

y procedencias teóricas. Este «museo de la crítica» —ahora podemos mirarlo así, con la distancia que dan estos veinte años— fue obra de Jorge Lafforgue, él mismo crítico y periodista. Estos dos volúmenes nos permiten visualizar las primeras operaciones de los críticos que entendemos ocupan hoy una presencia manifiesta y reconocida: Beatriz Sarlo, Eduardo Romano, Josefina Ludmer, Jorge Rivera, Ricardo Piglia, Aníbal Ford, Nicolás Rosa, más allá de otros ya reconocidos y cuya obra se generaría a partir de otros circuitos temporales: Ana María Barrenechea, Noemí Ulla, César Fernández Moreno o el polimorfo Noé Jitrik, crítico de larga trayectoria, poeta y novelista de constante producción.

La obra de Eduardo Romano (1938), es una de las más vastas de los críticos que integran el mapa que intentamos trazar: aquellos que responden con mayor claridad en sus producciones a los parámetros, y sus modificaciones, de los elementos teóricos y metodológicos de la experiencia del saber crítico en las dos últimas décadas. Desde sus primeros trabajos, *Don Segundo Sombra, análisis* (1967), *Novela e Ideología en Agustín Yáñez* (1969) y posteriormente *El costumbrismo hacia 1900* (1980), *De la historieta a la fotonovela* (1971), *Haroldo Conti: Mascaró* (1986), *Literatura/Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)* (1991), *El nativismo como ideología en el «Santos Vega» de Rafael Obligado* (1991), podemos verificar dos hechos fundamentales que pueden aplicarse a los críticos de esta generación: una marcada interrupción en la tarea de escritura a partir de 1973 por los acontecimientos políticos que vivió el país, interrupción recrudescida en la etapa de la dictadura. El pensamiento crítico no desapareció sino que se endogamizó de tal manera que cobró circuitos excéntricos y por momentos subterráneos (grupos de estudio, tareas privadas, grupos de reflexión, etc.) en relación a los circuitos institucionales. En el caso de Eduardo Romano, se irá produciendo una direccionalidad hacia campos de la cultura y una diversidad en el campo temático abordado: pasamos de un interés centrado en la literatura, por momentos latinoamericana, hacia una acentuación sobre los textos argentinos y, en especial, sobre las experiencias massmediáticas, en particular el cine. El campo de interés y las delimitaciones coinciden con las de Beatriz Sarlo; el abordaje, los sistemas de análisis y el registro de la «cosa literaria» enfocada son radicalmente distintos. Las modificaciones apuntadas, a veces un tanto abruptas pero que hacen al «estilo» de Romano, pueden servir para mostrar las variaciones que refleja una práctica de comprensión de los fenómenos de la cultura argentina. Las operaciones políticas, inscriptas en una secuencia genérica —los «géneros» de la política argentina que opone liberales a peronistas, nacionalismo conservador a populismo, izquierda internacional a izquierda nacional, y el espectro que se deriva de ellos— son generalmente absorbidos en una concepción de la litera-

tura y de lo «literario» que puede no corresponder a las ideologías explícitas o declaradas. La incorporación de nuevos materiales metodológicos a partir de 1960, la irrupción de una «vanguardia estética» que se trasladará al campo político —y cuyo máximo inspirador fue Julio Cortázar— y, sobre todo, la ampliación de la «sustancia literaria» hacia otras formas como el folletín, la radionovela, la fotonovela, la historieta, el cine, la televisión, acentuada a partir de 1980 con formulaciones telemáticas, son el magma impregnante en el que se mueven críticos como Ángel Núñez, Jorge Rivera y, particularmente, Aníbal Ford.

