura argentina suele pensar la relación entre el sentido y el mundo, y lo logra mediante un uso del estereotipo que asedia a la lengua. Pero si Chitarroni piensa a Lamborghini en términos de estilo, y acota el hallazgo lamborghiniano a la dimensión literaria, al situarlo en la frase que se realiza entre la síntesis poética y el programa narrativo, Pauls enfatiza, en cambio, el problema de la lengua. Esto modifica la perspectiva, ya que implica pensar cómo la lengua opera sobre los cuerpos y cómo y dónde se convierte en “aparato de Estado” y cómo la literatura actúa en y contra esa declinación y ese aparato. *Novelas y cuentos* es el “despliegue encarnizado de un programa” y este es el modo de leerlo para Pauls: poniendo el énfasis en la interpelación de la lengua. Para la descripción de esa lengua, se vuelve sobre una consigna de *Sebregondi retrocede*: “Siempre estará la necesidad necesaria de un acto por cada palabra”. Se retoma el “decir-hacer” de la literatura de Lamborghini, y se conjuga con una lectura deleuziana: esa, nos dice Pauls, es la fórmula del acontecimiento. Entonces: “un trabajo de la lengua como máquina de actos, de veredictos y de condenas”; la violencia “(se pega a un niño)” como “la declinación de los casos de una lengua sobre un cuerpo humano o social, la conjugación de sus paradigmas sobre materias múltiples”.<sup>[24]</sup> Es en este marco (el de la afirmación de que el rescate de la literatura de Lamborghini tiene que ir acompañado de un rescate, si bien procesado por la teoría literaria, de lo político de la palabra de Lamborghini) en el que Pauls realiza la genealogía que desdeña Chitarroni. Hacia atrás, un linaje de escritores mediante la técnica de repoblación por exceso: Lamborghini junto con Puig —algo directamente funcional a sus intereses

de ensayista— y también junto a Kafka, Ascasubi, Gombrowicz y Borges. Hacia adelante, sin embargo, el movimiento es otro: se elige la música, las letras del indio Solari y de Sumo. Lamborghini no en la literatura, entonces, sino en sus fronteras. En el primer artículo que publicaba en el número 1 de la revista, retomando casi los términos en que funcionaba el editorial/manifiesto, Pauls planteaba, al hablar de Milan Kundera y con toda la fuerza del íncipit, el contexto en que debían discutirse las formas de actualidad:

Que un escritor contemporáneo (¿y quién más contemporáneo que Kundera?) escriba y publique sus reflexiones acerca de la novela, ¿no es acaso un gesto levemente arcaico, una ambición que viene a sumarse, contestándola, a la larga serie de certificados de defunción con que la literatura ha tratado de despachar el género novelesco al otro mundo? Dicho de otro modo: ¿cuál es la actualidad de estas siete meditaciones sobre la novela que Milan Kundera ha publicado bajo un título que haría las delicias de otro siglo?[25]

Ensayar sobre Lamborghini obligado por esta reedición, en la tensión que implica recuperarlo en el contexto de la revista y de los otros artículos, le permite a Pauls pensar, saliéndose de cualquier calificación posmoderna y reformulando eso que quedaba implícito en su primer artículo como contexto —las formulaciones del fin de la novela—, los límites de la literatura. Un problema como el de la apropiación, característico de la vanguardia y tal vez levemente arcaico (Chejfec lo dice: Lamborghini puede ser una cuestión de gusto), lleva a formular finales y límites en otros términos que no son ya los del rechazo al realismo. Si se piensa desde la política de la lengua, la literatura-límite se continuaría, como vimos, en las letras de las canciones, obligando a poner a la literatura entre comillas: “Ese atajo, esas voces, esas fuerza y esas regiones serán esquivas, supongamos, si se las busca en el interior de lo que se sigue leyendo, hoy como ‘literatura’”. [26] E, incluso, con la ayuda de Ludmer, se puede sostener que la literatura de

Lamborghini “parece tocar un fundamento de la literatura, lo que la hace posible y lo que augura su desaparición”.<sup>[27]</sup>

Las respuestas de Chejfec y de Milita Molina contribuyen a hacer visibles los términos en que se está planteando la discusión, la singularizan en lo que se ha pensado como el armado de la genealogía en *Babel*. Chejfec, rechazando la valoración positiva de Lamborghini, es el que presenta explícitamente el problema como un problema de apropiación y, específicamente, lo ubica en el ámbito de la vanguardia: “El fenómeno O. Lamborghini exhibe aristas sumamente particulares, aunque posee la desventaja de construirse a partir de mecanismos conocidos: no otro es el recorrido que generalmente transitan los denominados artistas de vanguardia”.<sup>[28]</sup> Además, al intentar pensar la relación entre obra —literatura— y vida de escritor, Chejfec explicita también el “nuevo” contexto en el que se plantea este problema: un contexto que rechaza el “compromiso moral” al que estaría expuesto el escritor.<sup>[29]</sup> La intervención de Milita Molina se refiere en algún punto a las reseñas de Pauls y Chitarroni, pero se centra en desestimar el artículo de Chejfec. Su lectura tiende a rescatar lo que piensa como los rasgos vanguardistas de Lamborghini —y los alcances “políticos” de la palabra en su obra—, siendo estos rasgos los que impedirían su cooptación. Lamborghini, para la autora no parodiaba, subrayaba; este subrayado hacía su obra solo repetible, no legible (por lo que la pregunta de Pauls sobre los lectores es desestimada: “nunca hubo un lazo social que uniera a los lectores de Lamborghini, en el comfortable sentido de cualquier reconocimiento institucional”).<sup>[30]</sup> Esa negación a la legibilidad, por su parte, hace que sea imposible pensar que el aforismo lamborghiniiano “Primero publicar después escribir” pueda ser subsumido, como lo hace Chejfec, a términos comunicativos —tecniquerías dudosas para Milita Molina, que provienen de una teoría del efficientismo y del optimismo comunicativo—. Y, finalmente, el golpe fuerte y

significativo: lo transgresor en Lamborghini no es lo pornográfico (la autora dice que la afirmación de Pauls “lo real de la pornografía” está dicha “con pompa”: podríamos leer, con teoría literaria pomposa) porque Lamborghini no confunde, como de hecho sí lo hacen los “actuales”, Ley con códigos o normas. Para Milita Molina, es la lectura “actual” (ese “actual” aparece en cursiva dos veces en el texto) la que está cadaverizando a Lamborghini, al leerlo, según permiten inferir las cursivas, en función de poéticas y problemas “actuales” que lo anulan.

Lo “actual” entonces en este caso supone la tensión: un problema de vanguardia retomado en el contexto de la posvanguardia, y discutido en esa tensión temporal, que se plantea como tal. Discusión que en el caso de Pauls pone la literatura entre comillas y la abre a sus fronteras. Y es en este contexto, el de la discusión de la vanguardia (y la utilización de la vanguardia en otras partes de la revista para rechazar el realismo, no solo en términos estéticos sino también en términos de mercado), que la mención de “lo real” parece especificarse.[\[31\]](#)

## **Realismo, formalismo, real/realidad/vida**

“Lo real de la pornografía”, entonces. Esta frase con la que Pauls cierra su intervención, y que Milita Molina le critica directamente (dice que lee mal porque confunde algo que Lamborghini no confundía y entonces define mal los alcances de la “transgresión”), me permite volver sobre los otros ejes cruzados por el problema del realismo. Por un lado, el problema del “formalismo”, que se instala en *Babel* por la crítica que se recibe a propósito del énfasis en el procedimiento ligada intensamente a la manera en que se articula desde afuera, como acusación, el concepto de posmodernidad. Y por el otro, desde ahí, la posibilidad de formular algunas líneas sobre la manera en que se piensa la conexión de la literatura con lo real o con la realidad, según

la orientación que quedó planteada en el análisis del artículo de Alan Pauls y con el telón de fondo que provee la tensión temporal que diseña la polémica como lugar de lectura y de apropiación pero también como lugar desde donde pensar la continuación y los límites de la literatura.

