UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

FACULTAD DE HUMANIDADES

DOCTORADO EN LETRAS

TESIS DOCTORAL

Política de la literatura y figura de autor en Abelardo Castillo y Rodolfo Fogwill

DOCTORANDO: Prof. Rodrigo Montenegro

DIRECTORA: Mag. Cristina Piña

CODIRECTORA: Dra. Sandra Jara

MAR DEL PLATA

2016

Para Loli

In Memoriam

Miguel Ángel Montenegro (Tandil, 1945 – Mar del Plata 1995)

Anna Catherina Martorella (Bomba, Abruzzo, 1946 - Mar del Plata 2013)

Giovanna D´Angelo (Bomba, Abruzzo, 1922-Mar del Plata 2014)

INDICE

Agradecimientos……....5

(I) **Escena Preliminar**……...6

1. Introducción / Trazos de la teoría……7
   1.1.Palabra inicial…….....7
   1.2.Trazos teórico-metodológicos……...8
2. Tesis / Un itinerario…….....31
3. Estado de la crítica sobre los autores…….38
   3.1.Sobre Abelardo Castillo……...38
   3.2.Sobre Rodolfo Fogwill……46
4. Precisiones teóricas……54
   4.1. Figuras de autor/escritor…….54
   4.2. Política de la literatura: una genealogía……..……68
   4.3. Estética y política: cuatro propuestas novoseculares……..73

(II) Primera Escena: Abelardo Castillo…….....85

Capítulo 1. Escritura crítica y proyecto cultural: del compromiso a la utopía..... 86

1. Las revistas literarias…….86
2. Bajo el signo de Sartre : existencialismo y polémica cultural……..89
3. Literatura, compromiso y nueva izquierda: debates del escritor intelectual (1959-1966)……100
4. El escritor testigo: estado de sublevación (1966-1969)……120
5. Etapa polémica (1970-1974)……138
   5.1. Polémicas y disrupciones……138
   5.2. El destino revolucionario: de la inminencia a la disolución…….....145
6. Sobre *El Ornitorrinco*……..161
   6.1. Editoriales de la resistencia cultural (1977-1981)……...161
   6.2. Crítica polémica en el retorno democrático (1983-1986)……...171
7. Coda: sobre los ensayos. El "no-lugar" y la "razones estéticas"……..178

Capítulo 2. Narrativas: la exploración de lo real y el anacronismo literario…… 184

1. Fantasmas del realismo: política y escritura.....184
2. Texto-mosaico o el legado de la modernidad literaria……197
3. Escansión I (1961-1982)……206
   3.1.Representaciones y figuraciones anómalas: marginalidad y locura……206
   3.2. Desvío fantástico……214
   3.3. Autofiguraciones, el escritor en el relato……219
4. Escansión II (1992-2005). El anacronismo literario. Fragmentaciones del tiempo y el espacio textual…….....228

(III) Segunda Escena: Rodolfo Fogwill……..236

Capitulo 1. Un *ethos* guerrero: operaciones críticas y polémica cultural...……237

1. *Πόλεμος* o la escritura irreverente……..237
2. Sociología, militancia y memoria crítica……...244
3. Capitalismo, lenguaje e ideología: la irrupción de la semiótica y la renovación del marxismo……259
4. Autofiguraciones: *Fogwill* (marca registrada)……..…….268
5. Intervenciones políticas del retorno democrático. Herencias de la posguerra sucia o la construcción de un orden……277
6. Contra-canon o literatura confidencial…….....294

Capítulo 2. Narrativa fogwilliana, una disrupción o la escritura de los registros sensibles……...313

1. Preludio……..……..313
2. El relato como operación crítica: "Sobre el arte de la novela", "Help a él" y "Otra muerte del arte"……...314
3. De regreso a las cavernas: la realidad como distorsión en *Los pichiciegos* (1983)…….327
4. Una tetralogía: imaginación urbana o las condiciones discontinuas del presente: *Vivir afuera* (1998); *La experiencia sensible* (2001); *En otro orden de cosas* (2001); *Urbana* (2003)……343
5. La Argentina socialista: *Un guión para Artkino* (2008)……373

Conclusiones / Palabra final……...378

Bibliografía…….389

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis ha sido desarrollada gracias a la obtención de una beca Doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas el año 2012, a quien agradezco en primer lugar; así también, a las autoridades de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata y a la coordinación del Área de Posgrado. Desde mi ingreso a la carrera de Letras en el año 2003 hasta hoy, he desarrollado mis estudios de grado y posgrado en esta casa de altos estudios, la cual me ha otorgado una inestimable formación de excelencia en modo público, laico y gratuito manteniendo vigentes los principios de la Reforma Universitaria. Agradezco enormemente a Cristina Piña y Sandra Jara quienes me han acompañado en la proyección y concreción de éste trabajo. Por su parte, Cristina me ha conectado, desde sus clases de Teoría y crítica literarias, con una forma vital de leer, pensar y escribir. Agradezco además a Clelia Moure y a Cecilia Secreto, grandes compañeras de trabajo, quienes me han brindando su ayuda en incontables oportunidades. Muchas otras personas han contribuido con discusiones, consejos, perspectivas, materiales o simplemente acompañando este recorrido. Anoto nombres, aunque sé muy bien que todo texto tiene miles de autores que resuenan entre sus líneas: Verónica Leuci, Martín Pérez Calarco, Marta Ferrari, Elisa Calabrese, Ana Porrúa, Agustina Ibáñez, Pablo García.

(I)

ESCENA PRELIMINAR

“Pero, ¿qué sería del arte en cuanto forma de escribir la historia, si borrase el recuerdo del sufrimiento acumulado?”
Theodor W. Adorno, *Teoría estética*

1. Introducción / Trazos de la teoría

1.1. Palabra inicial

Este es un trabajo que intenta pensar históricamente algunas de las discontinuidades que componen el tejido sensible de la literatura argentina, y lo hace a partir de dos autores *incómodos*. Aunque desiguales (en su práctica literaria) guardan, sin embargo, ciertas afinidades: polemistas irreverentes; críticos que no menospreciaron el cinismo; materialistas históricos que establecieron turbulentas relaciones con los partidos de izquierda, e hicieron de la izquierda y el progresismo democrático un objeto de crítica; adictos (¿recuperados?) al alcohol, uno, a la cocaína, otro; editores y promotores culturales que, ante todo, se pensaron escritores.

La comodidad podría ser definida como un sucedáneo de la tranquilidad, de lo apacible, del *status quo* que permite vivir a gusto. Lo contrario, la *incomodidad*, puede ser pensada como la fisura que recorre la vida cómoda, algo que incita al movimiento, a desplazarse; porque (casi siempre) la incomodidad implica una molestia, una fatiga, incluso hasta el disgusto y el enojo. Este es un trabajo que intenta recorrer la fisura de la comodidad para observar las operaciones críticas de dos escritores, cuyos itinerarios de producción los condujo a revisar los consensos de la política y la literatura. Negar la *incomodidad crítica* que reúne a estos autores sería negar lo que impulso este trabajo, es decir, intentar pensar lo discontinuo, lo variable y en definitiva, lo transitorio, como recorrido para obtener una imagen del tiempo contemporáneo. En este sentido, el decurso histórico que se advierte en las dos escenas que componen el trabajo forman parte de una aproximación discontinua de acontecimientos (políticos, culturales, sociales, estéticos) que intenta inscribirse en un plano de reflexión crítica sobre el presente, o, tal como escribiera Michel Foucault, trazar una “ontología de nosotros mismos” (1994). Por lo tanto, he decidido recibir las paradojas y las contradicciones como elementos que ponen en funcionamiento el pensamiento, las redes, las asociaciones, las luchas ideológicas, la guerra de escrituras y la trama de un tejido sensible que, con incomodidad, llamamos “literatura”.

Podría escribir, siguiendo a Roland Barthes, que este es un trabajo contra el *placer* y a favor del *goce*[1]; y de hecho, estos escritores (disimiles) dan cuenta de esa tensión beligerante. Autores que construyeron sus textos (y la recepción de sus textos) como experiencias en contra de la cultura institucional, y especialmente, contra la cultura del Poder. En este sentido, su itinerario en la literatura argentina se compuso (inicialmente) de experiencias marginales producidas en los bordes de toda institucionalidad, hasta llegar a construir sus figuras autorales y, simultáneamente, postular un recorte del escenario cultural formado por lenguajes, identidades y teorías que, siguiendo a Rancière, llamo "política de la literatura"[2]. Cada uno de estos narradores, críticos e intelectuales produjo simultáneamente una figuración personal y un lenguaje literario, una red de afectos y experiencias ancladas en la palabra literaria. Aquello que los iguala es la certeza de que esa palabra estética, incómoda y abierta al goce implica una trama de afinidades y una genealogía que se impone en la escena común, compartida y disputada por otros escritores; y al mismo tiempo, la insistencia en ese palabra como refracción al poder y a las luchas por el poder. Los cincuenta años que recorro discontinuamente en este trabajo, muestran que, estos escritores produjeron sus textos y su crítica política como un ejercicio en el que se definía una figura –la propia-, y una política –como conjunto de voces e identidades compartidas- y que ambas se proyectaban hacia la escena común de la cultura, buscando ejercer la crítica y definiendo al lenguaje estético como disidencia.

