

la flexión hacia la gramática: voz media, voz activa y voz pasiva. Y es en la voz, donde le rinde, en «Glosomaquia» (de *Artefactos*), un homenaje —tal vez como el que Tvetzan Todorov le hace en *Crítica de la crítica*— al maestro Barthes.

Rosa hace preguntas, las rodea, las amplía y las relaciona proporcionando una apertura que funda e intensifica —poéticamente— la operación crítica. Pero su mayor mérito es mantenerlas en la categoría de interrogantes, de modo que nada cristalice en cualquier sistema al uso, sino que siga vivo y actuante como el objeto del deseo que incesantemente se busca. En una escritura ardua que *rallenta* sin cesar la lectura y obliga a volver atrás, y al mismo tiempo con recurrencias que la hacen progresar, como si escribiera en esa «coherencia de escritura» y «previsible dislocación esquizofrénica» que Rosa observara en una carta de Antonin Artaud a Camus.

La vereda de enfrente

En 1972 apareció un trabajo titulado «Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita Hayworth*» (Manuel Puig), firmado por Ricardo Piglia (1941). Creímos que había surgido un crítico; nos equivocamos, había aparecido un novelista. De este equívoco se alimenta toda la producción de Piglia. «El relato fuera de la ley», introducción a *El frasquito* de Luis Gusman (1973), numerosos trabajos sobre Viñas, Sarmiento, Arlt, Borges y la novela norteamericana, y posteriormente, los de *Crítica y Ficción* (1990) sólo pueden ser pensados al lado de (paródicamente) sus novelas: *Respiración artificial* (1981) y *La ciudad ausente* (1992): inaugura con Héctor Libertella la ficción crítica, rama de la así llamada «ciencia-ficción». Piglia ha sabido pensar nuestra historia literaria reordenando y superando los presupuestos básicos de la sociología literaria. Su hábil manejo de los formalistas rusos, su concepción de la lectura/escritura, su elaboración de los equivalentes generales en la línea de J.J. Goux y de las reelaboraciones intertextuales en ciertas escrituras, integran la plataforma necesaria para reubicar las relaciones entre sociología e historia literaria. Sus novelas, código de códigos, transformación subversiva de los «géneros» de la ficción y de la historia, pueden ser leídas como un apasionante «manual» de historia de la literatura argentina. En la vereda de enfrente, igual pero distinto, otro novelista, Héctor Libertella (1945) novela la literatura y la crítica: *El paseo internacional del perverso* (1986), *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1987), *Las sagradas escrituras hispanoamericanas* (1988), *Los juegos desviados de la literatura*. En estos textos es difícil separar —y los ejecutores no lo pretenden— el costado de la ficción y el costado de la teoría,