Si, como dije, en los enfoques sobre arte y literatura el término “posmodernidad” no aparece como central, sí lo utilizan desde afuera aquellos quienes critican a la revista. “Posmoderno”, cuando se arroja como insulto, conlleva una acusación de frivolidad y falta de compromiso intelectual. Se lo utiliza para caracterizar una formulación de lo literario que rechazaría aquellos imperativos que cuestionan la definición de valores dentro del campo autónomo de la literatura sin necesidad de validaciones exteriores. En los casos más extremos se lo arroja como acusación que equivale al énfasis en el procedimiento, a la autorreflexividad e incluso a la desconexión con la realidad. Utilización paradójica si se piensa que en uno de los enfoques centrales sobre el problema como lo fue el de Frederik Jameson,<sup>[32]</sup> la posmodernidad se caracterizaba por la pérdida de autonomía del campo artístico en tanto expansión de lo cultural hacia la realidad. El modo en que se articulaban los términos se ve claramente en las retrospectivas que Martín Caparrós y Alan Pauls escriben para *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1993. Allí, Caparrós afirma: “Nos tildaban de dandis, posmodernos, exquisitos y/o trolebuses”.<sup>[33]</sup> Lo sostenido por Pauls, si bien no usa el término posmodernidad, se conecta con lo expresado por Caparrós en el mote de “dandis”:

A principio de la década del 80, cuando aquellos para los que teníamos que ser algo empezaban a perder lo que les había quedado, fuimos escritores formalistas, amanerados por la juventud y por la teoría literaria, indiferentes y amnésicos. Después fuimos *dandis* de izquierda: progresistas pero no sufrientes, informados pero no melancólicos, de clase media pero vagamente hedonistas: demasiada ironía y, sobre todo,

demasiada confianza en la literatura. Más recientemente (los adjetivos, creo, están todavía en vigencia, aunque es difícil asegurar hasta cuándo), hemos sido metaficcionales, exóticos, universitarios, desdeñosos del mercado y de los imperativos del realismo juvenilista.[34]

En esta perspectiva, para pensar los problemas que estas acusaciones dejan entrever y las maneras en que se plantea la interrogación por las conexiones que los otros afirman que, en su indiferencia formalista, la revista niega, se vuelve necesario retomar dos rechazos más, los cuales, a la vez que diseñan hacia atrás el enemigo ya planteado a través de los usos de *Literal*, abren hacia adelante perspectivas ensayísticas y narrativas. En primer lugar, un artículo de Sergio Chejfec que aparece en el número 18 de *Babel* sobre Georges Perec (“Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad”), en el que analiza *La vida instrucciones de uso*. No me interesan de este artículo las apreciaciones sobre lo real que realiza el autor, en la medida en que, a diferencia, creo, de lo planteado por Pauls, implican retomar casi un lugar común: lo real es irrepresentable, se fractura cuando lo intentamos, y el mundo es demasiado complejo para ser subsumido, ordenado, por la mirada humana.[35] En cambio, la manera en que plantea la opción de Perec por lo que él denomina un “proyecto realista” permite una visión singular sobre ciertos problemas. Dicha opción es, en el contexto de esta definición de “lo real”, un error. Sin embargo, es un error que Perec comete bien. Si el problema es que el realismo es ya una categoría, esto no impide que Perec haya hecho un buen uso de esta: buen uso que se cifra en lo que logra en ciertas historias aisladas pero, fundamentalmente, en la puesta en el centro de la curiosidad, que para Chejfec se liga con la gratuidad, entendida como la condición “innecesaria” de la literatura. El texto de Chejfec permite entonces una lectura diferente del realismo, hace una aclaración fundamental: realismo no implica necesariamente falta de experimentación formal o



realización de un proyecto literario sustentado en la “importancia” —entendida como lo contrario a la gratuidad—. Ese es un error que ha cometido mal la literatura argentina. Si el error es apelar a la importancia de las categorías, ¿podría darse vuelta si el realismo se convierte nuevamente en un concepto y si toma la forma del relato? Porque el artículo termina volviendo sobre el problema de la crisis de la novela, mostrando su insistencia pero también proponiendo una salida: la elección del término “relato”, por encima de “novela”, ya que este “habla más del conjunto de intereses que motivan por igual la narración —la realidad, el lenguaje, lo simbólico—, al mismo tiempo que como objeto artístico se mantiene ubicuamente alejado de cada uno de ellos”.<sup>[36]</sup> El realismo y la oposición al realismo (vale aclararlo nuevamente: un problema al que Sarlo le había decretado la muerte en “Literatura y política”, al menos como modo de formular caminos para la alternativa contemporánea) vuelve a utilizarse para explorar los límites: la opción no es cerrar la literatura sobre sí misma, sino encontrar términos para pensar y formular la relación. Así como aparecía destacado el uso de la performatividad en la lectura de Pauls sobre Lamborghini, justamente contra el “candor” del realismo y sus “secuelas comprometidas”, en este texto de Chejfec aparece “el relato” en contra de la mala utilización que han hecho los argentinos del realismo, una utilización ramplona, adocenada y marcada no tanto por el desgaste del tiempo sino por la simplicidad periodística.

En relación con esto, aparece la segunda negación, que es la de Daniel Guebel. La crítica de Guebel no se articula solo contra el realismo, sino también contra una manera de solucionar el problema: la parodia. Sobre su propia novela *La perla del emperador* (1990), Guebel afirma, en “Perlas en el espejo de los mares”: “Allá por el año ‘83 padecí el impulso de novelar una negación por el absurdo de la calva teoría del reflejo que aún matizan algunos peluqueros de la

literatura...”.<sup>[37]</sup> Pero esa estrategia, según nos dice el autor, antes que resultar útil, bloqueó la posibilidad de la escritura. El problema del realismo se coloca en el origen de la propia literatura (una colocación que dista de ser necesaria en la medida en que el encadenamiento entre la novela que no fue y la que sí es se muestra a sí mismo como arbitrario), pero la manera de “salir” de este no es la negación por el absurdo. Ni siquiera en el texto sobre la propia obra el tratamiento irónico del problema parece solucionar algo (y haber podido salir de esa negación se agradece justamente porque brindó la posibilidad de “hablar del cielo, del agua, el fuego y los desiertos”).<sup>[38]</sup> El ensayo de Daniel Link que lee la novela de Guebel, la cual ocupa el lugar de “Libro del mes” en este mismo número (18), cruza el problema del realismo con el de la posmodernidad. Link redacta su intervención a manera de una carta, en la que responde a las objeciones que un “querido y estúpido amigo” ha vertido sobre *La perla del emperador*. Las acusaciones que Link registra/inventa se formulan en tres frentes. En primer lugar, aparece el problema del formalismo —en la mención de la definición de literatura como “tesoro léxico y sintáctico”; en segundo lugar, una rara comparación con Fontanarrosa (¿por el uso populista de ciertas mitologías?, ¿por el uso superficial de la potencia de contar de la narración?); y finalmente la crítica que gira en torno a la acusación de “posmoderna” que se encadena con el “reaccionarismo decadente”, el “mero ejercicio de un universitario frustrado” y con el “premiada por narcisismo de unos y culpabilidad de otros”. La respuesta a la primera objeción es una que ya vimos como típica: se valora el preciosismo pero se dice que no es lo único; contra la segunda, se apela a una relación diferente con los medios masivos y a la melancolía. Pero es la defensa que se esgrime en el campo, que abre la tercera objeción, la que más me interesa. Esta se articula en dos partes. Por un lado se afirma que