El trazado de los límites —tarea geopolítica— es el elemento fuerte de esta crítica. Son límites diacrónicos pero, fundamentalmente, limitaciones o fronteras de la literatura nacional. En esa espacialidad se juega lo que Romano llama, hecho de procedencia bajtiniana aunque no señalada⁶, la polifonía de la escritura argentina (el «bifonismo»), donde se privilegia la voz del otro, de los otros de la literatura argentina, aquellos que enmarcan los bordes de los géneros, decíamos: el folletín, la novela radial, el cine, aquellos que inauguran una voz disfónica y alternativa, alternizada por la marginalidad de las estructuras genéricas, estableciendo una relación entre la legitimación social y la configuración de las voces alternas. El interés de Romano es constituir e integrar los fenómenos de una técnica, de una productividad material en las zonas de una poética. La revalorización del término «poética» en el sentido casi aristotélico, como una *tekné poiétique*, es consubstancial a todo crítico actual en la Argentina: más allá de las variantes librescas que posee este término, pareciera que el uso de la palabra tiende a dar cuenta de factores más complejos como las formas de distanciación y de elaboración de los fenómenos de lectura. Romano le da un sentido más político: los «artistas», los «creadores» inscriben su labor en ciertas tendencias político-culturales. Este hecho encuadra los análisis realizados por el crítico. Más que en los comentarios sobre los géneros mayores de la literatura argentina (la gauchesca, la literatura de fronteras, la vanguardia), el crítico se inclina por trabajar la «herencia» de estas «fronteras de lo literario», dibujando un circuito más amplio: la extensión del «gaucho» en el cine de los 40 y hasta la década del 50, en la etapa del peronismo. La estética del criollismo en sus vertientes «nacional-aristocrático» y «populismo-gauchesco» teñirá en sus diversas fórmulas toda la estética del «sencilismo» de comienzos del siglo hasta los años 50. La crítica de Romano estuvo presidida en sus comienzos por ciertas formas de un larvado estructuralismo, sobre todo de origen greimasiano. Con el correr del tiempo, ese semantismo estructural aparece reformulado por nuevas definiciones de la connotación que podemos presuponer de origen barthesiano. Los atisbos de formalización —muy evidentes en *Haroldo Conti...*— que apare-

⁶ La influencia de la teoría bajtiniana en la crítica argentina actual es tan notoria como difusa. Creemos que el fenómeno se debe a la indecidibilidad de los «argumentos bajtinianos» a caballo entre la semiótica y la literatura, pero esta atracción puede provenir de la presencia intrínseca en los textos argentinos de un «vocalismo» casi connatural: la voz de la gauchesca rescatada por Josefina Ludmer, o la «voz entrañable» de los textos borgianos señalada por Noemí Ulla. No sólo se trata de formalizar el «rasgado» de la queja o de la lamentación del decir del gaucho, sino del decir de la escritura: la escritura vuelve en la voz recordada de la tradición.

cen en su último libro, quizás el más importante de su trayectoria, no aportan nada al sistema de exégesis, son una verdadera excrecencia ideológica de la crítica. Las relaciones con los «nuevos lenguajes», sobre todo entre literatura y cine, permiten a Romano establecer nuevas fronteras de la literatura nacional, pero simultáneamente extender la relación con los lenguajes sociales, y más allá de la incidencia de los códigos narrativos cinematográficos, una mostración de esos mecanismos en la realidad social, en las costumbres, las modas, lo «nuevo» en los sistemas de impresión y de expresión que operan la modificación de las costumbres y una alteración profunda de la semiosis social. La metáfora de la frontera postula las formas de espaciamento de la literatura y sus formas de territorialización semiótica. La importancia que tiene en la crítica de Romano la extensión de lo literario al campo massmediático quizá sólo le permiten dos opciones: o la crítica se vuelve pura impregnación de los objetos en un mero documento que parafrasea el hecho discursivo, o sino su propia producción genera una forma del imaginario social, una nueva forma del discurso de la crítica impregnado por el referente, pero que lo supera: esto podría ser una de las formas de la *inventio*. El discurso crítico va de una punta a la otra de estas posibilidades, por momentos meramente documental —digamos rigurosamente documental—, por momentos «interpretativo», y en esa línea el parámetro de análisis es de orden político. Las impugnaciones realizadas ante ciertas formas discursivas son postulaciones muy claras en este sentido: las relaciones altamente complejas en códigos saturados por ideologías de mostración y de demostración de los fenómenos de la dependencia cultural. Es este el fenómeno que, en última instancia, preocupa a la crítica y por ende la operatoria —al mismo tiempo, el riesgo de esta operación— es pasar de lo puramente descriptivo-documental al análisis cualitativo y, posteriormente, a una apreciación de su validez ideológica. El riesgo de Romano es la propuesta de toda crítica sociológica, las variables de orden estético (ya sean formales, estilísticas o de valor) pueden ser sostenidas con un grado de presunción y de legitimidad mayor que las variables de orden político, social o ideológico. Toda ideología de la obra acaba siendo siempre la «ideología» del creador o productor. Problema que no pudo resolver Galvano Della Volpe. Y la duda mayor, más sofisticada pero más desafiante: ¿los «materiales» tienen ideología? Lo más importante y más logrado de Romano es abrir un camino, casi un sendero, entre dos discursos (el literario y el cinematográfico), entre dos imaginarios (el letrado y el popular), entre dos polos de atracción de la crítica argentina actual (el centro y la marginalidad), entre la *urbs* letrada y el *ager rusticus*, sometido estético pero ideológicamente por las seducciones de la barbarie.