la así llamada ficción teórica —cuyo antecedente excelso no es H.G. Wells sino Sigmund Freud— audaz pero rigurosamente criticada por otro crítico excéntrico —viene del campo de la filosofía política— Eduardo Grüner (1949), donde estas vertientes permiten no sólo un entretreído ficcional sino simultáneamente una visión política de los fenómenos literarios. Es probable que el entrecruzamiento posea una organización quiasmática y por ende su geometrización es harto compleja; no es sólo el cruce entre lo ficcional y lo teórico, sino también entre lo ficcional y lo crítico y entre lo argumentativo y lo explicativo, en suma, la organización de un «argumento de tesis» literaria en boca de los personajes (Piglia) o «en las palabras de la historia que se cuenta» (Libertella). Siempre quedará la duda de asistir a una entrevista, a una conferencia, a una *causerie*, a un diálogo, a una forma «oral» mientras se lee la escritura de la novela. La narración se convierte en un tratado de argumentación, la crítica en un relato policial cuyos narremas básicos serían las pruebas deductivas (Sherlock Holmes) o incluso abductivas (Pierce): todo crítico, en esta línea, termina siendo un sosías de Don Isidro Parodi (Borges). Las relaciones entre la teoría, la ficción y la crítica se exponen en los textos de Piglia y de Libertella. Las respuestas y el entrelazado son distintos. El estilo de Piglia es lógico y argumentativo-polémico: hace de la argumentación su figura mayor, piensa con ideas y expone la política de esas ideas. Libertella se deja seducir por el trasfondo de las ideas (las ideas en la *letrina*, no al pie de la letra), por la retórica de las imágenes y, en vuelco abismal, se deja asir por el enjambre de los tropos. Uno piensa, el otro es pensado. Uno propone tesis para descifrar qué cosa es la literatura argentina, el otro es atrapado, como la esfinge, por el acertijo. Piglia piensa la literatura argentina como el cruce de «letras europeas marginales» (inmigrantes de las letras): de Gombrowicz a una lectura hipotecada de Wittgenstein, atravesados por la biblioteca borgiana y el «infierno» arltiano, va desde el polaco al alemán, mientras que Libertella piensa a los escritores argentinos como pseudónimos de la ficción europea: uno es un polaco¹³ y otro un inglés¹⁴. Su «teoría» de la literatura argentina no es un tratado ni axiomático ni taxonómico, es un intento de lectura nueva; nueva quiere decir lo nuevo absoluto pero simultáneamente el remedo del modelo antiguo que se desvanece en la historia. Desde donde se lee: desde la afasia, desde la perversión textual, desde el idiolecto, diría Libertella. Si las categorías que maneja son un verdadero «grotesco epistémico», su libro de lectura está escrito por un polígrafo patológico. Si su trabajo es descifrar la vida paralela de los diccionarios, su tarea es la de un traductor con todos los avatares que posee la teoría de la traducción contemporánea pero desde una perspectiva distinta: leer la literatura argentina —latinoamericana— como el modelo que copiaron los viajeros etnológicos

¹³ Roberto Goyeneche, alias El Polaco, gran cantor de tangos, es el «otro Gardel», el otro de Gardel: es actual, pero viejo, tan viejo como Gardel, pero vivo, «dice» las letras de tango como glosólogo averiado, una verdadera «patología» de la letra argentina.

¹⁴ Digamos, El inglés de los huesos, novela de Benito Lynch.

¹⁵ «Pequeño crucero preliminar a un reconocimiento del archipiélago Joyce», en Michel Butor, *Repertoire*, París, Minuit, 1960.

¹⁶ Hay que señalarlo: en la crítica argentina actual vuelve a ser leído Sartre, quizá Merleau-Ponty, como una resurrección del enfrentamiento: los temas del discurso polemológico, la disolución de los contratos (de lectura) y la traición de los pactos (de escritura) mediatizan el elemento que creemos fundamental: la guerra como tema, la guerra de los discursos. Curioso y banal: la guerra sólo puede ser pensada-escrita en los intervalos de paz. El que sintetiza esta posición es Eduardo Grüner: sus ensayos lo prueban. En esa línea, un joven crítico, Dardo Scavino (1964) intenta mezclar la filosofía (¿quiasmo derrideano?) apelando a Gilles Deleuze.

¹⁷ La crítica de poesía es pobre en relación a la producción de obras poéticas. La poesía argentina contemporánea es riquísima en cantidad y calidad. El predominio de la crítica sociológica y política y el comentario periodístico sujeto a otras regulaciones, impidieron quizá la extensión de este tipo de crítica. Tradicionalmente, sólo un integrante de la revista *Contorno* (1955), caracterizada por el revisionismo político-ideológico, Noé Jitrik, ha hecho y sigue haciendo sólidos trabajos sobre los poetas y la poesía latinoamericana. Enrique Pezzoni, ya fallecido, estudió la poesía de Borges y de Silvina Ocampo con una inteligencia y precisión apoyadas en una

e imperialistas venidos a nuestras costas: la lectura que hace un cavernícola a la luz inexistente de un rayo láser. Si el doble de Piglia en *Respiración Artificial* es Roberto Arlt leído por Gombrowicz, o si en *La ciudad ausente* la duplicidad se extiende a Macedonio Fernández, es quizás un mecanismo arcaico para ocultar una identificación más secreta e inolvidable. La isla del tesoro y la isla lingüística de *La ciudad ausente*, el archipiélago lingüístico de Joyce, recuerdo de Josefina Ludmer del recuerdo de Michel Butor¹⁵, rememora el islote planificado de Wittgenstein: *La ciudad ausente* es la reescritura de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. La destreza de Ricardo Piglia es pasearse por la «angustia de las influencias» (Harold Bloom) como si estuviese en su propia casa. En la descendencia uno olvida a sus progenitores desmintiendo, la experiencia socrática, y recuerda a sus ancestros.

De veinte años a esta parte, los críticos aparecen cada vez más jóvenes. Roberto Ferro (1950) se destaca por su continuidad. Adscripto a la universidad por profesión, sus trabajos intentan sin estridencias separarse del curso universitario y postular una nueva forma de acercamiento a los textos. Creemos que es su marca mayor, desde su trabajo sobre *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, donde las huellas estructuralistas y sus descendencias se muestran en las operaciones de montaje textual (corte y sutura) hasta su último trabajo *Escritura y deconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida* (1992), donde la travesía intelectual es nítida. Ferro retoma una herencia de la crítica inmediatamente anterior: la confrontación y el *polemos*. Sarlo, Rosa, Romano, en distintas líneas, son confrontativos. Ferro recoge esa línea de poner en paralelo sistemas, políticas y fórmulas de la crítica. Su adhesión a Jacques Derrida lo confirma: un excéntrico de la cultura francesa, del discurso francés, teorizador de un mestizaje de géneros, es la muestra elocuente de un intelectual ajeno al Café de Flore¹⁶. La ajenidad instrumental del discurso filosófico se encarna en la prueba resistente a la prueba epistémica, a la prueba social (el *socius* y el *societario*), a la prueba psicoanalítica (la prueba de la prueba) y por ende emerge como una nueva prueba, tan antigua como moderna, tan clara como difusa, la prueba literaria. Ferro no se interesa en Derrida como filósofo, sería errado, se interesa como Platón interesó a Derrida, como el poeta del *Fedro*¹⁷.

Hemos sostenido, en otro escrito (*Prolegómenos a una historia de la crítica literaria argentina*, 1992) que la literatura está registrando, en diversos niveles —formales, ideológicos, epistémicos— una desterritorialización semiótica que la convierte en un objeto *flou*, sin referencia social en el campo de la producción y en el campo de la semiosis. La plusvalía de codificación que la constituye no se inscribe en ninguna gramática social. ¿Cuál

sería la emergencia social que la va disolviendo? Quizás el cine sería la desterritorialización acelerada de la literatura como territorio signifiante. No es necesario creer deleuzianamente en estas postulaciones, pero lo cierto es que el cine ha imperializado la fantasía narrativa y, al mismo tiempo, permitió y sigue permitiendo la generación de un imaginario social vehiculado por el *tempo* cinematográfico: la instantaneidad, la fugacidad, la multiespacialidad, el momentaneísmo, la presentificación propios de la «visión» cinematográfica. Alan Pauls (1958)¹⁸, uno de los elementos más nítidos en la nueva promoción de críticos, ha densificado esta preocupación: *Las malas lenguas* (1986), «La traición de Rita Hayworth» (análisis de la novela de Manuel Puig) y otros trabajos, y su tarea como crítico de cine, lo ubican en una situación inmejorable para captar y analizar no sólo la relación tradicional entre literatura y cine, como la analizan Sarlo y Romano, sino que sus búsquedas tienden a formalizar estas relaciones desde una perspectiva más «técnica». La obra de Puig le ofrecía un campo propicio para probar sus hipótesis y la filigrana de sus análisis. Esta relación de medios y de crítica (también de críticos) pone en evidencia aquello que marca una característica típica de la narración cinematográfica: la operación de montaje tal como la definiera Eisestein. Entonces es dable pensar que si la crítica opera un montaje crítico sobre el montaje de la obra y la operación de montaje restrictivo se vuelve generalizada, la crítica ya no sería una escritura sino una «teoría de la lectura», de una lectura delincuente.

Coda

En esta novela familiar de la crítica vemos en el horizonte brumoso de la pampa argentina, encabalgada entre Martín Fierro y Don Segundo Sombra, una aparición casi fantasmagórica, una mixtura shakesperiana y una imaginería benjaminiana, la figura del joven crítico, una figura deforme, hecha de retazos y de hilachas discursivas, casi alucinatoriamente un fantasma de cuerpo parcelado, mutilado por la intrínseca incompletud de la figura. Digamos el cuerpo: Mónica Tamborenea, Adriana Rodríguez Pérsico, Luis Chitarroni (*Siluetas*, 1992), Daniel Link, Alberto Giordano, Graciela Montaldo, Sergio Cueto, Bárbara Crespo, Dardo Scavino, Américo Cristófolo. Si tomamos un pedazo de cada uno de ellos —y es un juego peligroso pues se mezclan entre sí y entre otros, con los poetas, con los doctores, con los críticos de otra generación, con los narradores, con los periodistas, con los bibliógrafos, con los polígrafos— podríamos armar un *puzzle* histórico o una receta culinaria: un poco de erudición y de tradición, un poco de Francfort y una pizca de Blanchot, un poco de Wittgenstein (sólo unos

metodología rigurosa formada en la crítica estilística —su maestra fue Ana María Barrenechea— reelaboradas con los aportes teóricos más actuales. En las sucesivas generaciones: Nicolás Rosa, Jorge Panesi, con una perspicacia traducida en estilo impecable, Cristina Piña, escritora y crítica de poesía, sobre Olga Orozco y Alejandra Pizarnik, Tamara Kamenszain, indagando las destrezas de la letra poética y la crítica a medias formalizada e inspirada de Delfina Muschietti. Daniel Freidemberg es quizás, entre los nuevos críticos de poesía, el más acerado y de mayor aliento. Debo señalar tres hechos fundamentales: los trabajos de Jorge Schwartz —radicado en Brasil— (Vanguardia y cosmopolitismo, 1983) sobre las relaciones entre poesía argentina y brasileña, son de factura impecable dentro de su línea de trabajo: literaturas comparadas; los textos de Blas Matamoro, residente en España (sobre todo Saber y literatura. Para una epistemología de la crítica, 1980), polémicos y revulsivos, y sobre todo, la influencia que ha ejercido Silvia Molloy, que vive desde hace tiempo en Estados Unidos y es profesora en la universidad de New York, sobre las nuevas generaciones, a partir de su libro sobre Borges: Las letras de Borges (1979), modelo de inspiración crítica.

¹⁸ La diferencia de edad entre los críticos es importante en nuestro país. Es cierto que el criterio que maneamos es más «genealógico» que «cronológico», pero, en los últimos doce años,

el tiempo cotidiano se condensó en tiempo histórico. La dictadura dejó su marca, y sus huellas —sutiles huellas— son todavía visibles. Esto nos enfrenta a nuestra responsabilidad histórica: recordar pero también olvidar para reparar el tejido cultural.

pocos elegidos) y de teoría del discurso, un mucho interés por los textos argentinos, un proclamado y teatral rechazo de la teoría (pero se la lee de soslayo) y un amor a los libros casi como en el siglo XVIII: el gabinete de lectura pero ahora condimentado con el doctor Caligari. ¿Implica este amor a los libros alguna forma de desamor-otro? Es probable. Los que escriben, los que leen, se condenan a una distracción: abandonar la varia y poblada riqueza del mundo y sus seducciones: panfleto o biblia, la letra es puro despojo. La literatura no puede ser colmada, y tampoco lo pretende, por el discurso de la academia o de la Stoa, pero ahora que en nuestro país la crisis ha tocado fondo, pienso que esa tierra baldía, asolada —desolada—, que son los claustros universitarios, precisamente porque abandonados del régimen del poder, pueden ser un lugar donde el saber no sea estéril. Y si el viento persiste y persiste cuando quiere...

Nicolás Rosa