Toda la primera parte (la historia de la Perla de Lebuán) es una teoría de la fosforescencia (“fosforescentes flecos de carne”, “la reverberación de esta historia”, “el reverbero de la opacidad”) que, no me jodas, de posmoderna no tiene nada: es la fosforescencia de un mundo muerto o moribundo o es la fosforescencia que parece iniciar un estallido.[39]

Es decir, para refutar la acusación se ubica el procedimiento y lo construido entre el final y el inicio, se abre un espacio entre ambos. E inmediatamente:

Tal vez todos seamos, a esta altura, un poco decadentes: pero la *Perla del Emperador*, fijate, no se rinde; digamos: no baja sus banderas. Constantemente habla de la desaparición de los objetos, de la posibilidad (o no) de nombrar (y en esto Guebel se convierte en un antiMasotta y ya sé que *es acá donde empieza tu malestar*), la representación, la copia, el realismo, en fin: esas alegorías de la lectura que tan en boga están entre los deconstructivistas de quienes intentás aprender algo: ¡pero Guebel no está chantajeando a la teoría!, y eso es lo curioso, y eso es lo heroico.[40]

Ese espacio entre el fin y el inicio, que la respuesta a la acusación de posmoderna habilita, permite la aceptación de cierto “estado decadente” y la posibilidad de hablar del realismo desde el deconstructivismo, lo que los deja ligados; pero, sin embargo, esa relación no es la única opción. Es decir, no es la deconstrucción del realismo lo que Link valora, sino el hecho de que logra un “efecto de verdad”, es decir, una conexión diferente con los objetivos del realismo:

Hay algo de verdadero en *La perla del emperador*. Hay un efecto de verdad que no vas a encontrar en otras novelas (en la de Matilde Sánchez, que te mando con esta carta, sí), una cierta grandeza, una cierta madurez y varias apuestas [...].[41]

Junto con estas discusiones del problema en términos de rechazo y reformulación, hay dos usos afirmativos y centrales del término, que complejizan aún más la cuestión, podría ya arriesgar, del realismo como problema fundamental para pensar los límites de la literatura, en lo

ensayístico, lo crítico y lo periodístico: uno de Alan Pauls en “La primera novela realista sobre el azar” (*Babel* nº 4) y otro de Daniel Guebel en “El pasaje” (*Babel* nº 21).

Es necesario antes de abordar estos usos de Pauls y Guebel, observar otro uso afirmativo del término para poder distinguir las singularidades entre las formas de afirmación: la aparición del realismo adjetivado. Es decir, el uso del término seguido por un adjetivo que lo reformula. Son centrales aquí las figuras de César Aira y de Alberto Laiseca, a quienes la revista les otorga un lugar ambiguo: se los presenta como pares pero, a la vez, como referentes en el armado de la propia genealogía. Si ya en el número 4 se introducía un texto de Laiseca en el que el autor sostenía que *Los sorias* se había construido a partir de un cruce entre realismo y delirio, es Aira al reseñar *La hija de Keops* en el número 12 (“Una máquina de guerra contra la pena”) el que coloca los dos términos juntos: “La literatura toma el relevo de la realidad, pero sin suprimirla, lejos de ello. El ‘realismo delirante’ de Laiseca es muy real”.<sup>[42]</sup> El realismo no es algo de lo que se parte para después llevar la novela a otra cosa (como en el mismo número 12 dice Pablo De Santis al reseñar *El testigo distante* de Ernest Weiss) ni una irrupción de lo real en el texto, sino una manera diferente de pensar la relación entre literatura y realidad, una manera de plantear la cuestión en otros términos. Este uso afirmativo reaparece, entonces, en las intervenciones de Pauls y Guebel, pero sin el reparo del adjetivo y, como abordaré, según un movimiento singular.<sup>[43]</sup>

Alan Pauls habla de realismo en el número 4 cuando debe reseñar para “El libro del mes” la última producción de una figura central en los posicionamientos dentro del campo literario a fines de la década del 80: *La ocasión*, de Juan José Saer. El artículo consolida la estrategia polémica que había caracterizado sus intervenciones anteriores y que marcará las siguientes. Pauls construye un ring con tres contrincantes: en una esquina Tomás Eloy Martínez y su

defensa del realismo mágico —en una entrevista publicada en el número 62 de la revista *Crisis*—, en la otra Pauls y, en la última, un contendiente inesperado: aquellos que intentan asociar a Saer con el posmodernismo. El realismo se utiliza para discutir tanto para atrás como para adelante. *La ocasión* es definida por Pauls como “La primera novela realista sobre el azar”. El escritor toma las “acusaciones” que Martínez realiza en esa entrevista, que parecen coincidir con lo que, según Pauls, suele leerse como centro de la literatura de Saer —descentralización del sujeto, fragmentación de las conciencias, carencia de un sentido único— para desarticularlas y leer allí otra cosa (*La ocasión* como epopeya paranoica del siglo XIX que vuelve sobre el punto de vista fijo, trabaja sobre la idea de continuo y hace del sentido aquello que falta), por lo que culmina afirmando: “No leemos lo que subyace a todas esas menudencias, y en cambio nos encarnizamos con la descentralización del sujeto y la pérdida del sentido único”.<sup>[44]</sup> A diferencia de lo que ocurre con Tomás Eloy Martínez, no queda nunca claro en la invectiva qué es lo que Pauls piensa como la lectura posmodernista de Saer, del mismo modo que no se definen nunca específicamente los límites de lo posmoderno como concepto en la revista. Sin embargo, para pensar los movimientos de la polémica, se puede tomar como referencia una publicidad que aparece en la página 33 del número 7 de *Babel*, de la editorial Cumacu, en la cual se articula una definición de la novela argentina posmoderna: “Novela argentina posmoderna. Subversión de valores. Exaltación de lo irracional e imperfecto en detrimento de los ideales de perfección del hombre racional. Disolución del sujeto. Descentramiento. Fragmentación”. Sin duda, esto puede ser simplemente una coincidencia. Lo que no es coincidencia es que mediante esta formulación del problema y mediante el modo en que se define el realismo de Saer (“[...] el realismo de *La ocasión*, no es el del siglo XIX, ni siquiera el del XX (¡ y qué lejos estamos del *Nouveau*

*roman* del Profesor Martínez!). Es el realismo de un siglo que todavía cuesta vislumbrar, el realismo con que una computadora describiría la velocidad de una fuga de electrones.”)[45] no solo se le roba el término a Martínez (el realismo ya no es mágico sino sobre el delirio), sino que se responde a la asociación con la posmodernidad. Realismo y delirio vuelven a aparecer unidos con el azar mediante, pero de una manera diferente a la que Aira utilizaba el término para adjetivar, ya que el delirio es el objeto del realismo, no su caracterización.[46]