1.2. Trazos teórico-metodológicos (Panorámica)

El presente trabajo se propone estudiar la articulación entre la obra narrativa y las intervenciones críticas de dos autores argentinos, Abelardo Castillo (1935-) y Rodolfo Fogwill (1941-2010) vinculados a instancias divergentes en la definición de una política de la escritura literaria y una consecuente figura de escritor, entendiendo a estas nociones como partes articuladas de un mismo movimiento conceptual.

La hipótesis general que guía este itinerario sostiene que al proponer una lectura crítica de los textos de Castillo y Fogwill es posible advertir un desplazamiento

[1] Barthes, Roland (2014). *El placer del texto y Lección inaugural* de *la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France:* Buenos Aires: Siglo XII Editores.

[2] Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

histórico, político y literario que reevalúa el lugar social del escritor en la cultura argentina y redefine, en consecuencia, los modos del arte de escribir y su articulación con el tejido social. Esta discontinuidad se hace tangible durante la década de 1980, donde los modos de construir una figura de autor y una política literaria se modifican y reordenan la escena cultural. En este sentido, las políticas de la ficción narrativa así como los textos editoriales, artículos en prensa y ensayos críticos definen una figuración de escritor y una noción de literatura, por lo cual constituyen la materialidad donde leer y señalar las consecuencias estéticas y políticas de estos desplazamientos.

Al esbozar estas problemáticas se instalan una serie de preguntas que acompañan la indagación sobre los textos y operaciones críticas de los autores, interrogantes que intentan conceptualizar una imagen de las escenas de la cultura argentina a partir de la década del 60: ¿Qué teoría (de la sociedad, de la política) es posible leer a partir de una praxis literaria? ¿A través de qué dispositivos la palabra literaria, en su condición de práctica estética, interviene en el tejido social? ¿De qué modo los acontecimientos coyunturales resuenan en las figuraciones del lenguaje literario? ¿Qué discursos y tradiciones se han diseminado, expandido y declinado en la política y la literatura desde el inicio de la década del 60 hasta la primera década del siglo XXI? ¿De qué modo los autores forman parte de un campo paradójico, qué tensiona teorías, prácticas de escritura y modulaciones de la identidad? A fin de intentar responder a estos interrogantes, se dispone el análisis de dos escenas culturales diferenciales, las cuales gravitan en torno al itinerario crítico y la producción narrativa de Castillo y Fogwill.

El punto de partida de este trabajo se inicia en la década del 60, pero necesariamente avanza para advertir las transformaciones que, a partir de las coyunturas y circunstancias históricas, se han producido en la disputa por la definición de la identidad del escritor, así como en la imaginación de un horizonte de sentido para las prácticas críticas y literarias. Los textos de Castillo y Fogwill, observados en su singularidad, discontinuidad y contraste, permiten hacer visible las mutaciones de la modernidad literaria hacia los debates que señalan su acabamiento, o sus alternativas divergentes. Parte de estos debates, asociados a la querella entre modernismo y posmodernismo, tienen como punto de partida una reflexión crítica acerca de la posibilidad de encontrar nuevos sentidos a la historia cultural, o al menos, intentar una interpretación crítica de ese decurso iniciado hacia 1960. Por lo tanto, este trabajo adquiere una fundamental perspectiva histórica; sin embargo, esta focalización se

realiza a través de dos dispositivos teóricos que funcionan como aglutinantes del sentido y conducen la indagación crítica; estos son "figura de autor"[3] y "política de la literatura"[4]. Estas nociones son articuladas para explorar, a partir de los escritores seleccionados, las modulaciones de una historia materializada en sus lenguajes críticos y en sus políticas de la ficción literaria. En este sentido, ambos autores son considerados como catalizadores de una historia cultural, social y política, la cual se traspone en sus textos[5]. Tanto sus figuraciones identitarias, como sus políticas de escritura serán consideradas partes de un entramado históricamente significativo; instancias textuales que designan los modos en que estos sujetos se pensaron escritores y, simultáneamente, dieron forma a un lenguaje en diálogo con la coyuntura histórica. De ahí que las percepciones y sensaciones que se inscriben en sus textos adquieran, además de su

[3] Figura de autor, imagen de autor, figuración autoral, autofiguración, son algunas de las nociones que la crítica ha utilizado para abordar este problema. Al respecto Julio Premat advierte: "La identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios […] contradicciones que conllevan la necesidad, a cada paso de un carrera literaria, de afianzar y reconstruir el "ser escritor". Estas tensiones van a procesarse según estrategias diversas; por ello, y paradigmáticamente, las ficciones de autor, en tanto que relato, y las figuras de autor, en tanto que imagen, son espacios privilegiados para proponer soluciones dinámicas. Así, el acto de escritura puede verse como una "puesta en intriga" de la identidad, según la expresión de Ricoeur: se construye un relato pero también una coherencia, una dialéctica identitaria del que escribe." (Premat, 2009:12). Correlativamente, al intentar visualizar las prácticas discursivas que intervienen en la construcción de una figura de autor, se deja en evidencia la necesidad de leer las ramificaciones de la noción foucaultiana "función-autor" (1969).

[4] Siguiendo a Jacques Rancière la expresión "política de la literatura": "Supone que hay un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir", al mismo tiempo, implica que "la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes" (2011a: 15-17). En este sentido, cada escritor formula en su presente, una política que rediseña el lenguaje heredado, los componentes de su genealogía, así como los contornos de su identidad y los marcos de visibilidad e inteligibilidad para su propia obra. Aún cuando los términos de esta relación se encuentran redefinidos, al yuxtaponer política y literatura se habilita un amplio campo de discusión teórica que será desarrollado a lo largo del trabajo; dado que, en cierto sentido, lo político no deja de reingresar en el tejido sensible de lo literario, que redefine la noción misma de literatura. Tal como sostiene Rancière: "La literatura, en síntesis, es un nuevo régimen de identificación del arte de escribir. Un régimen de identificación de un arte es un sistema de relaciones entre prácticas, de formas de visibilidad de esas prácticas, y de modos de inteligibilidad. Por lo tanto, es una cierta forma de intervenir en el reparto de lo sensible que define al mundo que habitamos: la manera en que éste se nos hace visible y en que eso visible se deja decir, y las capacidades e incapacidades que así manifiestan. Es a partir de esto que resulta posible pensar la política de la literatura "como tal", su modo de intervención en el recorte de los objetos que forman un mundo común, de los sujetos que lo pueblan, y de los poderes que estos tienen de verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él" (2011a: 20-21)

[5] Esta operación de lectura tiene como sustento teórico la reflexión de Jacques Rancière, quien sostiene, en *Figuras de la historia* (2012): "La Historia no es solamente esta potencia de exceso del sentido sobre la acción que se vuelve demostración de la ausencia de sentido y remite la forma hacia la materia de donde emerge y el gesto que la extrae de allí. No es solamente la potencia saturnina que devora toda individualidad. Es también el nuevo entramado en el que están presas las percepciones y sensaciones de cada uno. El tiempo de la historia no es solamente el de los grandes destinos colectivos. Es aquel en el que cualquiera y cualquier cosa hacen historia y dan testimonio de la historia" (2013a: 63).

singularidad discursiva y literaria, un innegable trazo histórico. Por lo tanto, resulta necesario recuperar e insertar la dimensión histórica como soporte metodológico del análisis discursivo, a fin de indagar los vínculos que estos escritores establecieron con la trama histórico-social, así como las tensiones entre la literatura y la política[6].

En su indagación entre las articulaciones de la estética y la política, desarrolladas en *El reparto de lo sensible*, Jacques Rancière orienta esta problematización del tiempo histórico, entendido no como una linealidad ordenada científicamente por la Historia de los grandes acontecimientos, sino como la posibilidad de leer a la literatura misma como una "sintomatología de la sociedad" (2009: 41)[7]. De este modo, se introduce una

[6] La tensión entre política y ficción aparece como una importante matriz de lectura dentro de la tradición crítica argentina, quizás desde su emergencia en el siglo XIX con la generación del 37. Lejos de intentar un recorrido totalizador de esta articulación, me remito a la mención de las experiencias y estudios más relevantes sucedidos durante la segunda mitad del siglo XX. Entre ellos es fundamental considerar las operaciones críticas realizadas por la revista *Contorno* (1953-1959); la publicación de *Literatura argentina y realidad política* (1964) de David Viñas; las modulaciones coyunturales realizadas por las revistas *Los Libros* (1969-1976), *Crisis* (1973-1976), *Literal* (1973-1977) y *Punto de vista* (1978-2008); el volumen *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar* (1987) que reunía los trabajos de Daniel Balderston, David William Foster, Tulio Halperin Donghi, Francine Masiello, Marta Morello-Frosch y Beatriz Sarlo; hasta llegar a los postulados críticos/literarios de Ricardo Piglia reunidos en *Crítica y ficción* (1986), y especialmente en su conferencia de 1987 en la Universidad de Yale "Ficción y política en la literatura argentina". Enfocando la atención hacia Piglia, el escritor (y crítico) condensa su perspectiva y su propia genealogía literaria al presentar una tesis general sobre la tradición de la novela argentina, iniciada según su lectura, con *Facundo* de Sarmiento; con lo cual, la serie crítica "política-ficción" forma parte constitutiva de su modulación ensayística/literaria. En una entrevista reunida en el mismo libro, titulada "Sobre Borges" -realizada por Horacio González-, Piglia sostenía: "La literatura trabaja la política como conspiración, como guerra; la política como gran máquina paranoica y ficcional […] En la historia argentina la política y la ficción se entreveran y se desvalijan mutuamente, son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos" (2001: 64); a su indagación "¿Existe una forma nacional de usar la ficción?" (2001: 75), se presenta la imagen de un lenguaje narrativo que opera en el desplazamiento (la mutación, el préstamo) entre "modos de narrar y registros" (2001: 75), es decir, entre política y ficción como ordenes imbricados en la escritura. Recupero la reflexión de Piglia, dado que tanto Castillo como Fogwill desplegaron opciones singulares de esta reflexión, incluso polemizando con el propio Piglia. Por otro lado, el extenso y panorámico trabajo de Jorge Bracamonte *Los códigos de la transgresión: lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa Argentina* (2007), enfocado su articulación entre las décadas de 1980-90, entiende que el tándem literatura/política establece "una serie de líneas decisivas para comprender la conformación de reflexión acerca de la memoria social Argentina" (2007:54). Por su parte, en su trabajo *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en Argentina* (2004) Miguel Dalmaroni realiza a través de la figuración teórico-literaria de "la palabra justa" un trabajo que se enfoca nuevamente sobre las variaciones entre política y literatura, de modo tal que "relee diversos momentos, episodios y textos en los que se dirimieron modos de imaginar las relaciones entre literatura y política, entre *justeza* artística y justicia ideológica, por parte de escritores, críticos e intelectuales argentinos entre 1960 y 2002" (2004: 10).

[7] Sostiene Rancière en *El reparto de lo sensible*: "Pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los anónimos, encontrar los síntomas de un tiempo, de una sociedad o de una civilización en los detalles ínfimos de la vida ordinaria, explicar la superficie por las capas subterráneas y reconstruir mundos a partir de sus vestigios, ese programa es literario antes de ser científico. No entendamos solamente que la ciencia histórica tiene una prehistoria literaria. Es la literatura misma la que se constituye como una cierta sintomatología de la sociedad y opone esta sintomatología a los gritos y a las ficciones de la escena pública (2009: 40-41). En este sentido, el "régimen estético de las artes" descripto por Rancière, propone en su misma conformación una reorientación de la historia: "El régimen estético de

lectura de la historia desde la literatura, que entiende a la palabra del escritor como una singularidad polémica que sin embargo se emplaza en la escena pública. Cabe señalar que esta historicidad forma parte de los trazos metodológicos de la propia teoría, entendida como campo de visibilidad de los objetos del arte. Por lo tanto, la lectura crítica no puede sustraerse ni al carácter histórico de sus objetos de estudio, ni al de las categorías que definen su inteligibilidad. En este sentido, retomo como punto de inicio, la reflexión de Peter Bürger en su clásico estudio *Teoría de la vanguardia* (1974):

> Si las teorías estéticas son históricas, una ciencia crítica de los objetos artísticos que se preocupe por iluminar un quehacer debe dilucidar su propia historicidad. En otras palabras, es válido historiar la teoría estética. [….] Por historización de la teoría debe comprenderse […] el entendimiento de la relación entre el desarrollo del objeto y las categorías de una ciencia. Así entendido, la historicidad de una teoría no se basa en que ella sea expresión de un *Zeitgeist* (esto es, su aspecto histórico), ni en que se apropie de elementos de teorías precedentes (la historia como prehistoria del presente). Más bien, se fundamenta al establecer una relación entre el desarrollo del objeto y el de las categorías. Concebir tal relación significa historizar una teoría (2010: 21-22).

Por lo tanto, la relación entre el desarrollo histórico de las figuraciones del escritor, las políticas de sus escrituras y los modos de comprensión teórica aportan las nociones capitales para advertir la transformación histórica del propio régimen estético, entendido como un tejido de relaciones que hace visible y pensable no sólo los sujetos, objetos y lenguajes del arte literario, sino de los marcos que permiten su inteligibilidad. Esta consideración resulta imprescindible para el trabajo a realizar, y forma parte del enfoque elegido para la presente tesis.

Por su parte, Michel Foucault y Raymond Williams ofrecen herramientas (o nociones) complementarias que permiten historizar las figuras de autor y sus políticas ficcionales. Por este motivo, se recupera y actualiza la noción de "genealogía" elaborada por Foucault, así como el enfoque de los movimientos dinámicos del la cultura ("formaciones emergentes" y "residuales") y los cambios de la estructura social examinados por Raymond Williams en tanto "estructuras de sentimiento"[8]. Al subrayar

---

las artes no opone lo antiguo a lo moderno. Opone más profundamente dos regímenes de historicidad. Es en el seno del régimen mimético que lo antiguo se opone a lo moderno. En el régimen estético del arte, el futuro del arte, su separación con el presente del no-arte, no deja de volver a poner en escena el pasado" (2009: 27).

[8] Williams propone el concepto dado su interés por indagar las proyecciones de la historia y los cambios sociales a partir de un esquema teórico flexible que recupera y pone en primer plano la noción de experiencia: "los cambios pueden ser definidos como cambios en las *estructuras de sentimiento*. El término resulta difícil; sin embargo, "sentimiento" ha sido elegido con la finalidad de acentuar una

la dimensión histórico-cultural del trabajo crítico, la literatura, y cada escritor en particular, ingresa en un proceso de lectura y apropiación de los materiales de la "tradición"; sin embargo, antes que una fijación cristalizada y ordenada en un sentido teleológico, los textos narrativos y sus autores deben ser indagados en su relación dinámica con los materiales de la cultura, advirtiendo las modulaciones y complejidades de sus "genealogías"[9]. Al adoptar esta perspectiva se intenta dinamizar el estudio de las figuraciones autorales como experiencias emplazadas en el campo político y social; hecho que necesariamente se traslada a los textos literarios.

---

distinción respecto de conceptos más formales como "concepción del mundo" o "ideología". […] Se trata de que estamos interesado en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un asentimiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas" (2009: 180).

[9] En este punto se establece una diferenciación teórica que cabe cotejar y contrastar a través de dos posiciones disímiles en sus modos de enfocar la dinámica de la historia cultural. Por un lado, Raymond Williams y su concepto de "tradición selectiva", por otro Michel Foucault y su noción de "genealogía. Por su parte, Williams sostiene: "la tradición es en la práctica la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos. Siempre es algo más que un inerte segmento historizado; por cierto es el medio de incorporación práctico más poderoso. Lo que debemos comprender no es precisamente "una tradición", sino una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social" (2009: 158-159). En este sentido, la propuesta de Williams distingue diversos modos de articular ese pasado y, al mismo tiempo, se convierte en una matriz de lectura sobre la cultura del presente: "Esta lucha por y contra las tradiciones selectivas constituye comprensiblemente una parte fundamental de toda la actividad cultural contemporánea" (2009: 161). De esta manera, las "formaciones", y especialmente las "emergentes" son definidas como "los nuevos significados y valores, las nuevas prácticas, las nuevas relaciones y tipos de relaciones" (2009: 169), son el resultado de los procesos culturales y su confrontación con la "hegemonía" y la "dominante cultural"; su relevancia da cuenta de la tensión que constituye el presente de toda producción artística y cultural. Incluso su análisis de "lo residual", "efectivamente formado en el pasado" adquiere una singular potencia crítica, dado que para Williams "ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente –tanto cultural como social- de alguna formación o institución social y cultural anterior. Es fundamental distinguir este aspecto de lo residual, que puede presentar una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante" (2009: 167). Por su parte, la noción de "genealogía" elaborada por Foucault, a partir de su lectura de Nietzsche, establece un modo de pensar las fuentes, las procedencias y, consecuentemente, la tradición, aunque negando la linealidad teleológica: "La genealogía no pretende remontar el tiempo para establecer una gran continuidad por encima de la dispersión del olvido […] Seguir la filial compleja de la procedencia, es, por el contrario, mantener lo que pasó en la dispersión que le es propia: es percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas –o al contrario los retornos completos" (1992: 13). En este sentido, al considerar estos posibles vínculos y contrastes teóricos, tal como señalan Calabrese y Martínez: "no se trata de eclecticismo; si Foucault lee el concepto de tradición como forma de la dispersión histórica, Williams privilegia la intencionalidad de una operación ideológica efectuada por las hegemonías para construir la tradición como garantía de su permanencia" (2001: 57). Ambas posturas pueden responder a distintos interrogantes, ya sea se focalicen en una dimensión "ideológica" y su relación con la "hegemonía cultural" (Williams); ya sea en la exploración de los materiales textuales y su dispersión (Foucault). La elaboración teórica de Foucault ofrece en su modo de pensar la historia, las fuentes y la emergencia en tanto dispersión y discontinuidad, un productivo modelo para la indagación textual considerada a través de las genealogías literarias. La doble articulación de estas perspectivas resulta fundamental en la estructuración de esta tesis.

Cabe mencionar el renovado interés de ciertos discursos teóricos recientes, los cuales adoptan un enfoque histórico para trazar sus itinerarios, e incluso para considerar la proyección de los debates de la teoría, la crítica y la práctica artística-literaria durante el siglo XX; proponiendo, a su modo, una historización de la propia teoría tal como lo sugiriera Bürger en la década del 70. En este sentido, los trabajos de Jacques Rancière, Fredric Jameson - *Posmodernismo: la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991)-. Hal Foster –*El retorno de lo real* (1996)-, y Andreas Huyssen –*Modernismo después de la posmodernidad* (2010)- reelaboran, con modulaciones particulares en cada caso, la tensión entre estética y política como parte de un movimiento histórico intrínseco de la teoría y las prácticas artísticas durante el último siglo, para luego proyectarse hacia las primeras décadas del siglo XXI. Las transformaciones del modernismo, los debates en torno al posmodernismo y las miradas superadoras ancladas en las problemáticas contemporáneas, puede orientar el desarrollo del desplazamiento histórico advertido en el presente trabajo. Según Fredric Jameson, el modernismo se caracterizaba por su "forma utópica" (2012: 11) y su proyección conflictiva en el presente del "capitalismo avanzado" (2012: 23); de esta manera, el modernismo "todavía era, de manera mínima y tangencial, una crítica de la mercancía y una tentativa de hacerla trascenderse a sí misma. El posmodernismo es el consumo de la pura mercantilización como proceso" (2012: 12). Queda claro que, en el análisis de Jameson, la crítica a la mercancía forma parte de la teoría y las prácticas artísticas del modernismo, frente a la estetización de una cultura involucrada estrechamente en los procesos de mercantilización que describe a la lógica del posmodernismo. El contraste que subyace en esta operación resulta esclarecedor al advertir dichas transformaciones en los escritores seleccionados; sobre todo, propone un punto de vista histórico de la transformación cultural que resulta imprescindible. De ahí que su proyecto busque señalar en el posmodernismo "su continuidad con lo que lo precede" (2012: 23), es decir, advertir su carácter histórico. Por lo tanto, el complejo fenómeno cultural que Jameson describe hacia 1990 con el nombre de "posmodernismo" involucra necesariamente un modo de pensamiento sobre las transformaciones culturales a partir de su historización:

> las premoniciones de un futuro catastrófico o redentor han sido reemplazadas por nociones del fin de esto o de aquello (el fin de la ideología, el arte o las clases sociales; la "crisis" del leninismo, la social democracia o el estado de bienestar, etc.) en conjunto, todas ellas constituyen acaso lo que de manera creciente se da en denominar posmodernismo. La cuestión de su existencia depende de la

hipótesis de un corte radical o *coupure*, generalmente ubicado hacia finales de la década de los cincuenta o a principios de los sesenta (2012: 31).

Por supuesto, la caracterización general realizada por Jameson debe ser revisada en la especificidad del contexto argentino, para advertir hasta qué punto la modernización cultural llevada a cabo durante la década del 60 supuso una reformulación de la consideración del arte, la teoría y su politización; y sobre todo, advertir, hasta qué punto, los golpes de Estado de la llamada Revolución Argentina (1966), y el "Proceso de Reorganización Nacional" (1976) articulan la irrupción de la violencia institucional como una marca que incide en las prácticas culturales vernáculas. Pero incluso, cabe considerar el reduccionismo de la categoría misma, tanto en el plano cultural como político; tanto la posturas de Néstor García Canclini, especialmente desarrollada en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), como la de Andreas Huyssen, permiten relativizar el carácter "global" del posmodernismo[10]. En efecto, Huyssen señalaba el carácter acotado (norteamericano) del fenómeno, al menos en su etapa inicial durante los años 60, relativizando de este modo el corte señalado por Jameson; incluso polemizando acerca del carácter drástico del mismo, su "intento de identificar al posmodernismo con una nueva etapa en el desarrollo lógico del capital exagera, para mi gusto, la cuestión" (2006: 311). En su lugar, Huyssen proponía advertir el ciclo histórico que se inicia en la década del 60 como un "cambio de sensibilidad" (2006: 311), asociado a la emergencia de la publicidad, los medios masivos de comunicación y el carácter espectacular de la vida corriente como parte de la "lenta emergencia de una transformación cultural de las sociedades occidentales" (2006: 311). Una vez más, la franja temporal que intenta recorrer este trabajo aparece designada como el lapso de una transformación, la cual afectó las condiciones materiales del arte, la cultura y sus productores, así como las posibilidades de establecer un diálogo crítico con los imaginarios sociales y políticos. La temprana reflexión de Huyssen –hacia el final de la década del 80- intentaba restaurar el potencial crítico de ciertas modalidades del arte y la literatura, frente a la banal estetización de la mercancía; sin embargo, este procedimiento partía de una

[10] En su trabajo *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (1986), Huyssen advertía: "el posmodernismo de los sesenta estuvo caracterizado por una imaginación temporal que despliega un fuerte sentido de futuro y de las nuevas fronteras, de la ruptura y la discontinuidad, de la crisis y el conflicto generacional […] Y sin embargo, la constelación histórica en la que se desarrolló el posmodernismo de los sesenta (desde la Bahía de Cochinos y los movimientos por los derechos civiles hasta las revueltas en los campus universitarios, el movimiento pacifista y la contracultura) convierte a esta vanguardia en un fenómeno específicamente norteamericano" (2006: 329-330).

instancia previa, en la cual la tradición del alto modernismo, y más específicamente, el arte crítico, daba señales de su agotamiento:

> las ideas corrientes sobre lo que constituye un arte crítico (*Parteilichkeit* y vanguardismo, *l´art engagé*, el realismo crítico, la estética de la negatividad, el rechazo de la representación, la abstracción) han perdido en las últimas décadas su poder esclarecedor y normativo. Éste es justamente el dilema del arte en la era posmoderna […] si nuestra posmodernidad torna sumamente difícil sostener la vieja concepción del arte como crítica, la tarea es entonces redefinir las posibilidades de la crítica en términos posmodernos, en lugar de confinarla al olvido (2006: 313).

Contra la idea de ruptura radical que desactiva la conexión con la genealogía crítica del modernismo, Huyssen insiste en articular una perspectiva que, en principio, relativiza la sucesión cronológica y se resiste a las dicotomías, aunque subraya la productividad de una comprensión histórica de los problemas culturales[11]. La reflexión de Huyssen acerca de las transformaciones culturales iniciadas en la década del 60 y proyectadas hasta el inicio de la década del 90, involucradas en los debates del arte crítico, la vanguardia sesentista, la politización de la contracultura y la emergencia de la sensibilidad posmoderna, adopta una perspectiva multifocal y singular que resulta fundamental en las consideraciones metodológicas de este trabajo, así sostiene: "es importante para el historiador de la cultura analizar estas *Ungleichzeitigkeiten* [asincronías] de la modernidad y relacionarlas con los contextos y constelaciones específicas de las historias y culturas regionales y nacionales" (2006: 336). En este sentido, el trabajo de García Canclini se conduce como la focalización de estas "asincronías" en el interior de la cultura latinoamericana; otorgando una base metodológica para indagar, críticamente, las derivas de la "ideología de la modernización" (Huyssen 2006: 336) en la historia cultural de América Latina. Esta orientación metodológica hacia el contexto latinoamericano es definida con claridad por García Canclini: "Se trata de ver cómo, dentro de la crisis de la modernidad occidental -de la que América Latina es parte-, se transforman las relaciones entre tradición,

[11] Sostiene Huyssen: "el problema de la continuidad o discontinuidad histórica no puede discutirse simplemente a partir de la dicotomía ``o esto/ o aquello´´. Haber puesto en cuestión la validez de los patrones dicotómicos de pensamiento constituye sin duda uno de los logros más relevantes de la deconstrucción de Derrida. Sin embargo, la idea posestructuralista de una textualidad infinita anula finalmente cualquier consideración histórica significativa acerca de unidades temporales más breves que, digamos, la vasta ola de la metafísica desde Platón hasta Heidegger o el desarrollo de la *modernité* desde el siglo diecinueve hasta el presente" (2006: 313-314).

modernismo cultural y modernización socioeconómica" (1990:19)[12]. Por supuesto, la perspectiva continental de García Canclini ofrece un panorama que es enfocado hacia la cultura argentina. Este mismo procedimiento metodológico, vinculado a la historización de las ideas, y los efectos políticos de la modernización intelectual se encuentra en el trabajo de Oscar Terán *Nuestros años 60. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966* (1991), el cual forma parte imprescindible del recorrido teórico-crítico de la presente tesis.

Ahora bien, tanto Hal Foster, en su trabajo *El retorno de lo real* (2001), como Andreas Huyssen, en *Modernismo después de la posmodernidad* (2010), evalúan críticamente los alcances de la categoría de posmodernidad a fin de leer las posibilidades de un debate al interior de la crítica cultural que reconduzca el sentido político de las prácticas artísticas contemporáneas, y la literatura dentro de ellas. Ambos sostienen, y coinciden con Jameson, en la importancia de dicha noción como instancia crítica hacia los postulados del agotado dogma modernista hacia el inicio de la década del 60. Con lo cual, una vez más, el inicio del debate actual se encuentra en los sesentas, como instancia histórica para advertir la tensa relación entre arte y medios masivos, entre la autonomía del hecho estético y su politización, entre teoría y práctica intelectual, entre arte y mercado.

Si bien los objetos analizados por Hal Foster se sitúan en el plano de las artes plásticas, su consideración metodológica lee conjuntamente la praxis estética y la producción teórica, a fin de establecer un punto de vista crítico de los traspasos, mutaciones y tensiones entre la producción del arte y la teoría crítica en contextos históricos particulares. Su consideración histórica en *El retorno de lo real* plantea la posibilidad de elaborar un rastreo de las "genealogías del arte y la teoría desde 1960, pero con el fin de aproximarse a la actualidad" (10: 2001). Foster plantea su modelo de lectura a partir de las nociones "*parallax*" y "acción diferida"[13]; sin embargo, resulta

[12] Agregaba García Canclini en su trabajo de 1990: "Hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo" (1990: 19-23).

[13] "Parallax" y "acción diferida" son las nociones fundamentales del análisis histórico del arte realizado por Hal Foster: *Parallax* "implica el aparente desplazamiento de un objeto causado por el movimiento real de su observador. Esta figura subraya que los marcos en que encerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y que estas posiciones las definen esos marcos. También cambia los términos de estas definiciones de una lógica de la transgresión vanguardista hacia un modelo de (des)plazamiento deconstructivo, la cual es mucho más adecuado para las prácticas contemporáneas" (2001: 10). Por su parte, entiende a la "acción diferida" desde una perspectiva psicoanalítica: "En Freud

evidente que en su perspectiva se encuentra presente el método genealógico de Michel Foucault. La genealogía, entonces, se articula como visión de conjunto que busca construir un itinerario histórico y conceptual hasta el presente. Las mutaciones señaladas desde la neovanguardia sesentista, hasta el retorno de lo real hacia la década del 90, no pueden ser orientadas sin considerar la complejidad misma de los fenómenos históricos, compuesto por temporalidades asimétricas, regresos y giros que reinstalan en distintos contextos los problemas aquí enfocados.

Este regreso hacia la perspectiva histórica se advierte en la cultura argentina en el trabajo de Eduardo Grüner *El fin de los pequeños relatos* (2002); quien defiende, en un sentido plenamente polémico hacia los estudios culturales y las filosofías asociadas a la posmodernidad, una filosofía "estrictamente *benjaminiana* de la historia" en la cual todas las historias, todos los ``tiempos´´, en su desigual combinación, puedan hacerse entrechocar una y otra vez en nuestro presente" (2002: 27). El renovado interés de Grüner por un tema tan antiguo como la experiencia de lo trágico se constituye en un mecanismo polémico-filosófico que reinstala la discusión de la teoría cultural en términos abiertamente políticos, "lo trágico tiene un lugar de permanente (re)fundación de la *polis* humana. Su dimensión estético-cultural es indistinguible y consustancial, en ese sentido, de su dimensión profundamente *política*, incluyendo en esa ``política´´ la producción de una subjetividad histórica"[14] (2002: 27). Atravesando los debates en torno al multiculturalismo y sus modelos teóricos, la perspectiva histórica anclada en subjetividades y experiencias tanto políticas como estéticas, se presenta como un requisito para la producción crítica.

Por su parte, en su revisión de los estudios culturales, poscoloniales y literarios, Andreas Huyssen propone actualizar y revisitar los debates desarrollados por el modernismo de izquierda en la década de 1930 -Brecht, Lukács, Bloch, Benjamin, Adorno- a fin de reconsiderar para la discusión contemporánea "los temas del valor estético y la percepción estética en relación con la política, la historia y la experiencia"

---

un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente, en acción diferida" (2001: 10).

[14] Con un marcado acento polémico, Grüner recupera la tradición crítica marxista como punto de partida para un pensamiento *situado* en el siglo XXI. En una abierta polémica hacia la normalización del discurso del multiculturalismo y el simulacro posmoderno, sostiene: "Se terminó la era de los simulacros: volviendo a Žižek, hemos sido arrojados al desierto de lo real. De la Ciudad al Desierto: tendremos que habituarnos a vivir en otro paisaje. […]Y en el desierto, donde no hay nada, sólo queda construir. Hacer *historia*" (2002: 31).

(2010: 36); con lo cual instala en el debate una renovada lectura enfocada hacia la forma estética: "Solamente entonces podremos repensar la relación históricamente modificada entre la estética y la política en nuestra época en una forma que seguramente iría más allá de los debates de la década de 1930, pero también más allá de los debates sobre el posmodernismo y el poscolonialismo de las décadas de 1980 y 1990" (2010: 36). Por lo tanto, es en diálogo interactivo entre las formas estéticas, sus implicancias coyunturales y sus aristas políticas donde se advierte la productividad de una lectura enfocada hacia las figuraciones de los escritores y sus narrativas, para insertarlos en una genealogía que hace de la historia una perspectiva, y se involucra con un regreso a lo *real*; contra la "realidad disuelta" en el mero simulacro o "petrificada en forma de hecho positivista que no deja lugar a la tensión constitutiva entre realidad e imaginación" (2010: 36). En efecto, las interacciones entre el amplio y paradójico territorio abierto entre la realidad (política, social, económica, urbana) y la imaginación (campo experimental del cual forma parte la ficción literaria) son consideradas por Huyssen como el giro característico del arte y la teoría contemporánea.

Esta paradójica relación entre el arte y lo real, sugerida por Foster y Huyssen, es revisada por los críticos argentinos Néstor García Canclini y Reinaldo Laddaga en un intento por repensar el lugar de las expresiones estéticas en el presente. Ambos advierten el tránsito y la mutación desde la modernidad estética hacia la emergencia de un estado cultural diferencial, que renueva el discurso crítico superando los debates en torno al posmodernismo. Según describe Laddaga en *Estéticas de la emergencia* (2006), es el mismo tejido de la cultura el que se ha modificado en su relación efectiva con lo real; al replegarse la fascinación por los simulacros posmodernistas, y al demostrar su agotamiento, se renovaría "la capacidad de las artes para proponerse como un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común en un mundo histórico determinado" (2006: 8). En su descripción, se advierte que las formas de arte colaborativo reconstruirían la idea misma de "obra" para elaborar proyectos que permitan la "modificación de estados de cosas locales" (2006: 6), así como la "producción de ficciones, fabulaciones e imágenes" (2006: 8). La perspectiva de Laddaga busca pensar *históricamente* la transformación de una modernidad estética, iniciada en el romanticismo del siglo XIX y cristaliza hacia 1850, cuyo punto máximo se encuentra en la separación del arte y la vida propuesta por el esteticismo. Por supuesto, las vanguardias históricas constituyen una instancia crítica fundamental de ese

entramado; su fracaso, descripto por Peter Bürger, explica la continuidad y dominancia de una idea de obra artística deudora del paradigma moderno durante gran parte del siglo XX, con la excepción de las prácticas neovanguradistas de la década del 60, las cuales redundaron en el fracaso de sus antecesoras[15]. Esta derivación histórica es revisada por Laddaga como un intento de comprensión crítica de las prácticas artísticas en el inicio del siglo XXI; En este sentido, el vínculo entre la práctica artística –entendida como producción o espectáculo- se pliega íntimamente con lo real, negando su separación, o al menos intentando una superación a través de formas, ficciones, lenguajes y experiencias que atentan contra esa taxonomía de los lugares del artista (o escritor) y los eventuales espectadores (o lectores). En efecto, Laddaga produce una revisión de la teoría en un intento por conceptualizar la discusión actual sobre emergencia de nuevas prácticas artísticas.

[15] La *Teoría de la vanguardia* [1974] de Peter Bürger se presenta, aún hoy, como una esclarecedora teoría de la obra de arte vanguardista, ya que en su estudio se dedica detalladamente a establecer sus características. Según el teórico, la categoría misma de obra resulta reconfigurada desde una noción de obra orgánica, la cual reclama una interpretación simbólica, hacia una obra no-orgánica que responde a una lógica alegórica, de flexión benjaminiana. Siguiendo a Benjamin, Bürger sostiene que lo alegórico quita un elemento de la totalidad del contexto de vida, lo aísla y lo priva de su función. Por lo tanto, la alegoría es esencialmente un fragmento y, con ello, se opone al símbolo orgánico. Las composiciones alegóricas reunirían fragmentos aislados de la realidad para otórgales un nuevo sentido que no surge del contexto original de los fragmentos; en consecuencia, se reformula la idea de interpretación. Por otro lado, siguiendo a Adorno, Bürger advierte en "lo nuevo" el ideologema que describe al impulso vanguardista, entendido como renovación de temas, motivos, procedimientos y, por lo tanto, oponiéndose de modo radical a la tradición. Al mismo tiempo, considera que "el azar", ya sea en la plástica o en el azar objetivo surrealista, forma parte fundamental de los procedimientos vanguardistas. La liberación de las formas y la espontaneidad respecto al manejo del material se convierten en un principio constructivo; por lo cual, en literatura, se desiste del contenido semántico. Finalmente, la obra de vanguardia es considerada como un montaje; esto es, una reproducción artificial; un artefacto del cual se presupone su fragmentación; el cine en su superposición de imágenes, los fotomontajes y collages cubistas son ejemplos característicos de este procedimiento. La realidad ingresa en la producción vanguardista, pero a través de fases que dejan su rastro en la constitución de la obra. En este sentido, se destruye la idea de obra como reproducción de la realidad; y el objeto estético se sustrae a las reglas tradicionales de valoración. Además de analizar el funcionamiento inmanente de las obras de vanguardia, Bürger propone una consideración histórica que recupero por aportar una definición del punto de inicio del presente trabajo: "El concepto de movimientos históricos de vanguardia que se aplica […] al dadaísmo y al primer surrealismo también se refiere a la vanguardia rusa tras la Revolución de Octubre. Estos movimientos tienen en común […] que no se oponen a determinado procedimiento artístico, sino al arte en general, es decir, generan una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones se dirigen contra la institución arte, tal como ella se conformó en la sociedad burguesa. […] El concepto de movimientos históricos de vanguardia se distingue de todos los intentos neovanguardistas europeos de los años ´50 y ´60. Pese a que los objetivos que se plantearon los neovanguardistas fueron, en parte, los mismos que los movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de que el arte regrese a la praxis cotidiana no tiene asidero en la sociedad actual" (2010: 24). Por supuesto, el análisis de Bürger se enfoca a la cultura europea, sin embargo, es posible leer ciertas manifestaciones culturales de la década del 60 en Argentina en clave neovanguardista. La experiencia, composición material y las pretensiones ideológicas de las revistas de Castillo, o los experimentos estético-críticos de Oscar Masotta bien pueden incluirse en esta categoría de análisis crítico.

Las derivas de la teoría estética así como de la posibilidad de trazar una comprensión histórica de los marcos de inteligibilidad del arte y sus productos constituyen un punto nodal en el pensamiento crítico de Néstor García Canclini. En su trabajo *La sociedad sin relato: antropología y estéticas de la inminencia* (2010), focaliza estrictamente el carácter singular del tiempo contemporáneo: "Acabamos el siglo XX sin paradigmas de desarrollo ni de explicación de la sociedad: se decía que sólo contábamos con múltiples narrativas. Comenzamos el siglo XXI con dispersos relatos fragmentados" (2010: 18). En efecto, el pensamiento crítico de García Canclini intenta recuperar el valor de las narrativas focales que aspiran organizar un sentido a las prácticas teóricas y artísticas colocándolas en un presente inestable. Así como Foster, Huyssen, Laddaga y Grüner, la indagación teórica busca la superación de los debates en torno al posmodernismo para reinstalar una perspectiva de histórica, que sin embargo se muestra consciente de la multipolaridad de la cultura; sostiene García Canclini: "Cuando hablo de sociedad sin relato no digo que falten, como en el posmodernismo que criticó las metanarrativas; me refiero a la condición histórica en la que ningún relato organiza la diversidad en un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista" (2010: 18-19). El análisis de García Canclini no niega la posibilidad de organizar históricamente una comprensión teórica de los fenómenos sociales y sus vínculos con la producción estética, sino el hecho de que sea, reductivamente, *una*. Por lo tanto, el objetivo metodológico que subyace en el presente trabajo se encuentra en trazar itinerarios discontinuos que conducen al presente. Sin embargo, esa historicidad fragmentada permite recuperar una idea sugerida por García Canclini en *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), la cual se planteaba en la imagen conceptual de un desplazamiento de la utopía al mercado; utopía que las neovanguardias de los 60 y 70 en el contexto argentino formularon como posibilidad efectiva de revolucionar –o al menos conmocionar- los modos del arte y de la vida política. Su interrupción (fracaso o represión) condiciona el replanteo de esa modernidad utópica a partir de la década de 1980, y conduce hacia las condiciones del presente ordenadas a partir de la lógica dominante de los mercados[16]. La evaluación

[16] "¿Es posible seguir afirmando con Habermas que la modernidad es un proyecto inconcluso pero realizable, o debemos admitir -con los artistas y teóricos desencantados- que la experimentación autónoma y la inserción democratizadora en el tejido social son tareas inconciliables?" (1990: 49). Esta inquietante pregunta, especialmente si se enfoca a la realidad latinoamericana, sirve como catalizador de la evaluación del estado del arte hacia el fin del siglo XX. Advertía García Canclini: "Al centrar nuestro análisis en la cultura visual, especialmente en las artes plásticas, estamos queriendo demostrar la pérdida

realizada por García Canclini en *La sociedad sin relato* –a veinte años de su trabajo *Culturas hibridas*- , intenta sobrepasar esa tensión contradictoria, a fin de considerar las posibilidades del arte y la literatura en una sociedad sin un relato único como garantía del sentido, aunque dispuesta a elaborar narrativas y experiencias estéticas de carácter inminente (especular, previo a su dispersión y reificación). En sus análisis, ni siquiera el método sociológico y la teoría de los campos, el cual pondría en evidencia la autonomía del arte en su distinción social, parecen explicar el estado actual del debate[17].

La propuesta de García Canclini se ubica en una orientación afín a la distinción entre estéticas del consenso y del disenso elaborada por de Rancière; en efecto, el arte y a literatura son considerados como un espacio de experimentación ingobernable: "el arte es el lugar de la inminencia. Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso" (2010: 12). Por supuesto, este diagnostico del presente conlleva una perspectiva histórica que reconoce el desplazamiento de las utopías estéticas al contradictorio mundo del capitalismo tardío en escala global, en el cual se insertan las producciones artísticas y la palabra literaria; en este sentido, afirma García Canclini:

> Al hablar de este arte diseminado en una globalización que no logra articularse, no podemos pensar ya en una historia con *una* orientación, ni un estado de transición de la sociedad en el que se duda entre modelos de desarrollo. Estamos lejos de los tiempos en que los artistas discutían qué hacer para cambiar la vida o al menos representar sus transiciones diciendo lo que ``el sistema´´ ocultaba. Apenas consiguen actuar, como les ocurre a los damnificados que intentan organizarse, en la inminencia de lo que puede suceder o en los restos poco explicables de lo que fue desvencijado por la globalización. El arte trabaja ahora en las huellas de lo ingobernable (2010: 22).

---

de autonomía simbólica de las élites en un campo que, junto con la literatura, constituye el núcleo más resistente a las transformaciones contemporáneas. Pero lo culto moderno incluye, desde el comienzo de este siglo, buena parte de los productos que circulan por las industrias culturales, así como la difusión masiva y la reelaboración que los nuevos medios hacen de obras literarias, musicales y plásticas que antes eran patrimonio distintivo de las élites. La interacción de lo culto con los gustos populares, con la estructura industrial de la producción y circulación de casi todos los bienes simbólicos, con los patrones empresariales de costos y eficacia, está cambiando velozmente los dispositivos organizadores de lo que ahora se entiende por "ser culto" en la modernidad" (1990: 60-61).

[17] Sostiene García Canclini: "Los entrelazamientos de las prácticas artísticas con las demás hacen dudar de los instrumentos teóricos y de los métodos con los que se intenta comprenderlas en las sociologías modernas y las estéticas posmodernas. ¿Sirven para algo las nociones de mundo del arte (Becker) y de campo del arte (Bourdieu) cuando sobran signos de la interdependencia de los museos, las subastas y los artistas con los grandes actores económicos, políticos y mediáticos? ¿Ayudan los análisis de Bourriaud sobre la estética relacional o son más productivas las propuestas críticas de Rancière cuando distingue entre estéticas del consenso y del disenso? (2010: 15).

En consecuencia, una de las características que permiten advertir dicha ingobernabilidad en el presente del arte y la literatura se encuentra en el debate en torno a la noción de "posautonomía", la cual problematiza la consideración tradicional de los enfoques sociológicos. Esta querella encuentra en la escena literaria argentina dos formulaciones antagónicas, las cuales ingresan en el territorio de una discusión teórica sobre una de las categorías centrales de la teoría estética. Por su parte, la noción de "literaturas o escrituras postautónomas" (2010: 150) de Josefina Ludmer considera los aspectos ambivalentes de cierta escritura contemporánea; según Ludmer, estas literaturas rompen los criterios de valoración literarios – es decir, la especificidad de la literatura- solicitando un nuevo régimen de lectura donde ya no funcionan las delimitaciones del sentido, el autor, la ficción, el estilo, y el criterio básico que distingue realidad y ficción[18]. Los argumentos de Ludmer son rebatidos por Martín Kohan en su artículo "Sobre la Posautonomía" (2013), donde, luego de recorrer la historia del concepto, deslinda los puntos sobre los cuales se cierra la postura de Ludmer, esto es, desfigurar la autonomía esteticista y la institucional. Para Kohan, sostener la idea de la autonomía se presenta en los términos de una resistencia de la literatura frente a la economía y la indiferencia social. Según Kohan, la autonomía literaria define las condiciones de un tipo de práctica "que es la que en definitiva permite ponerse a salvo de la intromisión del mundo empírico para, llegado el caso, ofrecerle resistencia y contrarrestarlo" (2013: 318).

(En foco)

Teniendo en cuenta estos aportes de la teoría estética y cultural, se enfoca una perspectiva de trabajo deliberadamente anclada en un perfil histórico. La linealidad cronológica que organiza la escritura intenta proyectar una historización de los debates

[18] Describe Ludmer: "Las literaturas posautónomas, esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano, se fundarían en dos repetidos, evidentes, postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad" […] Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de "la literatura" sino también la de "la ficción", y quedan afuera-adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero realismo, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún "género literario" injertado en su interior: policial o ciencia ficción, por ejemplo). Salen de la literatura y entran a "la realidad" y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano, y lo cotidiano es la t v y los medios, los blogs, el e-mail, Internet. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas" (210: 150-151). La multiplicidad heterogénea descripta por Ludmer conduce, en efecto, a una dispersión de toda práctica de escritura

y de las transformaciones político-culturales; su operatividad es, en efecto, una estrategia del discurso crítico que se sabe artificio, aunque sostiene la necesidad de un origen (aunque difuso) para encontrar los lazos que lo unen al presente.

En ese inicio se encuentran las revistas literarias de Castillo como soporte para leer los debates de la nueva izquierda durante la década del 60, la difusiones del existencialismo sartreano, así como una política de la literatura ligada a las nociones del alto modernismo y el arte crítico, es decir, una figura del escritor y de la obra literaria absolutamente preocupadas por la forma estética; aunque el escritor, en tanto sujeto civil se desempeña (y se imagina) en una función de intelectual crítico, en diálogo con las coyunturas históricas y los debates de la política. Castillo instala una figuración autoral en sintonía con el humanismo sartreano, lo cual representa una articulación entre ética y estética, y encuentra en la autonomía del hecho estético su potencia revolucionaria. La productividad de los debates que dieron forma a la escena cultural durante los años 60 atraviesa la politización y la militancia revolucionaria que marcaron el pulso de la década siguiente. Allí, tanto Castillo como Fogwill, aunque por medios singulares, realizaron fuertes críticas a los consensos setentistas; Castillo oponiéndose a la politización panfletaria de la literatura; Fogwill, revisando los modelos jerárquicos implicados en la lucha revolucionaria. Durante la segunda mitad de la década del 70, marcada violentamente por el golpe de Estado de 1976, la palabra literaria genera sus propios canales de resistencia, hasta la guerra de Malvinas y el derrumbe de la administración militar. La restauración de la vida democrática de 1983 encuentra el fin del prologando proyecto de las revistas literarias de Castillo; y por otro lado, la emergencia de Fogwill en el escenario cultural. Ambos expondrán insubordinadamente los límites y paradojas de la nueva vida política. Por su parte, Fogwill trazará un programa literario que se distancia del canon establecido hasta la década del 80, en su caso, irreverencia crítica y literatura se confunden abiertamente. Los años 90, con su paradoja entre los excesos del lujo menemista y la descomposición del Estado mediante los esquemas de la teoría económica neoliberal se inscriben en las ficciones fogwillianas. Por su parte, Castillo adopta una posición cada vez más residual, incluso anacrónica, dedicado a la lenta (y minuciosa) publicación de sus ensayos y la ampliación de su volumen de cuentos. La fractura social del 2001 y los primeros años del siglo XXI encuentran el fin del recorrido; dado que, durante el año del bicentenario, 2010, se publica el último libro de ensayos de Castillo y el volumen que reúne la obra

crítica de Fogwill; allí se concreta la conclusión del itinerario de producción de ambos escritores, quienes reordenan retrospectivamente sus producciones y establecen su posición estético-política en el presente. Entre desplazamientos y antagonismos, se encuentran las pervivencias y genealogías que hacen de la literatura un modo de experiencia y un lenguaje que proyecta, simultáneamente, una identidad y un modo de comprensión del mundo. Este decurso -iniciado en 1959, y finalizado en 2010- será interrumpido en repetidas oportunidades, demostrando el carácter discontinuo del trabajo, cuyo objetivo analítico es configurar dos momentos históricos, con sus respectivos sentidos, lenguajes e identidades, a fin de revisar sus continuidades y desconexiones. Por lo tanto, se adopta una perspectiva discontinua del tiempo histórico[19], a fin de plantear un itinerario hacia el presente, aunque plenamente consciente de retornos y asincronías.

[19] La noción de "discontinuidad" resulta una herramienta crítica fundamental. La misma ha sido señalada con modulaciones y perspectivas singulares, por Walter Benjamin y Michel Foucault. En el caso de Benjamin, la discontinuidad del tiempo histórico se articula en conjunto a su noción de "imagen dialéctica", en el *Libro de los pasajes* sostiene: "no es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo" (2005: 464). En efecto, el encuentro entre el pasado y el presente que sugiere la noción de "imagen dialéctica" habilitan una perspectiva histórica que se resiste a la ilusión de continuidad; advertir el pasado y el prese tente en una "constelación" de sentido cifra la perspectiva benjaminiana del tiempo histórico. Asimismo, esta problematización se encuentra desarrollada en su trabajo "Sobre el concepto de historia; "La imagen verdadera del pasado pasa fugazmente. Sólo el pasado puede ser retenido como imagen que fulgura […] es una imagen irrecuperable del pasado, que amenaza con desaparecer con cada presente que no se reconozca en ella" (2009: 141). El materialismo histórico de Benjamin insiste en considerar un sujeto histórico que no busca una articulación del pasado tal como éste ocurrió, sino "apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un peligro" (2009: 143). Benjamin se posiciona contra la noción de progreso que subyace en una visión uniforme de la historia, en su lugar, sostiene la noción de "salto", implicada en un evidente gesto político: "La historia es objeto de una construcción, cuyo lugar no lo conforma un tiempo homogéneo y vacío, sino un pleno tiempo actual […] La conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia es propia de las clases revolucionarias en el instante de su intervención" (2009: 153). En consecuencia, para Bejamin la tarea del materialista histórico, se enfrenta al historicismo, con una finalidad: "hacer saltar el *continuum* de la historia" (2009: 155). Por su parte, la noción de discontinuidad es señalada por Michel Foucault en *La arqueología del saber* (1969) entendida como umbral, ruptura, corte, mutación y trasformación, entendida como una nueva posibilidad para elaborar un discurso sobre la historia: "Vemos entonces desplegarse todo un campo de preguntas algunas de las cuales son ya familiares, y por las que esta nueva forma de historia trata de elaborar su propia teoría ¿cómo especificar los diferentes conceptos que permiten pensar la discontinuidad (umbral, ruptura, corte, mutación, trasformación)? Por medio de qué criterios aislar las unidades con las que operamos: ¿Qué es *una* ciencia? ¿Qué es *una* obra? ¿Qué es *una* teoría? ¿Qué es *un* concepto? ¿Qué es *un* texto? Cómo diversificar los niveles en que podemos colocarnos y cada uno de los cuales comporta sus escansiones y su forma de análisis […] En suma, la historia del pensamiento, de los conocimientos, de la filosofía, de la literatura parece multiplicar las rupturas y buscar todos los erizamientos de la discontinuidad; mientras que la historia propiamente dicha, la historia a secas, parece borrar, en provecho de las estructuras más firmes, la irrupción de los acontecimientos" (1970: 8). Esta perspectiva es introducida a fin de indagar dinámicamente en la formación histórica del dispositivo "literatura".

En efecto, durante la década del 60 se hace visible la problematización tanto de un paradigma estético –focalizado en Borges y la tradición cultural de la revista *Sur*- como de un modo de articular la dimensión política en las prácticas culturales. Los escritores vinculados a la revista *Contorno*, y luego las revistas dirigidas por Abelardo Castillo configuran casos paradigmáticos que permiten comprender esta escena intelectual. En cierto sentido, constituyen derivaciones del pensamiento sartreano sobre el compromiso intelectual (que, asimismo, establece una forma específica de entender la relación entre política y literatura). En líneas generales, el ensayo –como forma de escritura- se propone para esta generación como una intervención crítica que implica una lectura política de la literatura desde posiciones marxistas o sartreanas, que se oponen a la visión liberal de *Sur*, y consecuentemente, al sistema literario focalizado en Borges. A su vez, este modo de crítica se plantea dentro de una reformulación del pensamiento marxista -en oposición a la ortodoxia del Partido Comunista- junto a una relectura del peronismo luego del golpe de Estado de 1955; gestos que caracterizan tanto a los intelectuales, como a los militantes partidarios de las nuevas izquierdas de los años 60 y 70 (Terán, 1991).

En contraposición con estas tradiciones –tanto estéticas como políticas-, es posible visualizar la emergencia de otra "formación" –inicialmente representada hacia finales de la década del 60 en las escrituras de Manuel Puig y Osvaldo Lamborghini- las cuales marcarían una nueva flexión de la escritura literaria. Sin embargo, este corpus divergente se encuentra compuesto por distintas temporalidades. Estos autores representan decididamente una figuración contraria del canon borgeano, como así también de las lecturas y perspectivas políticas surgidas de las nuevas izquierdas. Siguiendo una hipótesis de Miguel Dalmaroni esbozada en "Historia literaria y corpus crítico" (2005), a partir de 1969 se visualizaría la emergencia de una literatura post-borgeana- idea sugerida a partir de la teorizaciones de Williams sobre las "formaciones emergentes":

> A la luz de toda una serie de operaciones emparentadas que tendrían lugar aproximadamente a partir de 1980 en el campo literario y crítico argentino, los títulos mencionados estarían identificando en torno de 1969 el momento en que surge la tradición posborgiana dominante de la literatura argentina, es decir algunas de las poéticas que entre los 80 y los 90 resultarían consensuadas como alta literatura (2005: 15).

La hipótesis de Dalmaroni ofrece entre líneas algunas circunstancias fundamentales; en efecto, con la publicación de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig y *El fiord* de Osvaldo Lamborghini se ofrece un punto de partida -1969- que se distancia de los modelos y del canon anclado en Borges. Sin embargo, Dalmaroni no detalla cuáles son esas "operaciones emparentadas" situadas en 1980, las cuales se leen retrospectivamente para estructurar el contra-canon borgeano. Incluso, cabe relativizar la homogeneidad de esta genealógica posborgiana, así como el éxito del "consenso" en su consideración de "alta literatura", dado que, justamente es la consideración de los consensos y la tradición del alto modernismo –cifrado en Borges- el núcleo fundamental de este contra-canon. ¿Hasta qué punto las categorías críticas resistidas por la propia práctica literaria y la decisión programática de los escritores pueden ser ejercidas como instrumentos para el análisis? En este sentido, Fogwill se inserta como un nombre clave de esas operaciones, y permite enlazar la serie Lamborghini-*Literal* junto a las narrativas emergentes de la década del 80 y 90. Por otro lado, Dalmaroni no indaga en el carácter residual de la "alta literatura" sesentista, ni su proyección crítica en las décadas siguientes. En este caso, los ensayos y ficciones de Castillo permiten hacer visible las paradojas y tensiones de una formulación desplazada del centro de la escena.

En sentido análogo, José Luis De Diego advierte sobre las modificaciones sustanciales de la cultura argentina a partir de la década del 80, la cual, sin embargo, encuentra lazos tangibles con las experiencias culturales y políticas de la década anterior. La cultura de los años 70 se caracteriza, según De Diego, por dos expresiones, las manifestaciones públicas y la "cultura de catacumbas", esto es "la labor solitaria de los artistas, los pequeños grupos de estudio, los talleres literarios" (2003: 82), experiencias que no pudieron acceder a la exposición y difusión. Una vez más, la división entre las dos escenas culturales se hace visible hacia 1980:

> los debates del campo intelectual […] comienzan a vislumbrarse limitada y esporádicamente hacia 1980 y […] aparecen con fuerza explosiva a partir de la asunción del gobierno democrático. Estos debates tuvieron dos ejes no siempre bien delimitados; por un lado, los "ajustes de cuentas", las responsabilidades de uno y otro frente a la dictadura: los que se quedaron , los que se fueron, los que colaboraron, los que resistieron, los que denunciaron, los que permanecieron en silencio; por otro, la reformulación crítica de tópicos centrales en las ideologías de los '70: la revaloración de la democracia y la caída de la idea de *revolución* como vehículo de transformación social, el nacimiento de un imperativo ético por encima de los avatares políticos, la rediscusión del concepto *cultura popular* como un intento de que no se transforme una vez más en patrimonio de las ideologías populistas, etc. (2003: 82).

La perspectiva de De Diego se focaliza en el debate cultural y en las revisiones que a partir de la recuperada democracia se proyectaron tanto hacia las experiencias durante la argentina dictatorial, como en los compromisos con las luchas revolucionarias, cuyo origen se hunde en la década del 60. Resulta evidente que las miradas retrospectivas, los giros y retrocesos, así como el ejercicio de la memoria y la crítica forman parte del estado del debate de la crítica cultural. De hecho, no resulta menor advertir que, según señala De Diego en su rastreo, es la novela de Piglia *Respiración Artificial* (1980) la que cataliza estos temas y suscita con mayor interés y recurrencia la mirada de la crítica. Sin embargo, la perspectiva cultural de De Diego debe ser completada con la emergencia de los narradores "posborgianos" sugeridos por Dalmaroni, caracterizados como "experimentales" (2003: 231).

En este sentido, Graciela Speranza advierte en su trabajo "Magias parciales del realismo", enfocado en la modulación hiperrealista de la escritura de Fogwill, el tenor de esta línea contra-borgeana, surgida de la contra cultura del 60:

> La contracultura de los 60, es evidente, ha desquiciado ya el pudoroso idealismo borgeano y abre la ficción a una nueva exploración de lo real, ajena a los cautos ejercicios defensivos de los 80 y los 90. Es el camino que por distintas vías reúne la abyección de Osvaldo Lamborghini, el ``realismo delirante´´ de Laiseca, la transparencia alquímica de Puig y llega a la escritura omnívora de César Aira, últimas magias parciales del realismo en la literatura argentina (2001: 63).

La serie sugerida por Dalmaroni se materializa en nombres propios en el artículo de Speranza; además encuentra en la reinstalación de ciertas variaciones del realismo una clave estética que expresa la distancia con la escritura borgeana; sería visible, entonces una línea contracultural, o si se prefiere contra-canónica. Esta es la hipótesis sugerida, por Damián Tabarovsky en *Literatura de izquierda* (2004), quien suma al corte con la tradición borgeana, la revisión crítica de las herencias del realismo sesentista, el arte crítico y las diversas figuraciones del escritor comprometido o politizado. La hipótesis de Tabarovsky sostiene:

> En los ´80 un grupo de escritores (Libertella, Fogwill, Aira, y unos pocos más) impusieron un canon (entendido en ese entonces como un contra-canon) totalmente novedoso para entender la literatura argentina (en realidad, como un pionero, Libertella lo venía haciendo desde los ´70). Ese canon (diverso, heterogéneo, a veces contradictorio, y que tomaba bastante de *Literal*) incluía a escritores como Osvaldo Lamborghini, Néstor Sánchez, Puig, más tarde Copi, quizás también Zelarayán, aún más tarde Perlongher, Viel Temperley y, con mucha buena voluntad y viento a favor, también a Saer. Esas lecturas permitieron deshacerse de lo más trillado de los ´60 (del realismo mágico a Cortázar), lo que

> Libertella en su *Nueva escritura latinoamericana* (de 1977) sibilinamente llamaba "novelas de creación" (2004: 26).

Además de hacer explícita la nómina de autores involucrados el ensayo de Tabarovsky hacía una advertencia, "No habrá aquí una descripción del pasaje de los ´60 a la actualidad, pero sí algunos indicios de cómo funcionan hoy las cosas" (2004:10). Según su lectura, en la actualidad la literatura se encontraría tensionada entre el mercado y la academia, y en una posición paradójica, las escrituras que polemizan con ambos polos. En todo caso, me interesa señalar el espacio en blanco señalado por Tabarovsky; esa casilla vacía que involucra el "pasaje de los ´60 a la actualidad", como uno de los puntos de partida para el desarrollo de esta tesis. En efecto, el corte epistemológico iniciado en Puig y Lamborghini es sugerido por Tabarovsky como la puesta en escena de una sospecha: "La literatura se desplaza hacia la sospecha sobre las condiciones de producción textual del mismo texto" (2004: 26), a través de ese impulso y de la relectura de la contracultura impone un contra-canon: "Ese canon permitió también remover la herencia directa de los ´60: el realismo ramplón y de bajo vuelo, que retomaba a Cortázar, pero también a Sábato e incluso a Marechal (Abelardo Castillo, por dar un nombre, la poesía costumbrista de Gelman, por decir otro, y más tarde […] a Andrés Rivera, por dar otro nombre más" (2004: 27). Resulta evidente que, en la lectura de Tabarovsky, la trama cultural que se sostiene durante gran parte de la década del 60, incluye una serie de autores en los cuales se incluye Castillo; y si bien el esquema responde, a grandes rasgos, a la distinción de políticas literarias se limita a trazar oposiciones, sin advertir las modulaciones de cada caso. En todo caso, la genealogía de nombres del Gran Canon Nacional llega hasta la escritura de Castillo; sin embargo, cabe indagar sobre el carácter residual de esta política literaria vinculada a una visión autonómica de la obra y del compromiso civil del escritor, carácter residual que se hace ostensible durante la década del 90. En todo caso, la tensión señalada por Tabarovsky contribuye a movilizar la construcción discontinua de dos escenas contrapuestas, las cuales permitan observar las implicancias literarias y políticas del corte epistemológico señalado hacia 1980:

> De hecho, lo que impusieron Libertella, Fogwill y Aira fue ante todo una nueva forma de leer la literatura de los ´60, de los ´70 y hasta de principios de los ´80. […] Ese canon impuso una lectura nueva de la literatura argentina, una relectura a contracorriente de su propia tradición […] La constitución de ese nuevo canon implico un antes y un después, un corte epistemológico que incluso sirvió para erosionar (ya que es imposible de derrocar) al Gran Canon Nacional: Puig sirvió

> para cargar contra Borges, Lamborghini contra la derecha literaria y Néstor Sánchez para crear una nueva tradición urbana post-arltiana. Desde el punto de vista literario, ese canon tuvo efectos como ningún otro. […] Por supuesto que instalado ese canon, se instalaron también sus propiciadores: Libertella, Fogwill y Aira escribieron lo más interesante de la literatura contemporánea (2004: 27)

En efecto, surge del recorrido crítico y juicios de valor de Tabarovsky una consciente idea de política literaria como operación irreverente, puesta en funcionamiento por aquellos que reclaman visibilidad y reorganizan los consensos literarios, "allí donde hay un canon, hay que cargar contra él, cualquiera sea el canon" (2004: 28). En consecuencia, lejos de pretender reemplazar un paradigma epistemológico (y esquemático) por otro, donde la crítica y difusión consagran la "alta literatura", las operaciones señaladas por Tabarovsky, y llevadas a cabo en modo ostensible por Fogwill, se orientan a derribar cualquier tipo de jerarquía y a rebatir la idea misma de "alta literatura".

La reconfiguración de la escena cultural y literaria también se consolida a través de las transformaciones implicadas en la crítica cultural. El sartrismo -específicamente visualizado en la noción de "compromiso" (Sartre, 1948)- como figuración autoral ligada a una comprensión política de la praxis literaria es problematizado ya a fines de la década del 60. