

Historias de la literatura

Asedios desde el sur

Guadalupe Maradei (coordinadora)

Autores: Ilona Aczel, Ruth Alazraki, Fernando Bogado, Julieta Brenna, Diego Javier Cousido, Pablo Debussy, Alejandro Goldzycher, Aníbal Jarkowski, Guadalupe Maradei, Jorge Panesi, Diego Hernán Rosain, Martín Sozzi, Martín Zicari

Historias de la literatura. Asedios desde el sur

Historias de la literatura

Asedios desde el sur

Guadalupe Maradei (cordinadora/editora)

Autores: Ilona Aczel, Ruth Alazraki, Fernando Bogado, Julieta Brenna, Diego Javier Cousido, Pablo Debussy, Alejandro Goldzycher, Aníbal Jarkowski, Guadalupe Maradei, Jorge Panesi, Diego Hernán Rosain, Martín Sozzi, Martín Zícarí

Cátedra: Teoría y Análisis Literario



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Vicedecano Américo Cristófolo	Secretario de Posgrado Alberto Damiani	Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matías Verdecchia
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattafoni Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Transferencia y Desarrollo Alejandro Valitutti	Directora de imprenta Rosa Gómez
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales Silvana Campanini	
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Libros de Cátedra



ISBN 978-987-4923-57-8

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2019

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Historias de la literatura. Asedios desde el Sur / Ilona Aczel ... [et al.];
coordinación general de Guadalupe Maradei. - 1a ed.-Ciudad Autónoma de
Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires, 2019.
406 p. ; 20 x 14 cm. - (Libros de cátedra)

ISBN 978-987-4923-57-8

1. Teoría Literaria. 2. Análisis Literario. I. Aczel, Ilona. II. Maradei, Guadalupe,
coord.

CDD A860

Índice

Presentación	
Historias de la literatura: asedios desde el Sur	11
<i>Guadalupe Maradei</i>	

Parte I

Territorios en disputa

Capítulo 1

Diseñar América Latina desde los EE.UU. Algunas historias de la literatura latinoamericana de los años cuarenta	21
<i>Martín Sozzi</i>	

Capítulo 2

Las historias de la literatura argentina frente al <i>problema colonial</i> . Polémicas críticas en torno a la cultura y el territorio	51
<i>Martín Zicari</i>	

Parte II

Heterodoxia e historiografía

Capítulo 3

Metaficción historiográfica y políticas del posmodernismo.

Repercusiones críticas de un debate interdisciplinario 69

Alejandro Goldzycher

Capítulo 4

Ficción y sujeto en las historias de la literatura del siglo XXI: tres aproximaciones

139

Fernando Bogado

Capítulo 5

Invertir la mirada. Ecos de la poética macedoniana en

La Librería Argentina de Héctor Libertella

171

Diego Hernán Rosain

Parte III

Objetos historiables, objetos historiados: construcción y revisitación

Capítulo 6

Narraciones sobre una nueva voz. La narrativa de cierto interior en las historias de la literatura argentina

191

Julieta Brenna

Capítulo 7

La lectura de la revista *Martín Fierro* (1924-1927) desde las historias de la literatura argentina posdictadura.

Estrategias de la historización literaria 249

Ruth Alazraki

Capítulo 8

El policial negro argentino de los años setenta. Una historiografía 283

Pablo Debussy

Parte IV

Irrupción y fundación: periodizaciones críticas

Capítulo 9

La irrupción de una “Nueva crítica” en la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* de Noé Jitrik 317
Diego Cousido

Capítulo 10

Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez. La(s) fundación(es) de la literatura argentina 337
Ilona Aczel

Addenda

Pasiones de la historia 381
Jorge Panesi

Rojas y Prietos 393
Aníbal Jarkowski

Sobre los autores 401

Capítulo 4

Ficción y sujeto en las historias de la literatura del siglo XXI: tres aproximaciones

Fernando Bogado

Decir “yo” en una historia de la literatura argentina, en un proyecto que se propone revisar los avatares de un objeto constantemente redefinido, parece ser una necesidad imperiosa de los intentos historiográficos aparecidos en lo que va de la década de 2010. Y es que, casi cien años antes, el trabajo de Ricardo Rojas y su “yo” ya tuvieron que levantarse a partir del reconocimiento de una nada preexistente para distanciar, cual demiurgo fundador, la luz de la oscuridad, las letras nacionales de la mera antropología o los estudios de la conflictiva categoría de “raza” (proponiendo una de sus más finas metáforas: “*fuerzas espirituales*” (1948: 26). Señala Rojas en la “Introducción” del tomo I de *Historia de la literatura argentina*:

Esta obra es fruto de mis investigaciones personales en diversos archivos, de mis experiencias en la vida literaria, y de los trabajos que, desde 1912, vengo realizando en la Facultad de filosofía y letras de Buenos Aires como conferenciante de literatura argentina. [...] Las cátedras de antropología americana, de filología

indígena, de cartografía histórica, de fauna y flora regionales, funcionaban en institutos diversos, dando a nuestros universitarios la conciencia del país, por los elementos primordiales de su tierra y de su hombre. Era sin duda una anomalía sorprendente, que nuestras aulas de estudios superiores no enseñaran, al par de las antedichas disciplinas, la evolución de nuestras fuerzas espirituales y de las formas literarias que las habían fijado. [...] El maestro que la inauguró [a la cátedra de literatura argentina] debió no solamente dictar sus lecciones, sino crear esta nueva asinatura. (1948: 25-27).

Ese gesto fundador vuelve a repetirse frente al afán de estudiar las nuevas formaciones literarias, las nuevas obras que ponen en jaque el saber cristalizado y tomado por tradicional del objeto con un intento de, por un lado, responder a la lectura universalista que todo proyecto historiográfico parece requerir y, por el otro, adelantar una lectura crítica y teórica que ponga en relación esa lectura universalista con la aparición de una obra “nueva”, si es que esa novedad tiene lugar dentro de la lógica de la lectura tradicional. Responder, decir “sí” o “no” a la “tradición” y adicionar (o no dejar pasar). Los dos movimientos suponen una toma de posición lo suficientemente contundente como para poder afrontar el accionar crítico, doble valencia que debe apoyarse en un concepto que funcione como una suerte de piedra basal que permita mantener la lectura erguida frente a la posibilidad de ser aplastado por la historia, ahora sí, verdadero tren que tiene la tendencia a arrollar a los críticos suicidas que se le paren enfrente.

En el siguiente trabajo, sostendremos la hipótesis de que esos conceptos basales que permiten afrontar la lectura de lo nuevo y la relación con la tradición crítica no son otra

cosa que la creación de una subjetividad intradiscursiva que se sostiene como el “yo crítico”, cara que se desprende de la tradición (“yo” que asegurará cada tanto haber leído, haberse enfrentado a hechos o directamente recuperar elementos de una improvisada biografía del “crítico”); y, por otro lado, el “yo escritor”, cara que busca nivelarse con la producción literaria “nueva” y que la entiende desde una supuesta empatía no tanto con la obra en sí sino con la figura del escritor que deducen de esas obras o que, en muchos casos, darían la impresión de remitirse a un encuentro biográfico personal. Lo que se pone en juego en esa relación es, claro está, el complejo vínculo entre crítica y literatura, vínculo que muchas veces aparecerá puesto en evidencia para que el firmante tome una posición mientras que, en otras, el vínculo aparecerá supuesto o invisibilizado para, a fines pragmáticos, aligerar la prosa del estudioso. Las historias de la literatura que analizaremos —y que, estrictamente, no se presentan como “historias de la literatura” sino como ensayos tendientes a atravesar esa historia— son tres: *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, de Elsa Drucaroff, aparecido en 2011; *El país de la guerra* de Martín Kohan, publicado en 2014, y *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron a la Argentina* de Carlos Gamerro, de 2015. A partir de una lectura atenta a sus formulaciones particulares, trataremos de relevar determinadas constantes para poner a prueba nuestra hipótesis, teniendo en cuenta, en principio, la diferencia en los recortes de cada texto: como hemos adelantado, no toda “literatura” es la misma para cada trabajo ni, mucho menos, no todas las obras literarias consideradas de cierta relevancia para esas historias son siempre las mismas. Lo que se abre aquí es otro problema: ¿cómo operan estas historias a la hora no solo de revisar el canon del pasado, sino también de proyectarse hacia la construcción

de un canon futuro? Pasaremos a revisar este posible corolario de nuestra hipótesis en las páginas que siguen.

Los prisioneros de la torre: el trauma de la historia, la trama de la ficción

Durante mucho tiempo, el intelectual llamado “de izquierda” ha tomado la palabra y se ha visto reconocer el derecho de hablar en tanto que maestro de la verdad y de la justicia. [...] el intelectual, por su elección moral, teórica y política, quiere ser portador de esta universalidad, pero en su forma consciente y elaborada. (Foucault, 1992: 194).

Tal como argumentó Damián Selci en su reseña a *Los prisioneros de la torre*, el libro de Drucaroff “*más que un ensayo sobre literatura contemporánea, es la autobiografía de una profesora universitaria*” (Selci, 2011), afirmación que demuestra en alguna medida la proposición de Jorge Panesi al señalar que las historias de la literatura argentina tienden a un anudamiento en la subjetividad como garante de una verdad crítica¹ que se revela en el tratamiento de la historia, algo que bien podría considerarse, en la crítica local, como “*un pathos muy intenso y contornista cuando se trata de la historia de la literatura argentina*” (2006: 53). La clara referencia a Viñas se hace explícita en el trabajo de Drucaroff cuando recupera la definición de “mancha temática” como una categoría útil para leer la producción literaria de lo que ella denomina la

1 Según Panesi, los dos grandes antecedentes de historias de la literatura que operan como influencia para cualquiera de los proyectos contemporáneos (el citado trabajo de Rojas y *Literatura argentina y realidad política* de David Viñas) están sostenidos por la presencia de “*un sujeto que le da fuerza unificadora*” (1999: 123). Nosotros recuperamos esta observación y consideramos a ese sujeto, según lo mencionado en el apartado anterior, como una construcción propia del discurso y no como un mero sujeto empírico.

“Nueva Narrativa Argentina” —concepto creado con el objetivo de poder dar cuenta de la producción literaria escrita en la denominada posdictadura, estrictamente, de 1983 en adelante, con especial énfasis en la década del noventa y del 2000. Pero una apelación a la subjetividad como cierre del discurso crítico-histórico y garante de verdad y la presencia de la ya citada categoría de “mancha temática” no es lo único que recupera Drucaroff de Viñas. Tal como declaró en una entrevista en *Radar Libros*, “*Yo aprendí de Viñas que la literatura es un territorio de elaboración de traumas colectivos*” (Bogado, 2011). A través de la categoría psicoanalítica de “trauma”, el texto realiza una triple vinculación que reclama a un hecho político-histórico para determinar toda la serie literaria, hecho que, a su vez, permite la entrada de la referencia subjetiva y funciona como un dador de legitimidad para establecer un sistema de valoración crítica que permea toda la organización de la trama histórica: la última dictadura cívico-militar es, entonces, el nodo central desde el cual psicoanálisis, política e historia juzgan a la producción literaria.

Las maneras en que este hecho puntual es invocado aparecen siempre de modo impresionista, apelando a una captación perceptiva-visual que también abre la entrada del juicio moral. Ese juicio, por momentos, funciona como una tentativa de crítica histórica. La crítica se entiende como lo que se “ve” y lo que “no se ve”, la visibilidad histórica (y la fuerza de metáforas como la “sangre derramada” que apelan a la conmoción de un aparato moral) y la invisibilidad literaria, por lo menos, dentro de las obras presentes en el recorte histórico señalado. Hasta tal punto el anudamiento subjetivista-histórico se compromete en el trabajo que la propia voz crítica también se piensa desde esta “metafórica”:

Personalmente, tengo que reconocer mi propia ceguera de entonces frente a Eloy Martínez y a algunos escritores nuevos de Biblioteca del Sur, sobre quienes alguna vez dije los mismos lugares comunes que escuchaba en la academia, probablemente dolida por las dificultades que encontraba yo misma para publicar mi obra. (2011: 80).

Selci, en el mismo comentario realizado en torno al texto, agrega que Drucaroff no realiza ninguna valoración crítica y se mantiene dentro de una línea impresionista y descriptiva que se niega a la toma de posición². Sin embargo, a lo largo de todo el texto, no hay otra cosa que un sistema de valoración construido en torno al anudamiento traumático recién descrito entre subjetividad, visión, historia y política nacional. Basta mencionar un ejemplo para entender cómo esta lógica de la presencia histórica permite articular todo el “punto de vista” del trabajo:

Samanta Schweblin nació durante la dictadura, no vio a los humillados sacudiéndose el yugo, transformados en militantes, caminando dignos y erguidos, perfectamente organizados por las calles de las ciudades industriales de la Argentina. Su experiencia histórica no le permite esperanza alguna, sí lucidez acerca del mundo en el que vive. El abismo histórico que separa a ambos pasa por la derrota de 1976. (2011: 23).

2 El problema de Selci es que entiende un sistema de valoración crítico a partir de una perspectiva marxista poco dada a lo no ortodoxo. En otro intento de historización y de recorte generacional crítico llevado a cabo por Selci junto a Violeta Kasselmann y Ana Mazzoni, la antología crítica sobre poesía de los noventa, *La tendencia materialista*, leemos: “Como todo fenómeno, la poesía de los 90 tiene que ser comprendida por su base, es decir, por las relaciones sociales que la hicieron posible y que constituyen su historia” (2012: 11).

Haber estado y no haber estado durante los setenta se pliega junto con una conceptualización tan compleja como el recorte generacional para poder entender la producción literaria de una época. No por nada, al establecer una furibunda crítica a la literatura de César Aira y compararla con la de Félix Bruzzone (y su novela *Los topos*), habla de un notorio buen uso o mal uso del “abandono de la trama”. Se revela así una dicotomía que volverá una y otra vez a imponerse como lógica de lo estrictamente literario pero que no deja de insistir con respecto a la fuerza interpretativa de lo histórico: el par “trauma/trama” es el eje sobre el cual se sostiene el sistema valorativo que plantea Drucaroff. El trauma histórico aparece dentro de lo literario como abandono de la trama, forma central para lo que se denomina como “Nueva Narrativa Argentina”, cuya novedad reside pura y exclusivamente en un vínculo con la historia que resulta en un abandono tanto de la acción política como de cierta lógica narrativa, donde “no pasa nada”. Digamos, una forma más del vacío literario.

Solo bajo la idea del vacío puede entenderse este progresivo abandono de la trama en la Nueva Narrativa Argentina: no hay nada que nos permita ir de lo literario a lo político o entender a la producción literaria en una conexión directa con un determinado contexto sociohistórico y eso funciona como síntoma literario (lo que pasa “en respuesta a” o como “consecuencia de”). En el mismo sentido de la crítica a Aira, opera rápidamente una observación *ad hominem* que traslada una lógica narrativa a una posición subjetiva; estrictamente, una falencia, una falta: “Entonces se puede suponer que el ‘abandono de la trama’ es un recurso grotesco y artificioso que vino en su auxilio para solucionar una falencia.” (2011: 239).

El vacío narrativo como resultado de un abandono de la trama que responde a un trauma histórico: esa es la cadena interpretativa que va construyendo a medida que pasan

las páginas y que, efectivamente, presenta a la subjetividad como garante del sistema valorativo y, también, como objetivo de la crítica literaria. El recurso a máscaras subjetivas como el término “generación” no hacen otra cosa que reforzar el hecho, hasta el punto en que ese vacío se llena con una compleja noción de culpa que también forma parte del léxico psicoanalítico convertido ahora en punta de lanza de una crítica política.

La así llamada Nueva Narrativa Argentina aparece atrapada en una historia que se lee como culpa: lo que no hizo o no hace es causa directa de la forma, revelando la centralidad de la posición subjetiva como espacio en donde leer críticamente a una producción literaria. Ciertas especificidades encontradas de manera acertada pronto se tiñen de una valoración que las expone a un juicio casi diríamos visual: “se ve” o no un compromiso.

La recapitulación de diferentes “manchas temáticas” sobre el final del trabajo presentan dos instancias recurrentes sobre las que el libro se detiene con clara preferencia. La primera, la “mancha temática” que afirma que todo es lenguaje (y que, como contrapartida, solo se considera “real” al cuerpo). La segunda, la “mancha temática” que rompe la tradicional dicotomía sarmientina “civilización/barbarie”, la cual ahora pasa a nombrarse con el neologismo de “*civilibarbarie*” (2011: 477). Esas dos “manchas temáticas” son centrales en la medida en que funcionan como consecuencias de la dicotomía organizadora “trauma/trama”. La posibilidad de pensar a todo como condenado al lenguaje es un diagnóstico acerca de ciertas condiciones de producción literaria que responden a ese abandono de trama, poniendo en relieve la densidad de lo lingüístico y entendiendo a la “trama” como la garantía intraliteraria de que hay algo más allá. La idea de que no existe un sistema de valores históricamente adecuados explican esa transvaloración que

mezcla y no distingue, síntoma de un claro vacío político que en última instancia se corresponde con el vaciamiento de la ficción: la falta de un juicio histórico y moral adecuado es el origen de la “civilibardie”. En todo momento, lo que se está poniendo en juego es más una observación sobre los tiempos que corren antes que sobre la literatura producida, la cual no es otra cosa que un epifenómeno de la falta de compromiso político, social o histórico del escritor o escritora. Leemos en Drucaroff:

En efecto, mi lectura tiene implícitos juicios de valor que afirman que para poder resistir al poder se requieren programas políticos conscientes, que la lumpenización es bardie y no crecimiento revolucionario. La lectura de Marina Kogan, veinteañera que pasó su adolescencia en el menemismo, no puede compartir mis presupuestos. Si yo proyecto en mi lectura el reclamo de que los oprimidos sean capaces de organizarse como sujeto social y diferenciarse de los lumpenes (mantengo, en definitiva, cierta idea de civilización y de bardie), ella proyecta cierta desconfianza en que existan valores ciertos de un lado y del otro. El paisaje que ella observa desde arriba de la torre no es el que yo vi. Kogan no conoció movimientos masivos y radicalizados, encolumnados con solidaridad y disciplina detrás de un programa político propio. (2011: 483).

Vale la pena destacar que ese “yo crítico” que reclama el compromiso histórico está fusionado a un “yo escritor” y que, a la hora de realizar algunas observaciones críticas, puede muy bien volver sobre los procedimientos para indicar usos adecuados desde la forma del consejo o, en varias entradas, desde el tono de la ley (“*Quien escribe el texto y crea*

personajes [...] tiene que saber [...] separarse de ellos para poder resolver cómo darles la palabra, cómo va a sintetizar y volver significativas y polisémicas las voces de sus seres” (2011: 258). Se puede adoptar, alternativamente, un modo u otro, pero siempre se refuerza la identidad de las dos figuras, la no fisura al interior de esta relación, algo esperable para una perspectiva crítica que eleva la forma del juicio moral e histórico por sobre el literario: ¿no es acaso un requisito de la “mirada crítica moral” reconocerse en el lugar de lo adecuado, de lo idéntico a sí mismo, de lo imperturbable e incommovible?

La fuerza de esta construcción crítica lleva al punto de historizar no procedimientos, no lógicas textuales —que aparecen, ante todo, enumeradas como esas “manchas temáticas” que comentábamos más arriba—, sino directamente subjetividades, esto es, nombres de escritores, como la lista que ocupa algunas páginas de la primera mitad del libro [cfr. (2011: 211-215)]. En esa lista, detrás de cada nombre del escritor o escritora mencionado, aparece una fecha sumamente significativa: la del nacimiento. Así, podemos leer: “*Leonardo Oyola (1973)*” o “*Claudio Zeiger (1964)*”, o “*Pola Oloixarac (1977)*”, un cúmulo de firmas y fechas que hacen las veces de ancla sobre lo real, digamos, casi, una lista de enjuiciados, un registro con nombre y apellido no tanto de las obras, sino de los autores a considerar. Este mero síntoma se suma a la profusa autorreferencialidad del ojo crítico (que reconoce, de momento a momento, ya haber dicho o ya haber señalado tal o cual cosa en un trabajo anterior, y disponer la nota al pie con la referencia), transformando el accionar crítico en un real y efectivo enfrentarse al nombre del otro. Para Drucaroff, la literatura, ya no en un sentido de eventual conexión política, sino en un sentido absolutamente ligado a la burocracia judicial, pasa a ser así, efectivamente, un testimonio.

El país de la guerra: la estructura retórica sobre el vacío

La insistencia y el empeño con que Kohan afirma que nunca investigó tal vez deba leerse como un gesto de ostentación de fe en el giro lingüístico, lugar común de este tiempo. (Drucaroff, 2011: 441).

Si *Los prisioneros de la torre* proponía una historia de la literatura de postdictadura organizada en función de una figura subjetiva que se reconocía como observador crítico-político, *El país de la guerra* se encargará de borrar esas marcas subjetivas para reemplazarlas por una estructura con dos núcleos reversibles que, alternativamente, se van disputando o articulando sobre cada uno de los mojones reconocidos en los diversos capítulos que componen el libro. Así, la primera parte del texto, “Dos miradas al cielo”, define de buenas a primeras el objetivo central del proyecto historiográfico de Martín Kohan. Allí leemos:

Propongo dos miradas al cielo: una que, dirigida al horizonte, distinga que sale el sol, es decir, que Febo asoma; la otra que, apuntando más alto, alcance para ver el águila, el águila que audaz se eleva. Son dos comienzos, son los comienzos de dos asiduas canciones patrias. Pero también son un comienzo posible de una historia patria que se conciba, como tanto se concibió, y que se narre, como tanto se narró, ante todo como historia de guerra. (2014: 13).

En principio, la apelación a la mirada es otro momento más de esta tendencia hacia la metafórica visual de las historias de la literatura. Lo que se “ve” o “no se ve” puede muy bien encontrar paralelo en esa “mirada estrábica” que conforma también el consabido “*pathos contornista*” y, además,

es precisamente una matriz sumamente interesante para pensar las aproximaciones críticas de los textos analizados.

Esa doble mirada, entonces, dispone ya los dos elementos dentro de una retórica a analizar, que es la de la guerra, la del relato de guerra que conforma, bajo la perspectiva del libro, el andamiaje mismo de la historia argentina, ya no solamente de su literatura. El trabajo de Kohan tiene la intención de estudiar y desarmar una organización discursiva que no se limita solamente a la literatura, pero que sí encuentra en ella el ejemplo prototípico de cómo lo nacional se cifra en esas particulares páginas locales. ¿No hay allí también una mirada “contornista”, una mirada “a la Viñas”, que encuentra tanto en la forma agonística como en la literatura en tanto documento los principales objetos a interrogar a la hora de pensar un acercamiento crítico (e histórico) particular? Sí, solo que la diferencia entre el plan crítico de Viñas y el de Kohan es que el primero subsumía su enfoque a una perspectiva histórico-política que buscaba tener incidencia directamente en lo no literario, mientras que en Kohan hay una reconcentración en los andamiajes retóricos que no responden abiertamente, en ese entramado, a un más allá. Viñas entendía que su proyecto crítico podía tener ecos en un espacio que trascendía al del texto, Kohan entiende que el límite entre lo literario y lo no literario es lo suficientemente tajante como para no pasar, inmediatamente, de lo textual a lo no textual.

La concentración obsesiva de la mirada de Kohan, quizás, pueda ser entendida a partir de estos hechos. Para empezar, si no hay un vínculo tan inmediato entre literatura e historia (como sí lo había en Drucaroff, en tanto eslabón de la subjetividad crítica que propone), ese “relato de guerra” a analizar debe plantearse a partir de una lectura inmanente que, sin poder salir de lo escrito, obsesione a la mirada por la búsqueda de detalles y por completar el vacío que la

misma prosa percibe por esta desconexión con lo no literario. Por eso la prosa no solo es pródiga en detalles, sino que también es repetitiva y abierta a la paráfrasis: se dice lo mismo, una y otra vez, a lo largo de cada capítulo, con el objetivo de insistir sobre una idea pero, también, con el fin de denunciar un vacío. Pero, está claro, también esas estrategias pueden entenderse como parte de un estilo literario que es invocado para llevar adelante el relato de la historia de la literatura: el ensayo como forma habilita la posibilidad de permitirse ciertas insistencias, cierto despliegue de la fuerza narrativa que sí es patrimonio (al menos, en apariencia) de lo literario. En el capítulo “Cartas a la madre”, recuperando a “Dominguito” Sarmiento, leemos en Kohan:

Claro que ya no puede hacerlo con los argumentos del principio. El peligro ya no está lejos, sino cerca; y en el fondo es lo mejor, porque la espera pasiva a distancia ya resultaba insoportable y la ocasión de pasar a la acción, una auténtica necesidad y una urgencia. Ahora bien, pero aún así, ¿y la muerte? Porque el propio Dominguito admitió que los placeres, en dosis mayor, matan. Y la madre no ha hablado de otra cosa todo el tiempo, ya fuese a propósito de la lluvia o a propósito del Mariscal López. ¿Qué puede escribirle a su madre el hijo que se apresta a entrar en combate? (2014: 120).

La disposición de los hechos, la presencia de preguntas retóricas, las afirmaciones abiertas que confunden el punto de vista del “yo crítico” (devenido un tipo de narrador: ¿el narrador crítico?) con el del “personaje” de la historia... Todos estos elementos responden, ante todo, a la lógica de la narrativa de ficción, la cual especula con la información que despliega a los fines de mantener alerta al lector.

Como bien se señala al comienzo, la atención no está puesta en lo literario sino en la insistencia de un relato de guerra común a diferentes producciones discursivas, sean o no consideradas literarias³. Es así que el análisis comienza por estudiar “Aurora” y “La marcha de San Lorenzo” para después pasar a la biografía de San Martín escrita por Mitre, a las *Memorias póstumas* del General Paz hasta llegar, por caso, a las declaraciones en torno a la creación y lógica del servicio militar obligatorio en el apartado “La ley de la guerra (en tiempos de paz)”. No solo es la prosa la que tiende a la instancia de la mezcla del lugar del crítico o de la crítica y del lugar de la literatura, sino también la elección del corpus en función de un objeto mixto, el relato de guerra. La presentación de este objeto responde a la lógica de la conjetura, ya que se toma una hipótesis usual que indica que la realidad determina a la literatura (hipótesis fuerte en los acercamientos “contornistas” al objeto) para invertir los factores y suponer que es la literatura la que condiciona la realidad. Leemos en Kohan:

Vamos a suponer entonces que sí, que en efecto fue así, que en el comienzo fue la guerra. Y si se trata de un mito de origen, como en efecto se trata, indagar en su verdad de hecho es menos pertinente, a la vez que menos interesante, que indagar en su eficacia. (2014: 21).

La entrada de la hipótesis como parte de una suposición y la importancia de la efectividad frente a la verdad nos pone

3 Por eso, en algún sentido, la larga profusión de epígrafes para cada capítulo no sólo conforman una lógica benjaminiana de la constelación, sino también una suerte de umbral crítico-literario para leer aquello que no es literatura como tal. Todas las citas responden, en mayor o menos medida, a un corpus esperable para una lectura crítica local: Deleuze y Guattari, Bataille, Raymond Williams, Alain Badiou, Jacques Rancière, etcétera.

de lleno en el terreno de lo retórico, digamos, de la ficción por sobre la posibilidad de una contrastación empírico-histórica, esto es, no solo la inversión, sino estrictamente la suspensión de cierta relación de dependencia pensada como tradicional de lo literario con respecto a lo histórico. Si, como indicamos, podemos suponer que la tradición crítica argentina, de los cincuenta en adelante, piensa que esta relación es obvia e indudable, alterarla solo puede aparecer bajo lo estrictamente hipotético, lo claramente conjetural: el atrevimiento tiene que poder ser leído como parte de una ficción antes que como parte de un discurso teórico-crítico, ya que las intenciones de alterar los pares del binomio o de suponer una suspensión de la vinculación podrían acarrear la expulsión de ese discurso ya no solamente de lo institucional, sino también de lo racional.

Si, al menos, conjeturalmente (diremos también: “ficticiamente”), se coloca un vacío del lado de la realidad para poder estudiar con mayor atención los dispositivos retóricos del discurso de la guerra, hay un despliegue de las estructuras discursivas sin ningún intento de vincularlas con la realidad, lo cual responde a esta mirada estética de lo estático, mirada y objeto detenidos que tienen su momento de mayor pregnancia en el capítulo “El juego de la guerra”, verdadero centro de *El país de la guerra*. En ese capítulo, se estudia la lógica del reglamento del *T.E.G.*, juego de guerra local, adaptado del *Risk* —juego de mesa de la compañía *Hasbro*, creado en 1950—, aparecido circunstancialmente en 1976, un año por demás significativo a la hora de abordar el discurso local de la guerra. Significativamente, en este capítulo no se suspende la conexión entre el discurso y la realidad, sino que se ponen en paralelo, planteando un nivel de acercamiento inusual para el libro:

El juego no es, en este caso, versión fictiva [sic], ni complementación imaginaria de lo real, ni compensación consolatoria por falta de una experiencia verdadera: los juegos de simulación son funcionales, en la esfera del ejército, a las prácticas reales y a las experiencias verdaderas. Los que hacen la guerra también juegan a la guerra [...]. (2014: 216).

Plantear una estructura de dos centros (“Aurora” y “La marcha de San Lorenzo”; Belgrano y San Martín; el Che Guevara y Maradona —como en el capítulo “El guerrero sin guerra”—; Ariel Schettini o Fabián Casas —como en el capítulo “Dos poemas de la guerra civil”—) y disponer como núcleo de la organización del texto el análisis del reglamento de un juego de guerra es hacer la operación contraria de Drucaroff: en lugar de validar el discurso crítico desde una subjetividad que opera como fundamentación de lo dicho, se coloca la fuerza objetiva de una estructura, siempre existente, que tiene absoluta independencia con respecto a la realidad o que, a lo sumo, es un canal paralelo a esa realidad histórica que solo cada tanto puede aparecer como posible comprobación de lo que el discurso ya había anunciado. El “juego” es entonces una metáfora ajustada que nos permite entender el funcionamiento de la propuesta de Kohan: un discurso solo obligado a sus reglas internas, no a sus consecuencias empíricas, en donde la historia puede leerse de manera inmanente sin necesidad de recurrir a un centro trascendente.

Pero, ¿qué pasa con el “yo” si como validación se pone a la estructura? Desplazado, solo puede aparecer en los márgenes del texto, márgenes que, en términos de género —y por más que estemos hablando de un ensayo—, no pueden ser ocupados por la voz del autor. Ese margen, en *El país de la guerra*, es el de las “Referencias bibliográficas”, en donde se

pasa de un tono verdaderamente objetivo a la hora de establecer las citas importantes para cada capítulo a un extraño llamado de atención que solo puede ser encarado por una voz que, abiertamente, dice “yo”. ¿Cuándo lo dice? A la hora de plantear las referencias bibliográficas del único capítulo del libro que solo lleva un nombre propio, “Videla”:

Queda claro que este reconocimiento, por tratarse de una reivindicación, en nada roza una teoría de los dos demonios [...] He preferido no distraerme, al hacer el análisis del material en cuestión, en una crítica de las posturas asumidas por Ceferino Reato [en su libro *Disposición final: La confesión de Videla sobre los desaparecidos*]: su mediación o más bien sus interferencias. (2014: 315).

El “yo” empujado por fuera del libro aparece en esas páginas apenas leídas para establecer su disposición moral con respecto a los hechos: aquí sí es válido hablar de la realidad, en la medida en que no se puede sostener una estructura ajena a cualquier compromiso cuando se habla del discurso de guerra, y es necesario, en algún lugar, salvaguardar la posición con respecto a la historia de ese “yo” firmante. Por eso, en la bibliografía de los demás capítulos se mantiene un tono objetivo y en este, en donde el nombre propio invocado lleva la fuerza de los desgraciados hechos de la historia reciente, es necesario establecer una posición: lo que hay detrás de ese nombre (“Videla”) es, otra vez, la presentación de dos centros, solo que esta vez no conviven en la estática armonía de la estructura, sino que se enfrentan en la lógica del nombre propio, o sea, del que firma lo que dice: el propio Videla, en tanto entrevistado, y Kohan, en tanto escritor y crítico.

Facundo o Martín Fierro: una historia conjetural

No es únicamente por su extensión, sino también por su método compositivo, que puede percibirse en *Las islas* una cierta ambición de totalidad. Claro que esa poderosa ambición de abarcar es inseparable de una no menos poderosa ambición de disolver. Si Gamerro erige totalidades de sentido en su novela, es para proceder, en un mismo movimiento, a vaciarlas y liquidarlas, por sátira o por parodia, con ráfagas de descreimiento. [Kohan (2014: 279)].

Si Kohan ya ponía el acento en un estudio inmanente de la lógica retórica del discurso de guerra, suspendiendo un posible vínculo con la realidad histórica o, a lo sumo, poniéndolo en paralelo para dejarlo inmaculado; Gamerro va a realizar un intento similar solo que bajo la premisa de que no hay una desconexión entre un polo y otro sino, muy por el contrario, una auténtica inversión de la lógica. La realidad habría sido pensada por la literatura y, en algún sentido, la primera estaría siendo conformada por la segunda, en algo que Gamerro llama “*la antimimesis de Wilde*” (2015: 13), en tanto tesis general del texto. O, directamente, encuentra a su “cita de autoridad” en la voz de Borges, quien abre significativamente el ensayo en un afán de encontrar un nombre en las letras nacionales que haya dispuesto los mecanismos para entender la inversión en la relación literatura/realidad. Así, leemos en Gamerro:

Borges diseña, en estos cinco textos [los prólogos a *Facundo o Martín Fierro* de la década del ‘70, determinados cuentos del autor como “*Tlön, Uqbar y Orbis Tertius*”, etcétera], cinco posibles mecanismos de transmisión o métodos de traducción o modos

de contagio, para explicar cómo la literatura puede influir sobre nuestro mundo y nuestras vidas: la identificación con el personaje; la anticipación o la coincidencia mágica e inexplicable; el uso deliberado con un fin específico; la fascinación de lo espectacular y dramático; la seducción de un orden ficticio. (2015: 16-17).

Estas cinco premisas retomadas de Borges aparecerán en diferentes partes del ensayo de Gamerro con el objetivo de probar la relación de formación de la literatura sobre la realidad, lo cual dispone que el “yo crítico” aparezca como una voz autorizada que puede manejar con destreza determinados textos, identificar ciertas hipótesis, ponerlas en juego, hacerlas operar de la manera más coherente posible, pero es en última instancia una voz que depende del lugar preferencial que ocupa el “yo escritor”, no solo por el estilo desplegado en el libro, sino también por el carácter intuitivo con el que algunas observaciones son presentadas. Por ejemplo, a la hora de retomar la figura de Mansilla y contraponerla a la de Sarmiento, se nos presenta una escena imaginada que “convence” por ser literariamente escrita y fruto de una intuición del “yo escritor” volcada sobre el cierre de una observación: cuando la lectura crítica presenta los argumentos razonables, la ficción aparece para cerrar el párrafo con la fuerza de un epigrama. Leemos en Gamerro:

En cambio, Mansilla no se enfrenta, sino que mira de costado, y sus cuestionamientos a las férreas dicotomías sarmientinas no tienen —ni se proponen tener— la fuerza de una refutación sino más bien las de un rezongo: “¡Aflojá, Domingo!”, parece que dijera. (2015: 154).

En última instancia, de las cinco características recuperadas de Borges, el libro de Gamerro se rinde ante la contundencia de la última, ya que constantemente cada capítulo utiliza la estrategia de potenciar las observaciones con escenas o diálogos inventados para persuadir al lector, para seducirlo. Si el estudio de la retórica de guerra de Kohan recurría a un estilo obsesivo, atento al detalle, que se puede también encontrar en su novelística; Gamerro tiene la pretensión de “refundar” la lectura de la historia argentina a partir de la literatura apelando a su prosa de ficción como un elemento más puesto al servicio de su “yo crítico”. Por lo tanto, el estilo de sus obras vuelve a aparecer: la escena satírica, que produce una risa crítica y amarga, es el tono con el cual la historia (de la literatura) argentina es dispuesta.

Pero claro, así como sucedía en Kohan, la postulación de una inversión en la relación mimética (y aristotélica y marxista) entre realidad y literatura solo puede presentarse bajo la capa protectora de la conjetura, otra máscara de la ficción, si se quiere. Como destacamos más arriba, la “seducción de la ficción” es una forma de obligar a la lectura pero, al mismo tiempo, es también un modo de rechazar la posibilidad de presentar la misma hipótesis bajo el ala del discurso crítico, discurso que, a diferencia del ficcional, supone un concepto claro de verdad, por más que tanto Kohan como Gamerro consideren a esa misma “verdad” como un posible efecto lateral de lo ficticio. Opina Gamerro en una entrevista en referencia a *Facundo o Martín Fierro*:

Creo que hasta tal punto se separaron las aguas que, si lo digo en serio, van a pensar que estoy psicótico. Yo mismo no me la creo si yo postulara de manera literal: “sí, la literatura no sólo se anticipa a la realidad sino que, en alguna manera, la crea, la modela, la vida copia al arte, y estamos actuando ficciones que han sido

imaginadas previamente”. Si lo digo tomándolo muy en serio, creo que obraría en contra. (Bogado, 2015).

El “como si” ficticio es una salvaguarda de la operación crítica: hay ficción al comienzo del ejercicio crítico y, también, hay ficción al final, por lo que la relación literatura/realidad, en donde la primera forma la segunda, se estudia a partir de un orden tripartito y secuencial de literatura (la conjetura como toma de la palabra crítica), crítica (como voz que apela a lecturas literarias pero, también, lecturas de la crítica literaria) y finalmente literatura (como cierre cuasi-epigramático de los argumentos).

¿Qué sucede con la disposición del “yo” en tanto mención específica de una subjetividad en el libro? A diferencia de Drucaroff y Kohan, el “yo” no aparece ni como garantía de la argumentación ni como expulsado de la estructura retórica, sino como antecedente que motiva la lectura crítica. La lectura conjetural puede surgir a partir de un detalle de la realidad, en tanto experiencia, que se percibe tan extraño y ajeno como una obra de ficción. O sea, la lectura conjetural necesita ese componente de realidad para poder operar, componente que, luego del proceso, podrá también ser leído como un hecho literario más que como una mera circunstancia biográfica —con todas las complicaciones que la biografía acarrea en su relación con la ficción y la realidad—. Así, por ejemplo, en el capítulo “El putito en la literatura argentina”, se comienza abiertamente desde lo biográfico: “Este ensayo consta de cinco momentos literarios y cuatro viñetas de la vida cotidiana. Para empezar, las cuatro viñetas de la vida cotidiana” [...] (2015: 365). Lo mismo sucede a la hora de establecer una lectura del “racismo literario”. Promediando el capítulo “Literatura argentina y racismo. De Sarmiento a Cortázar” (innegable eco de la impronta de Viñas), la forma anécdota entra no solo para ilustrar una

observación crítica, sino directamente para invitar a la conjetura y abrir un espacio que, en última instancia, la propia crítica no puede abrir:

Para aclarar un poco lo que quiero decir, voy a referir a tres anécdotas personales. [...] Episodio uno: concurro a la guardia de un hospital por un problema cualquiera. Tras esperar un buen rato, me impaciento y le pregunto a una joven de ambo y rasgos aindiados: “¿La doctora está?”, “La doctora soy yo”, me contesta imperturbable. El misterio se aclararía enseguida: era tucumana. (2015: 169).

Este tipo de anécdotas operan como evidencia de una relación de contagio entre la historia (o realidad) y la ficción (o literatura), en donde una se vacía para llenarse de características de la otra. Lo que Kohan anunciaba y no realizaba (por establecer, en última instancia, una relación de corte entre los extremos), Gamberro cumple, y esta relación de contagio es la misma que encontramos en su novelística, en donde los giros satíricos y grotescos responden a esta instancia de parodia y cruce, de inversión, de risa amarga como estrategia crítica.⁴ Lo único que Gamberro anuncia pero no puede llegar a cerrar del todo es este intento de realmente presentar lecturas contrafácticas que subrayen el carácter conjetural de la lectura crítica. Bajo la idea de “¿qué hubiese pasado si nuestro libro canónico hubiese sido *Facundo* y no *Martín Fierro*?”, oposición que también recupera de Borges, el libro se presentaba como un proyecto de inversión conjetural constante de cada una de las grandes dicotomías que se han desarrollado en todo proyecto de historiografía literaria

4 Basta revisar la lógica narrativa que se abre con la novela *Las islas*, de 1998, y se cierra, al menos, por el momento, con *Un yuppie en la columna del Che Guevara*, de 2011.

local. Esas inversiones conjeturales no están, lo único que se sostiene como conjetura es la ya denunciada determinación de la realidad por la literatura, pero luego, lo que tenemos es un análisis crítico más que ficcional. La prosa novelística, entonces, aparece envolviendo a la operación crítica a título de resguardo, pero también está limitada a funcionar dentro de ciertos esquemas críticos y a no irse por las ramas, esto es, a no ser totalmente “ficción”.

Es significativo que el único momento en donde el ensayo vuelve sobre el nombre del firmante para reconocerlo abiertamente como escritor⁵ es el último capítulo, en donde luego de tratar la literatura sobre Malvinas (otro punto álgido dentro del libro, al igual que en Kohan⁶), pasa a revisar la literatura referida a los hechos de la última dictadura. Allí, leemos:

Cuando estaba escribiendo mi novela *Las Islas*, que trata, entre otras cosas, de la Guerra de Malvinas, quise entrevistar a los que habían participado en ella. [...] Ése fue mi segundo descubrimiento: la literatura puede ser autobiográfica en negativo, la historia no de lo que nos pasó sino de lo que nos pudo haber pasado. (2015: 490).

5 Vale la pena destacar que hay “pistas” a lo largo del libro acerca de este poderoso vínculo entre la ficción de Gamerro y su accionar crítico. Por ejemplo, la confusión entre los hechos narrados en los libros analizados y personajes de *Las islas*: “el Sarmiento romántico, que suele ser también novelista, pintará la imagen de Facundo [...] como un Tamerlán de las pampas” (2015: 24).

6 Los últimos capítulos de *El país de la guerra*, enfocados de una u otra manera en la guerra de Malvinas en tanto hecho real, arrojan una conclusión sumamente importante a la hora de entender la colocación de un “vacío” en lo que respecta a lo histórico para poder hablar de lo discursivo. Señala Kohan: “Así, entonces, la literatura argentina no compone un relato de guerra con la guerra de Malvinas, más bien lo descompone” (2014: 291). Para Kohan, más que vacío, la mención de Malvinas implica un “vaciamiento” de la retórica de guerra.

No solo hay aquí un reconocimiento del firmante como escritor, como autor de una obra determinada con un tema determinado, sino que también se apela a la posibilidad de que el ejercicio literario dé un conocimiento útil para la crítica, al menos, si entendemos que la operación crítica de Gamerro es poner a la ficción al servicio de un proyecto teórico (por la tesis antimimética), de un proyecto crítico (por el acercamiento puntual a determinadas obras bajo el auspicio de una prosa de ficción como herramienta para analizar un texto) y, finalmente, y a riesgo de caer en un pleonasma, de un proyecto abiertamente literario (¿no se pueden leer sus novelas como un modo de horadar el discurso de la historia, específicamente, de ese núcleo duro de nuestra historia reciente que son los setenta?). Pero todo eso se revela por el accionar de lo literario, no por la lectura de la realidad sin más, no por la formulación de un discurso académico que contemple a rajatabla sus reglas de producción. Señala Gamerro en una entrevista dada a Radar Libros:

Espero que este libro sea leído como una novela. A mí me cuesta leer la realidad directamente: creo que el libro es una manifestación muy pormenorizada de esa imposibilidad mía. Digo muchas cosas sobre la realidad, sobre la historia, sobre los argentinos, su filosofía, su psicología, pero siempre que lo pueda ver en las obras literarias. Si no hay una buena obra literaria que lo plasme, por lo menos yo no me atrevería mucho a hablar de la realidad sin más. Cosa que a veces muchos escritores se lanzan al vacío y la embarran. (Bogado, 2015).

La historia literaria como novela: esta pretensión ha sido leída críticamente en numerosos trabajos, desde las intenciones manifiestas del proyecto crítico de Noé Jitrik en los

tomos de *Historia crítica de la literatura argentina* hasta en el libro del poeta Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*. Diversas han sido las discusiones que buscan evaluar estos resultados, pero muy bien podríamos decir que detrás de todo proyecto historiográfico de lo literario (como mínimo, del de Gamero) subyacen las mismas afirmaciones que rescata Noé Jitrik en el “Epílogo” del tomo X: “*En suma, se ‘narra’ la historia de la literatura*” (1999: 502). De la intención al resultado, claro, la diferencia puede ser mayor o menor, pero tomar la palabra para determinar como proyecto una historia “narrada” es, sin lugar a dudas, un modo de pensarse del crítico y escritor al momento de encarar su lectura. Y es que tanto los posicionamientos de la figura del escritor, el lugar del discurso crítico y la relación entre historia y literatura, tal vez, deban leerse en función de la afirmación que Jorge Panesi hace en su artículo “Pasiones de la historia”: “*a la crítica argentina la pasión por la historia le viene de la literatura*” (1999: 123).

Conclusión: el ensayo del escritor, la historia del crítico

Esta doble perspectiva es, finalmente, la que condiciona, en cualquier historia de la literatura, su capítulo final, siempre demasiado alejado en el tiempo. (Prieto, 2006: 10).

Tanto el proyecto de Drucaroff como el de Kohan y Gamero dependen de la postulación de una figura de escritor. Habíamos señalado en nuestra hipótesis que hay un “yo crítico” que dialoga con la tradición y un “yo escritor” que viene al auxilio de la prosa crítica para cerrarla y, también, para leer empáticamente el lugar de ciertos escritores (sobre todo, de los más recientes en términos estrictamente

biográficos). Pero tal hipótesis tiene que ser reformulada: no hay una distancia evidente entre una voz y otra. Bajo la forma del ensayo, lo que tenemos es una clara mezcla que no opera solamente como una marca genérica, sino que responde al proyecto historiográfico particular desplegado en cada libro. Se puede hacer historia solo si hay un reconocimiento del firmante como escritor, si no, el acercamiento se empobrece a riesgo de quedar estrictamente como un trabajo académico y ser leído como tal. Las aspiraciones de los tres libros responden, sin lugar a dudas, a un interés explícito, que es la entrada inmediata en lo social sin necesidad de que la Academia se coloque en el medio como una institución que demora el rápido contagio de las ideas. Para llegar y ser leído, hay que escribir literatura, por lo que la voz del crítico necesariamente debe complementarse con la del escritor.

Si bien no hay una clara distancia, sí hay diferentes lógicas en la articulación de la voz del escritor y la voz del crítico. En Drucaroff, el reconocimiento del lugar del escritor aparecía como una forma de asegurar la validez de un argumento, de una observación, mientras que la crítica se subsumía a una lectura moral-histórica que establecía un sistema de valores a partir de la presencia o ausencia biográfica: se nació y se vivió o no durante los setenta. En el caso de Kohan, la prosa narrativa obsesiva y atenta al detalle aparecía como herramienta a la hora de desarmar los textos analizados (en un sentido amplio y no restringido de lo que es o puede ser leído como literatura), haciendo de lo literario una voz crítica, y agotando cualquier referencia a la subjetividad en función de la presentación contundente de la estructura retórica del discurso de guerra. Pero, en los márgenes, la auto-presentación de la subjetividad viene al auxilio de una posición histórico-moral tomada: no se dice desde la literatura o desde la crítica, ese “yo” de las

“Referencias bibliográficas” se dice de sí mismo, casi a título de una confesión. Finalmente, en el caso de Gamero, la prosa literaria opera como disparador de la lectura crítica, siempre controlada, claro, en la medida en que el proyecto todavía tiene que poder tener una injerencia sobre algún tipo de verdad. Por eso, en algún sentido, Gamero va a afirmar que “*Cuando escribo para un medio académico, me tengo que reprimir*” (Bogado, 2015) y, sin embargo, también hay represión de lo ficcional en función de no volcar todo lo dicho hacia el lado de la literatura, cuyo riesgo sería el de no decir verdad alguna. Claro que habría que distinguir entre una verdad de lo literario y una verdad de la crítica, pero sí podemos decir que, bajo la idea usual y prototípica de un discurso de la verdad⁷, presentarse o funcionar abiertamente como ficción es un riesgo.

Ese “riesgo” no es tanto un temor a no ser creído, sino una suerte de cautela frente a la posibilidad de no ser leído como historia literaria por parte de la institución crítica, la cual sigue pegada a ese “*pathos contornista*” que habíamos identificado al comienzo del trabajo. En lugar de querer ser leídos como abiertamente opuestos a la tradición, a lo sumo estas lecturas se presentan como tenues desvíos con respecto a la doxa crítica. Coincidimos así con Panesi a la hora de afirmar que:

No es solamente que los hijos críticos de *Contorno* estén obligados a revisar las opiniones de sus maestros [...] si los maestros son “patrones” intelectuales, el legado arrastra ciertos “patrones” de lectura que tarde o temprano serán sentidos como erróneos. Revisarlos

7 ¿Qué decimos cuando hablamos de un prototípico “discurso de la verdad”? ¿Es una verdad en su sentido apofántico? ¿Es la posibilidad de que esa verdad pueda ser empíricamente contrastada? Por el momento, nos inclinamos a estas definiciones estrictamente heurísticas, dejando en suspenso el problema de una “verdad” en la crítica y en la literatura.

no implica una masacre generacional parricida, sino agregar una nueva perspectiva a la iluminación de la historia que es, en estos quehaceres críticos, también la historia de los malentendidos críticos. (Panesi (2000: 123).

¿Qué es lo que estas tres lecturas pueden presentar como conceptos en común? Quizás el término más evidente haya sido el de “vacío”, el cual aparece abiertamente en Drucaroff, se reformula en Kohan y se menciona tímidamente en Gamerro. Mientras que el “vacío” era colocado al interior de la forma literaria en *Los prisioneros de la torre* (en tanto falta de un compromiso político en lo histórico-real: otro tipo de vacío); en *El país de la guerra* era colocado como lo propio de la realidad histórica, ya sea en tanto falta de acontecimientos (la ausencia de guerras reales contrapuesta a la retórica de guerra de algunas novelas) como metáfora de la abierta desconexión entre el discurso y los hechos históricos: el “vacío” es lo que distancia literatura de realidad. En Gamerro, ese “vacío” no es tan estático como en los casos anteriores, sino que aparece en movimiento, pasando de un extremo al otro, de la realidad a la literatura: hay un “vaciamiento” de la función literaria en la medida en que forma lo real y un “vaciamiento” de lo real en la medida en que cumple con lo augurado por lo literario. Por eso la presencia de anécdotas no hacen más que disparar la observación crítica o confirmarla, anécdota que, en tanto tal, responde a una configuración cuasi-literaria (la anécdota no es la realidad, sino una construcción discursiva y retórica que modifica lo efectivamente sucedido). Todo es un resorte que empuja hacia el extremo contrario, como la lógica del grotesco, que depende, siempre, de una habilitación a la mezcla y al contagio de los opuestos.

Lo que resulta significativo es el lugar que ocupa la literatura de los últimos años en cada libro. En el caso de Drucaroff, todo el texto se propone como una primera aproximación hacia la literatura de la llamada “posdictadura”, término que incumbe una reflexión por parte de quien lo utilice o, al menos, una definición. En *Prisioneros de la torre* leemos:

... “narrativa de las generaciones de posdictadura”, por su parte, subraya, en este caso, que esa novedad respecto de la literatura anterior está relacionada con un trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene, como todo trauma, de un pasado negado y doloroso (2011: 17).

Lo que para Drucaroff aparece como un problema estrictamente biográfico y “generacional” que se impone en los temas y las formas, para Gamerro debe ser reformulado como un problema estrictamente temático. Leemos en una nota al pie de *Facundo o Martín Fierro*:

En el capítulo “Memoria sin recuerdo” hago un breve esbozo de la cuestión generacional. Reservo el término “posdictadura” para las obras que tratan el tema de la dictadura o se remiten a ella, sin hacerlo extensivo a todas las escritas con posterioridad a la dictadura. (2015: 481).

Pese a su consideración, en el último capítulo del libro de Gamerro se apela a cierto concepto de generación (y de experiencia en la realidad) que se acerca a la definición de Drucaroff. Considera Gamerro a la hora de hablar de los escritores “jóvenes” o “nuevos”:

Y por último —por ahora— llegó la literatura de los que no tienen recuerdo personal alguno; que saben porque escucharon las historias familiares, o leyeron, o investigaron, o imaginaron lo sucedido; o porque fueron víctimas directas de la dictadura, pero víctimas sin recuerdos directos de lo que vivieron [...]. (2015: 49).

La diferencia entre Gamerro y Drucaroff es que el primero no coloca esta falta de experiencia como parte de una observación de tipo moral en torno a la obra literaria o directamente del escritor, pero aún así recurre a los mismos presupuestos críticos para hablar de la literatura más reciente. Eso no sucede en Kohan, quien solo deja entrar a lo nuevo siempre y cuando cumpla con las formulaciones del crítico. Así, por ejemplo, *Una puta mierda* de Patricio Pron es un claro ejemplo de cómo la narrativa desarma la retórica de guerra, pero claro, la novela de Pron entra en la medida en que recupera como tema a Malvinas. De todos modos, eso es apenas un detalle, ya que no es la intención del libro de Kohan historiar la producción literaria reciente, cosa que sí se propone Drucaroff y que sí trata de hacer Gamerro hacia el final del libro. Kohan, en todo caso, quiere darle fuerza a su hipótesis de lectura, rindiéndose ante la evidencia de la estructura retórica.

Algo que no puede dejar de ser observado es que apenas se trabaja con poesía. Solo el capítulo “Dos poemas de la guerra civil” de *El país de la guerra* se permite analizar dos textos pertenecientes al género ausente en los otros dos trabajos o en casi todo el libro de Kohan. En Drucaroff aparece la poesía, pero solo como epígrafe de algunos capitulillos, no como problema central, dejado de plano por el recorte de “Nueva Narrativa Argentina”. En principio, esto muestra con elocuencia el escaso espacio que la poesía ocupa como problema no solo para los intentos de historizar la literatura

nacional, sino como problema crítico en sí: los especialistas en poesía son escasos o están concentrados en el corpus de otros momentos históricos, pero difícilmente se remitan a la poesía “del presente”.

Vacío, crítica y ficción: tres términos que se convierten en útiles a la hora de pensar estos “ensayos” que terminan operando como historias literarias; ensayos que, pese a tratar de resguardarse de la tradición, proponen y tratan de ofrecer una nueva lectura tanto de los textos del pasado como de (ciertas) emergencias del presente. El hecho de que estos críticos se reconozcan también como escritores (ya sea a partir de la mención literal de su labor como de la posibilidad de ver en su estilo crítico similitudes con su estilo literario) habla también de la construcción subjetiva que estos esfuerzos críticos demandan: el ensayo del escritor y no la historia del crítico es un signo de época y, también, un modo en que la relación entre crítica, literatura e historiografía encuentra una eventual y totalmente pasajera síntesis de sus diferencias.

Bibliografía

Bogado, Fernando. (2011). “La literatura derramada” en: *Radar Libros*. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4485-2011-11-20.html> (Consulta: 5-06-2015)

_____. (2015). “De ida y vuelta” en: *Radar Libros*. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5658-2015-08-23.html> (Consulta: 7-09-2015)

Drucaroff, Elsa. (2011). *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.

Foucault, Michel. (1992). *Microfísica del poder*. trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid, La Piqueta.

- _____. (2014). *¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método*. trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gamerro, Carlos. (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron a la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Jitrik, Noé (dir.) y Susana Cella (coord.). (1999). *Historia crítica de la literatura argentina, tomo X: La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé.
- Kohan, Martín. (2014). *El país de la guerra*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Mazzoni, Ana, Damián Selci y Violeta Kasselmann (comp.). (2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires, Paradiso.
- Panesi, Jorge (1999). "Pasiones de la historia" en: *Filología*, año XXXII, núm.1-2, pp. 121-128. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- _____. (2000). "Un lugar donde la crítica rinde examen" en: *Espacios de crítica y producción*, núm. 26, octubre-noviembre. Buenos Aires, FFyL, UBA.
- _____. (2006). "Rojas, Viñas y yo (narración crítica de la literatura argentina)" en: *La Biblioteca*, p. 4-5. Buenos Aires, Biblioteca Nacional. Prieto, Martín. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- _____. (2008). "Una historia de la literatura argentina" en *Diccionario de Autores Argentinos*. Buenos Aires, Petrobras.
- Rojas, Ricardo. (1948). *Historia de la literatura argentina, tomo I: Los gauchescos*. Buenos Aires, Losada.
- Selci, Damián. (2011). "Los prisioneros de la torre, de Elsa Drucaroff". En línea : *Los in-Rocks*. en: <http://www.losinrocks.com/libros/los-prisioneros-de-la-torre-de-elsa-drucahoff#.VXEV89Kqqkq> (Consulta: 5-06-2015)
- _____. (2013). "El problema del juicio. Sobre 'Ficciones argentinas' de Beatriz Sarlo" en: *Otra parte*. En línea: <http://revistaotraparte.com/semanal/discusion/el-problema-del-juicio-sobre-ficciones-argentinas-de-beatriz-sarlo/> (Consulta: 5-06-2015)