Y justamente el otro autor que introduce Pauls, a través de estos términos y para componer este sistema, es César Aira. Esta lectura se vuelve fundamental porque desarma así la oposición que el mismo Aira había realizado con Saer, que se volvería una pieza central de las lecturas posteriores de ambos autores, y traza una línea oblicua en las definiciones de posiciones que se estaban armando en el campo literario. Así, el realismo, lejos de encerrar a Saer en una lectura costumbrista, permite plantear una relación entre dos figuras centrales del sistema que se arma en esas primeras páginas de *Babel*. La conexión volverá a repetirse cuando le toque ocupar el lugar de “El libro del mes” a *Los fantasmas*, en el número 21, a través del artículo de C. E. Feiling “Esa clase de sed”. Allí, la unión de ambos se utilizará contra un enemigo similar al que se oponía Pauls: las “cliques” que piensan que “las ficciones no significan nada ni ‘tratan de nada’ sino de sí mismas” (crítica que, como vimos, se le realiza a algunos de los integrantes de la revista, ligada a una caracterización de la posmodernidad, y que Feiling decide redirigir hacia los que presenta como sus otros). Aira les arrebató a esas cliques el bocadillo que más desean: poder afirmar “¿Ven? ¿Ven que la literatura es inútil, es sólo un juego?”.[47] Feiling utiliza así a Saer y a Aira en conjunto para pensar las funciones de la literatura. En este caso sí se plantea entonces, a diferencia de los otros textos de los que veníamos comentando hasta ahora, una

reformulación del concepto de utilidad. No es que la literatura no sirva para nada, sino que sirve para algo fundamental: producir placer. Y es ahí, en ese logro, donde *Los fantasmas* y *La ocasión* se juntan. Si es Feiling el que vuelve a relacionar a Saer y a Aira, es Pauls el que, aprovechando la ocasión, plantea nuevamente la cuestión de la representación —no ya del realismo— en términos de límite. La reseña a *Los fantasmas* pone otra vez en el centro el lugar del sentido común. La operación vuelve a ser la misma que con Lamborghini, Puig y Saer: al pensar el estereotipo se lee en la novela no la deconstrucción del sentido o la parodia, sino un uso diferente que, en este caso, pasando por la formulación de tautologías y aporías le permite llegar a una fórmula: “el goce lunático de la paradoja”. Goce que implica no postular un sentido enemigo al común sino “postular dos sentidos a la vez sin decidirse por ninguno”. Y es este goce el que rige el funcionamiento de los mundos en la novela:

El goce lunático de la paradoja es la verdadera fiesta de *Los fantasmas*, la fiesta que arrastra en su orgía de perplejidades todos los mundos de la novela, el de la arquitectura y el de las clases sociales, el del dinero y el del tiempo, el del sueño y el de la conversación, como si cada uno de ellos olvidara por un instante las convenciones que rigen su representación, infringieran los límites que los separan en esferas y emprendieran la fuga juntos, indistintos, embriagados por ese vértigo aporético que los anuda en una superficie común.[48]

El desarme de los límites es lo característico de la novela de Aira —casi de la obra de Aira, parece decir el reseñista—, pero este desarme, esta indistinción no supone homogeneización y se realiza precisamente desde la literatura. Y es justamente ahí donde hay que leer uno de los sentidos de la “frivolidad” de la literatura de Aira —ese término tanpreciado como estrategia para Feiling— : Pauls dice, citando a Aira: “el efecto tautológico pero de *todo*”.

El otro artículo central que utiliza el término en sentido afirmativo es la reseña de Daniel Guebel sobre la primera novela de Sergio Bizzio: *El divino convertible* (1990). Esta aparece en la sección de reseñas, ya que es ese número en el que se le otorga el lugar de “El libro del mes” a Aira, pero es comentada por dos articulistas (Guebel y Fogwill), lo que implica brindarle una centralidad casi similar. Guebel elige pensar en términos de distancia (“tal vez todo sea una política de la distancia conveniente”).<sup>[49]</sup> Desde esa perspectiva, para la caracterización de la novela, repite un argumento común —algo que Link había utilizado para su propia novela— : hay un “disparate”, pero eso no es lo único. Y allí, para mostrar eso que no es disparate o cómo funciona el disparate para que no se lo entienda en el sentido superficial de lo único, aparece el término “realismo”. En verdad, aparece primero el término “real”, en una formulación que podría rozar el lugar común que señalaba en Chejfec: “Bizzio encontró el relieve: justo allí, es el sitio donde lo real destella”.<sup>[50]</sup> Pero esta formulación no alcanza y en el párrafo siguiente se afirma ya directamente que es una obra de “intenso realismo”. Realismo que es la única manera de definir, por oposición al puro disparate y a la sola desconfianza del sentido que se planteaban como lecturas posibles al inicio de la reseña, la capacidad de percepción que pondría en primer plano la novela de Bizzio. Percepción que se logra como tal en la materialización de una lengua singular, una lengua que tiene la potencia de lo poético. Realismo en Bizzio supone, entonces, para Guebel, una lengua y una percepción que se caracterizan por un grado justo de distancia.

### **“¿Qué hacer?”**

El realismo, y su discusión, sirven en *Babel* para posicionarse tanto hacia adelante como hacia atrás. Hacia atrás, en conjunto con una apelación paradójica a la



vanguardia, para desarmar estéticas y posiciones que se presentan como dominantes en el periodismo y en el mercado de bienes culturales, dos campos en que a diversos integrantes de la revista les interesa ocupar posiciones. En este sentido, mediante la discusión sobre el realismo, cuando se produce en positivo y cuando se dice que lo que los otros hacen no es realismo o, al menos, no es “buen realismo”, se les roba uno de sus términos más preciados.<sup>[51]</sup> Al mismo tiempo, el rechazo, que en el contexto en que se inserta la revista —no en la temporalidad que utiliza para resolver los problemas— ya ni siquiera sería necesario, habilita siempre la proposición de una opción, abre perspectivas para pensar una relación fundante que es interrogada insistentemente: la de literatura y la de aquello que no lo es.

Frente a lo posmoderno —aquello que se coloca adelante como un modo de caracterizar los escenarios por venir, pero con lo que en realidad, en el terreno estético, no se concuerda totalmente— el movimiento, como vimos, depende de la definición de posmoderno que se utilice: porque posmoderno puede implicar tanto la actitud frívola, como el chantaje a la teoría o una posición decadente. Aunque, en algún punto, la estrategia coincide: tomar un elemento del pasado, restituir una problemática que se piensa como caduca, y tensionarla con elementos de ese nuevo contexto, para responder tanto a las definiciones caducas del pasado como a aquellas que se han formulado sobre el presente que vendrá y con las que no se termina de acordar, lo que se supone que seguiría al fin de la modernidad se coloca en un futuro, a pesar de que en cierta medida lo que se lee diga que ese futuro ya ha llegado, y ahí, entre esos dos lugares, se construye la opción ante el final. En el texto de Feiling, la frivolidad se une al cinismo no para criticar la existencia del poder de representación, sino para impugnar los modos en que se lo utiliza. A Chejfec, el problema del realismo le permite hablar sobre el final de la

novela y a partir de ahí, articular el concepto de relato como opción. En la intervención de Pauls, como vimos, a través del uso afirmativo del término, la formulación es aún más clara: ni posmoderno, ni moderno en sus dos sentidos —el de Martínez y el de Sarlo, sino realista.

Finalmente, hay un término que la discusión sobre realismo hace aparecer, y que aún no he trabajado: realidad. Es cierto, esto no ocurre en todos los artículos sino en algunos. Y, al contrario de lo que podría pensarse —si se considera, por ejemplo, la centralidad del término para definir el realismo socialista, pero también si se observa la manera en que Hal Foster lee el arte contemporáneo a través de la reformulación de la perspectiva lacaniana— [52] el uso del término abre la discusión hacia delante. Cuando se discutan, luego del cambio de siglo, los límites de la literatura, se va a volver, en muchos casos, a hablar de la realidad para quitar el énfasis de lo real. Sandra Contreras[53] lee el realismo de César Aira en una particular tensión entre real y realidad, que muestra que el término elegido no es inocente; realidad es el término que va a elegir Reinaldo Laddaga[54] para definir el carácter de los espectáculos contemporáneos en la narrativa de César Aira, Mario Bellatín y Joao Gilberto Noll; Josefina Ludmer[55] va a hablar de realidadficción para definir un nuevo pos en la “literatura” “argentina”. Es que, y esto puede enunciarse solo en términos hipotéticos, cuando se formula la cuestión desde lo real, como se hace muchas veces en la revista, la literatura parece cerrarse sobre sí misma. Parece interesar más afirmar la propia autonomía que pensar los modos de conexión. Pero cuando interviene “la realidad”, y lo hace en general a través del realismo, la discusión se ubica en los límites. Límites que en *Babel* se discuten siempre desde la literatura (formulación esta que, espero se note ya, no implica lo mismo que afirmar que se intenta defender la autonomía).

Hay un texto que solo mencioné brevemente en el análisis y que la crítica ha colocado insistentemente en el centro: “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”. Si lo omití hasta ahora es porque en general la crítica ha leído a partir de allí toda la discusión sobre literatura en *Babel*. El movimiento que me interesó fue justamente el inverso: observar las articulaciones que habilita el recorrido armado sobre la discusión del realismo y la vanguardia, las tensiones temporales que crea ese recorrido, y leer desde esa base el ensayo de Martín Caparrós. Y lo primero que leemos es una discusión sobre el tiempo, que se resuelve en la instalación de una temporalidad singular. Una discusión sobre la categoría de lo nuevo, como elemento propio de la modernidad, como un elemento al que le ha llegado su fecha de caducidad y que, sin embargo, se sigue utilizando en el título, para poder pensar la propia situación; para no formular simplemente una aceptación de esa caducidad, resistencia que no es, sin embargo, una negación del fin. Una discusión del fin entre su afirmación como algo que ya ha ocurrido antes y la posibilidad de sostener la singularidad del propio final que marca el contexto. Sin duda en la intervención de Caparrós está el exotismo, el rechazo de la historia como justificación de la literatura, la figura del desierto, a partir de la cual se vuelve a unir a Saer con Aira antes que a separarlos, y un énfasis en el procedimiento que diferencia su perspectiva, por ejemplo, de la de Pauls, y que diferencia también la forma de sus ensayos en la revista;<sup>[56]</sup> pero también se encuentra la formulación del propio lugar desde la tensión temporal. Caparrós afirma:

El problema es que nosotros somos —se dice— “los nuevos”. ¿Cómo serlo sin hacerlo valer? ¿Cómo estar en lo que una lectura bajamente cronológica llamaría lo último sin creer en la vanguardia, cómo ser quienes somos en estos tiempos de modernidad amenazada?<sup>[57]</sup>

En este contexto, al mismo tiempo que se reconoce la tradición de Borges para plantear la independencia y la autonomía, surge una afirmación que parece volver incluso caduco el problema: “Independencia, autonomía de vaya a saber qué” y finalmente la pregunta “¿Qué hacer con nuestra palabra?”.<sup>[58]</sup> La pregunta supone una tensión: si se afirma que nada puede hacerse, se sigue utilizando, sin embargo, el término “hacer” (en una directa alusión a la pregunta de Lenin, que de hecho, como dije, había motivado un dossier en el número 3 encabezado por el artículo de Alejandro Horowicz “Una genealogía de *Qué hacer*”) y se elige el término “palabra” por sobre el de “literatura”. La respuesta de Caparrós supone su formulación particular de los límites: abrir la propia escritura al periodismo, pero también a la radio, la televisión y el cine. Y esto no es simplemente una división de tareas, como plantea Rodríguez Carranza, o al menos no puede leerse así desde hoy, desde el 2010, cuando las definiciones de lo literario que se han encadenado luego, y que analizaré en los casos específicos de Sergio Chejfec y Sergio Bizzio, antes que regodearse en la autonomía, en la división de tareas, reflexionan sobre ella, la cuestionan y replantean. El texto de Caparrós, más allá de las soluciones que proponga después, deja abierta la posibilidad: “Quizás con una aproximación más literaria, más ficcional: sabiendo quizás que allí también estamos haciendo literatura, que allí también estamos creando ficciones que, por momentos, no se presentan como tales”.<sup>[59]</sup> No alcanza con leer esta apertura como una afirmación de lo ficcional de toda realidad, como no alcanza solo con leer el rechazo al realismo, sin especificar ese rechazo y sin ver los usos afirmativos del término, porque a quien cita todo el tiempo Caparrós cuando enfrenta su ensayo a estos problemas es a Flaubert. Y no alcanza porque de hacerlo así se perdería la línea de conexión de los finales, la tensión temporal que la revista crea a partir de su propio contexto y que permite

una lectura más compleja de los problemas que plantean los artículos, y que brinda un punto de vista excepcional para abordar poéticas y problemas posteriores.

Incluido en *Con los ojos bien abiertos*, Fiesta E-diciones, Rosario, 2016.

---

1 La posibilidad de pensar “Caballerías”, el primer editorial de *Babel*, desde la lógica del manifiesto es un problema que ha dividido las opiniones de muchos de aquellos que reflexionaron en torno a la revista. Luz Rodríguez Carranza (“Las destrucciones de *Babel*”, en *América. Cahiers du CRICCAL* n° 15-16: *Le discours culturel dans les reveus latino-américaines de 1970 a 1990*, Presses de la Sorbone Nouvelle, París, 1996) afirma que “no hay declaración de intenciones ni de manifiesto” porque no hay un tipo particular de lector al cual dirigirse y porque el texto se presenta como gesto gratuito. Como iré desarrollando, esa es justamente una de las tensiones sobre las que se construye, marcando además un contexto sobre el cual se va a intervenir según determinados valores. Verónica Delgado (“*Babel* en los 80: una relectura”, en *Orbis Tertius* n° 2/3, vol. I, La Plata, 1996) también introduce el problema del manifiesto, pero lo desplaza hacia el texto publicado por el grupo Shanghai. Y si bien señala las tensiones que marcan el editorial, no las relaciona con el problema de la vanguardia en conexión con lo moderno. En el texto de Roxana Patiño (“Intelectuales, literatura y política: reformas de la tradición en las revistas culturales argentinas de los noventa”, en AA.VV., *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*, Epoké, Córdoba, 2003) el procedimiento parece ser inverso: se le niega el carácter de manifiesto al editorial, pero se sigue hablando de la posición de vanguardia de la revista.

2 Roxana Patiño, “Intelectuales, literatura y política: reformas de la tradición en las revistas culturales argentinas de los noventa”, *op. cit.*, p. 35.

3 *Ibíd.*, p. 29.

4 En relación con la literatura, lo posmoderno aparece fundamentalmente en las reseñas y, en general, es utilizado para definir la apelación a ciertos procedimientos en producciones literarias recientes. Así ocurre, por ejemplo, en la reseña de Matilde Sánchez sobre Burgess (“La novela se construye en torno de la broma posmoderna: está contada por Sadoc, un judío escéptico que vive en la provincia de Helvecia y que advierte que habremos de leer su manuscrito —escrito en griego demótico— en alguna otra lengua de las colonias romanas (*Babel. Revista de libros* n° 5, Bs. As., noviembre de 1988, p. 12)), en la de Pablo Fuentes sobre Ramírez (“Todo esto diferencia a esta novela —a pesar de ciertas similitudes extremas— de toda la hojarasca de nombres de la rosa y literatura de salón posmoderno que se traviste como lo más actual en materia de narrativa contemporánea” (*Babel. Revista de libros* n° 6, Bs. As., enero de 1989, p. 10)), en la de Graciela Montaldo sobre Milewicz

(“¿Y bien, hay que concluir en la posmodernidad? La inclusión del término parece ineludible pero por ahora puede obviarse” (*Babel. Revista de libros* n° 9, Bs. As., junio de 1989, p. 9)), en la de Miguel Dalmaroni sobre Lipovich (“la desconfianza en la propia escritura hace que (...) detengan o mutilen la potencialidad narrativa de las anécdotas que los genera y de su efecto, en redundantes juegos de lenguaje y autoseñalamiento. ¿Estragos de las estéticas posmodernas? Quizás mucho menos que eso...” (*Babel. Revista de libros* n° 14, Bs. As., enero de 1990, p. 9)), en la de Delfina Muschietti sobre Piccioto (“Pero ¿y el lenguaje? ¿Qué pasa cuando uno se encuentra con rimas como mariposa/rosa y diente/vientre sin nada que las justifique? ¿Habría que pensar otra vez en la ironía, en la parodia o en el pastiche posmoderno tal como lo describe Jameson?” (*Babel. Revista de libros* n° 20, Bs. As., noviembre de 1990, p. 45)) o en la de Margara Averbach sobre Dunn (“Dunn lleva esa tradición al paroxismo, uniéndola a la crueldad del humor negro de los cincuenta, a lo James Purdy, y a ese estilo siempre ascético e indiferente que caracteriza a algunos autores del posmodernismo” (*Babel. Revista de libros* n° 21, Bs. As., diciembre de 1990, p. 11)). Este último caso se singulariza porque el referente proviene de la literatura norteamericana, un lugar donde lo posmoderno puede ser aceptado como un enfoque productivo a partir del lugar preponderante que ocupan John Barth o Thomas Pynchon.

5 La autora se refiere al análisis que lleva adelante en el primer apartado del capítulo 1 del libro *Con los ojos bien abiertos*, de donde fue extraído el presente ensayo. En ese apartado, propone un recorrido por los dossiers de *Babel*, con la intención de rastrear nociones claves como la de posmodernidad. Entre otras referencias, cita un fragmento de la reseña de Casullo al libro *¿Posmodernidad?* (AA. VV., Biblios, Bs. As., 1988) publicada en el n° 5 de la revista, que resulta útil para poner en contexto el desarrollo de las ideas que siguen. Lo reproducimos a continuación. (N. de los E.).

Que la posmodernidad sea una fiera condición del mundo, o el derivado de una fábula estética neoyorquina, posiblemente resulta lo menos importante. Invento, realidad, mortificación para aquel que prefiere seguir hasta el cuello en la modernidad europea de libertad, igualdad y cambio antes que en la posmodernidad europea de fragmentación y sujeto débil, lo interesante de este término esquivo y ladinamente “importado” es que apareció para discutir un problema bastante no visible como problema: el de la modernidad, el de los valores, cosmovisiones y sacrosantas verdades de un sujeto moderno que —podría decirse— ya hartó con la seguridad de sus historias y sicosis llevadas a la política, a la ideología, a la ciencia.

En todo caso, si algo tiene de interesante el episodio *posmodern* (así suena más ajeno) es que sirve (para el que tiene ganas) de

iluminador de una cultura, en cuanto que tal cultura hace años que no dice nada nuevo en ninguna parte, instituto, cátedra o mesa redonda.

6 Alejandra Zina, "Babel: un modo de nombrar el comienzo", en *El matadero. Revista crítica de literatura argentina* n° 3, Segunda época, Bs. As., Corregidor, 2004, p. 15.

7 Alejandro Horowitz, "Los demonios de Lenin", *Babel. Revista de libros* n° 3, Bs. As., julio de 1988, p. 24.

8 María Moreno, *Babel. Revista de libros* n° 5, Bs. As., noviembre de 1988, p. 33.

9 Martín Caparrós, "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril", *Babel. Revista de libros* n° 10, Bs. As., julio de 1989, p. 44.

10 Los acercamientos críticos a *Babel* han planteado en general el tema a partir de su rechazo. Sin embargo, no han recorrido detalladamente las variaciones y las formulaciones de ese rechazo. Uno de los enfoques más relevantes sobre el tema es el de Rodríguez Carranza ("Discursos literarios, prácticas sociales (*Babel. Revista de libros*, 1988-1991)", en *Hispanamérica* n° 61, abril de 1992, p. 23-40). Siguiendo a Avellaneda, la autora articula el rechazo al realismo con una situación más amplia de la crítica que se encarnaría en nombres como Josefina Ludmer, Noé Jitrik y Nicolás Rosa y que buscaría el abandono del canon realista tratando de desarmar la pretensión cognitiva y la insistencia en el valor de verdad. Al elegir este telón de fondo, el análisis de Rodríguez Carranza, si bien marca la singularidad de la revista, propone una serie de articulaciones diferentes de las que me interesa destacar.

11 Como ya puede observarse, no utilizo "real" y "realidad" como sinónimos. Pero no solo en función de distinciones como las que hace Hal Foster desde la perspectiva de Jacques Lacan en *El retorno de lo real* o en función de afirmaciones en las que se presenta lo real como aquello que irrumpe detrás, en otra parte o en una fractura de la realidad, resistiéndose a ser captado (formulaciones que le otorgan a las diferentes formas de arte una particular tarea de aprehensión que se aleja de la idea de representación). La insistencia en la diferencia entre ambos términos está fundamentalmente motivada por una idea que Sergio Chejfec desarrolla en una entrevista. Voy a introducir la cita aquí e iré volviendo sobre la misma en diferentes partes de este trabajo. En una entrevista que le realizan Edgardo Berg y Nancy Fernández Della Barca ("Fuera de lugar: entrevista a Sergio Chejfec — 15/9/98", en *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad de Mar del Plata* n° 11, año 8, 1999, p. 326), Chejfec sostiene:



La preocupación por lo real, uno de cuyos cultores más elocuentes fue y es precisamente Saer —también algunas cosas de Ricardo Piglia—, tengo la impresión de que, bajo esta formulación, habrá de quedar como símbolo de una época. La imprecisión u opacidad de lo real, como indica explícitamente la fórmula, alude a las dificultades del registro realista convencional, formal. Claro que estas operaciones tienen por lo general algo de engañosas: a fuerza de aludir de diversos modos a la resistencia de lo real para ser captado, Saer no logra solo representarla sin violencia sino incluso atravesarla. Otra estrategia, aunque no invoca la impenetrabilidad de lo real, utiliza Aira, quien trabajando con la idea de error estético —o más neutro, el constructivo— lo trasciende convirtiéndolo en principio. Por mi parte lo real no me interesa como desafío para la representación, quizás porque como tal es un tema un poco agotado y más propio de la glosa. Me parece que la idea de “lo real” admite dos tratamientos, uno abiertamente mimético y otro constantemente elusivo. Ambas actitudes son emblemáticas, por lo menos en la literatura del país, y en tanto tales son bastantes convencionales.

Si bien la diferencia entre ambos conceptos es compleja filosóficamente, más aún de lo que esta cita permite reflejar, lo que me interesa observar es de qué manera se piensa el lugar de la literatura cuando surge uno u otro término, las valoraciones que se habilitan y los caminos que se abren. Iré volviendo sobre esto, y sobre otras distinciones entre ambos términos, a lo largo del libro.

12 La dificultad que implica pensar desde la categoría de lo nuevo en el contexto de la pos vanguardia y de una modernidad “en decadencia” es puesta en el centro de la revista, en el número 10, con el artículo de Martín Caparrós “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”.

13 Si bien se ha marcado la centralidad de la figura de Osvaldo Lamborghini en la genealogía que arma *Babel*, la introducción central del autor a través de “El libro del mes” en el número 9 no se presenta aislada, sino que la revista se debate también en torno a la escritura literaria y crítica del resto de los miembros de *Literal*. Así, las menciones y participaciones de los miembros de la revista vanguardista de los 70 están lejos de reducirse a las que se realizan en el contexto de las lecturas del número 9. Germán L. García y María Moreno tienen columnas fijas y Luis Gusmán escribe varios artículos. Se le da también lugar como “Libro del mes” a *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* de Josefina Ludmer y se le dedica una “Biblioteca del mes” (sección inventada para la ocasión) a la

reedición de varias obras de Héctor Libertella (quien también responde el cuestionario de la “Esfinge”).

14 *Babel. Revista de libros* n° 5, *op. cit.*, p. 21.

15 Verónica Delgado, “Babel en los 80: una relectura”, en *Orbis Tertius* n° 2/3, vol. I, La Plata, 1996, p. 280.

16 C. E. Feiling, “El culto a San Cayetano”, en *Babel. Revista de libros* n° 21, Bs. As., marzo de 1991, p. 7.

17 *Ibíd.*

18 Daniel Guebel, “En obra”, en *Babel. Revista de libros* n° 17, Bs. As., mayo de 1990, p. 8.

19 José Luis de Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y Escritores en Argentina (1970-1986)*, Al Margen, La Plata, 2001, p. 277.

20 Justamente, la pregunta que Sarlo plantea como propia de la narrativa que se está produciendo y que está por venir en 1983 supone que el realismo no es más una opción, que esas “nuevas” escrituras que se están gestando ya lo habrían desarticulado como opción: la “crisis del relato” supone la ya, en 1983, “larga crisis del realismo” (“Literatura y política”, en *Punto de Vista* n° 19, Bs. As., diciembre de 1983, p. 8).

21 El “Ranking del mes” aparece en los números del 1 al 7 de la revista y luego se discontinúa, apareciendo en el 9 y nuevamente en continuo del 13 al 17. Si bien el autor que más aparece en el mismo es Umberto Eco, las producciones ligadas al realismo mágico ocupan un lugar fundamental: Vargas Llosa aparece tres veces, una de ellas en primer lugar, García Márquez ocupa el primer puesto en el número 9 y, si nos alejamos un poco más, Jorge Amado aparece dos veces, una de ellas ocupando el primer puesto y, ya en el terreno del best-seller, Isabel Allende ocupa dos veces el primer lugar.

22 Es interesante, desde esta perspectiva, observar la tensión que se despliega en la sección “Tráfico”, que recoge testimonios de editores y libreros. Por una parte, hay diferentes agentes del mercado editorial que siguen insistiendo en la necesidad de una subvención estatal y repitiendo la queja por la escasa cantidad de lectores (estableciendo una comparación, en muchos casos de tintes nostálgicos, con el estado del mercado editorial latinoamericano antes de la dictadura). Pero, al mismo tiempo, hay otros que comienzan a esbozar planes para enfrentarse a esa crisis, planes que ponen en primer plano los problemas y discusiones que marcarán el mercado editorial en los años siguientes. Estos actores advierten la necesidad de modernización tecnológica y de estrategias de edición y comercialización más eficaces para actuar en un mercado

internacional cada vez más competitivo. Por ejemplo, en el caso de los libreros, la diversificación y modernización del espacio de las librerías (los casos paradigmáticos son los de Liberarte y Clásica y Moderna). Entre los editores, la que plantea el rol preponderante del mercado es, de manera más extrema, Trinidad Vergara. En su texto (“Tráfico. Una tribuna para los mercaderes”, en *Babel. Revista de libros* n° 8, Bs. As., marzo de 1989, p. 6) sostiene que la queja excesiva es algo ya caduco al igual que la dicotomía entre editar por dinero o por calidad, algo superado en otros rincones del mundo, en donde ya no se confunde al editor con el genio literario. Vergara defiende el papel empresarial del editor y propone ciertas acciones que plantea como necesarias ante la nueva situación: la creación de nuevas líneas editoriales y de nuevas formas de presentar los libros, venderlos y publicitarlos; la explotación de mercados exteriores, y el acercamiento a empresas complementarias. Sin duda, las soluciones que plantea Vergara no son las únicas acciones posibles (su perspectiva centra las alternativas para el futuro en el acoplamiento a la lógica de las editoriales transnacionales), pero también es cierto que muestra la posición nostálgica como tal y plantea algunos de los términos que regirán la discusión en la década del 90. Por otra parte, es central el análisis que realiza Horacio Tarcus en el número 14, en el que se plantea el papel que cumplirá el catálogo en el posicionamiento de las pequeñas editoriales en relación con sus competidores. En esta línea de editores que dejan entrever la necesidad de rediscutir la relación con el mercado en el contexto actual, es Salvador Pazo en el número 6 el que marca el otro problema central de la década que vendrá: el de la distribución.

23 R. Patiño, “Intelectuales, literatura y política: reformas de la tradición en las revistas culturales argentinas de los noventa”, *op. cit.*, p. 37.

24 *Babel. Revista de libros* n° 9, Bs. As., junio de 1989, p. 5.

25 *Babel. Revista de libros* n° 1, Bs. As., abril de 1988, p. 5.

26 *Babel. Revista de libros* n° 9, *op. cit.*, p. 5.

27 *Ibíd.*

28 *Babel. Revista de libros* n° 10, *op. cit.*, p. 21.

29 La valoración negativa que Chejfec hace del escritor parece cerrar la literatura sobre sí misma: rechaza la vinculación con la vida y lo analiza solo como narrador y poeta. Sin embargo, en “Fábula política y renovación estética” (incluido en *El punto vacilante*, Norma, Bs. As., 2005) va a ser justamente Lamborghini sumado a Walsh (y en términos muy similares a los que se sostienen en el artículo de Pauls) el que le permita hipotetizar cronologías para la literatura argentina y formas de repensar sus límites y su función.

30 *Babel. Revista de libros* n° 11, Bs. As., septiembre de 1989, p. 33.

31 ¿Especificarse respecto de qué? En carácter de hipótesis podría afirmar que se especifica con respecto al uso que se hace del término, por ejemplo, en las lecturas de Sarlo, particularmente en las lecturas que la autora realiza de Juan José Saer (“Restos y después: ensayos de escritores sobre Juan José Saer”, en *Boletín* n° 16, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2011, p. 1-23). En este sentido, sería tal vez más apropiado leer este uso de la expresión “lo real” a partir de las reflexiones de Hal Foster (*El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* [1996], Akal, Madrid, 2001) en torno a la posvanguardia en el campo del arte y la particular formulación que hace del concepto de real para estas prácticas, pero siempre teniendo en cuenta las precisiones que comencé a realizar sobre las diferencias entre “real” y “realidad”.

32 Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* [1984], Paidós, Bs. As., 1992.

33 M. Caparrós, “Mientras Babel”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 517-519, Madrid, julio-septiembre de 1993, p. 526.

34 Alan Pauls, “La retrospectiva intermitente”, *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 517-519, Madrid, julio-septiembre de 1993, p. 473. Cómo se van articulando los problemas a través de las acusaciones se ve claramente también en el artículo de Daniel Link del número 18 (agosto de 1990), “Espectáculos a mínima escala”. También es fundamental la opinión que Tomás Eloy Martínez verterá en *Crisis* y que Pauls refutará en su reseña de *La ocasión* de Saer (*Babel. Revista de libros* n° 4, Bs. As., septiembre de 1988, p.4-5), porque muestra el cruce entre las críticas. Para Martínez, la línea posmoderna es una variante de la narrativa que responde a un reclamo crítico antes que a un reclamo narrativo: “Yo soy escéptico respecto de los caminos que está siguiendo ahora la novela argentina. Creo que está asfixiada por la desesperación de responder a un reclamo crítico que no es el reclamo narrativo. Eso está angostando la novela. (...) 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 al referente concreto, a la identificación con la realidad” (citado en José Luis de Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y Escritores en Argentina (1970-1986)*, op. cit., p. 276). Finalmente, es central la manera en que las primeras lecturas sobre *Babel* registraron el uso del término. En 1992, al borde de la finalización de la revista, Rodríguez Carranza (“Discursos literarios, prácticas sociales (*Babel. Revista de libros*, 1988-1991)”, en *Hispanamérica* n°

61, abril de 1992, p. 23-40) registra una serie de críticas, particularmente las de la revista *Fin de Siglo*, que marcan la manera en que se utiliza el término posmoderno y a qué se encuentra asociado: “Torre de marfil, dandis, decadentes —adjetivos notables viniendo de una revista que se llama *Fin de Siglo*—, posmodernos, grupo cerrado, indiferentes a la situación social y política. Esa es la definición que nacionalistas y populistas dan del grupo Shanghai”.

35 Tanto la ensayística como la narrativa del autor complejizarán luego esta visión de lo real. Ya en el ensayo que Chejfec escribirá en 1994 sobre *El entenado* de Juan José Saer el término “verdad” y la necesidad de leer cierta performatividad son más importantes que pensar en la fragmentación de lo real ante el intento de representación. Esto vuelve a la lectura mucho más compleja y singular en relación con su propia poética, en la medida en que supone un acercamiento particular al movimiento artístico y a la verdad como lo que el arte puede en ese movimiento. Incluso Sarlo (*Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Ariel, Bs. As., 1994, p. 149) al analizar la poética del autor desplaza como obviedad la desconfianza en la palabra: “Escribe como si mirara al lenguaje de reojo, no por desconfianza (eso sería casi un lugar común) sino como si no tuviera recuerdos del lenguaje, como si ese instrumento fuera algo que conoce perfectamente pero que, al mismo tiempo, le resulta un territorio extraño del que tiene que apropiarse”.

36 Sergio Chejfec, “Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad”, en *Babel. Revista de libros* n° 18, Bs. As., agosto de 1990, p. 20.

37 D. Guebel, “Perlas en el espejo de los mares”, en *ibíd.*, p.5.

38 *Ibíd.*

39 Daniel Link, “Espectáculos a mínima escala”, en *Babel. Revista de libros* n° 18, *op. cit.*, p. 4.

40 *Ibíd.*

41 *Ibíd.*

42 César Aira, “Una máquina de guerra contra la pena”, en *Babel. Revista de libros* n° 12, Bs. As., octubre de 1989, p. 4.

43 Para pensar la complejidad del uso afirmativo del realismo se puede retomar también el interés de *Babel* por las formulaciones del nuevo realismo norteamericano. Tobias Wolff (con *De regreso al mundo*) y David Leavitt (con “La noche de los esposos”), que podría adscribirse a las derivaciones del realismo sucio aunque siempre resaltando su particular perspectiva desde la homosexualidad, aparecen respectivamente en las reseñas y en las “Lecturas”,

valorados positivamente. Para pensar esta inclusión es necesario recordar que Guillermo Schavelson en su columna señala que la corriente es un éxito de venta: “Siguiendo la producción literaria y editorial en los Estados Unidos, persisten en ocupar lugar, entre los libros más vendidos, los jóvenes autores llamados *minimalistas*, o *realistas sucios*, con la increíble Tama Janowitz a la cabeza” (*Babel. Revista de libros* n° 4, Bs. As., septiembre de 1988, p. 33). Entonces, un realismo que sí puede ser valorado y que, a la vez, plantea formas de relación diferentes con el mercado. Sin embargo, esta aparición del realismo mínimo o sucio norteamericano es necesario pensarla en tensión con el lugar central que se le otorga a través de una entrevista (*Babel. Revista de libros* n° 8, Bs. As., marzo de 1989, p. 20-21) a John Barth, generalmente adscrito a la corriente “posmodernista”. La tensión que esta convivencia supondría se observa en la manera en que Margara Averbach introduce el libro de Wolff: “*De regreso al mundo*, extraño título para los 80 estadounidenses, escapistas, solipsistas, autorreferentes...” (*Babel. Revista de libros* n° 7, Bs. As., febrero de 1989, p. 9).

44 A. Pauls, “La primera novela realista sobre el azar”, en *Babel. Revista de libros* n° 4, Bs. As., septiembre de 1988, p. 5.

45 *Ibíd.*

46 Al elegir este modo, este énfasis, Pauls se diferencia también de otra lectura central de Juan José Saer que no está explicitada en el artículo: la de Beatriz Sarlo. Es interesante en este punto contraponer brevemente el artículo que Sarlo escribe sobre *La ocasión* con este de Pauls. En la reseña publicada en *Página 12*, Sarlo cierra su análisis sosteniendo “Pesimista, la literatura de Saer habla, bellamente, de la imposibilidad” (“Mujer, pena y misterio. Sobre *La ocasión* de Juan José Saer, en *Escritos sobre literatura Argentina*, Siglo XXI, Bs. As., p. 286-288). A través de la afirmación del realismo, Pauls logra dejar de hablar del poder en términos de no poder de la literatura de Saer, para realizar una lectura afirmativa, sin que esto implique caer, por ejemplo, en los enfoques costumbristas del comienzo: para Pauls la novela narra sí fracasos pero esto no la convierte en una obra pesimista o en una obra sobre la imposibilidad sino en “la primera novela realista sobre el azar”. Lejos de ser este un caso aislado, vuelve a repetirse en el abordaje que el escritor realizará de *Glosa* en el 2005, en donde elige privilegiar una lectura afirmativa del humor saeriano que se aleja y diferencia de la lectura que caracteriza a ese humor como serio (al igual que en el caso de las lecturas de Chejfec sobre Saer, trabajé más detenidamente sobre este punto en “Restos y después: ensayos de escritores sobre Juan José Saer”, en *Boletín* n° 16, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de

Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2011, pp. 1-23).

47 C. E. Feiling, “Esa clase de sed”, en *Babel. Revista de libros* nº 21, *op. cit.*, p. 5.

48 A. Pauls, “El revés del sentido”, en *Babel. Revista de libros* nº 21, *op. cit.*, p. 5.

49 D. Guebel, “El pasaje”, en *Babel. Revista de libros* nº 21, *op. cit.*, p. 8.

50 *Ibíd.*

51 Los “otros”, en el análisis que he realizado hasta el momento, son específicamente Tomás Eloy Martínez y Osvaldo Soriano. Esta perspectiva podría extenderse para analizar lo que fue frecuentemente planteado como la oposición “babélicos vs. planetarios”, pero no para leer una discusión entre camarillas literarias, sino para observar qué posiciones de poder en el campo literario se juegan en cada momento, en qué términos y qué valores promueve esa discusión, evitando caer en opciones dicotómicas.

52 Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* [1996], Akal, Madrid, 2001.

53 Sandra Contreras, “Cesar Aira: vueltas sobre el realismo”, en Teresa García Díaz (coor.), *Cesar Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Colección Cuadernos, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 29-43; “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”, en *Orbis Tertius* nº 12, La Plata, septiembre de 2006, [https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a16/pdf\\_87](https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a16/pdf_87).

54 Reinaldo Ladagga, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007.

55 Josefina Ludmer, *Aquí América latina. Una especulación*, Eterna Cadencia, Bs. As., 2010.

56 Sobre las diferencias entre las propuestas de Pauls y Caparrós trabajé en un artículo publicado con anterioridad (“Reflexiones sobre el realismo en *Babel. Revista de libros*: rechazos, desvíos y posibilidades”, en *Actas del III Congreso Internacional “Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística”*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008, s/p) . No lo retomo en este punto, no porque le reste importancia —esos elementos son importantes y anclan la respuesta de Caparrós a su propio contexto— , sino porque creo que entorpece

la argumentación que justamente intenta dar vuelta la lectura: leer a Caparrós desde Pauls y ver qué líneas abre esta posibilidad.

57 M. Caparrós, “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”, *op. cit.*, p. 43.

58 *Ibíd.*, p. 44.

59 *Ibíd.*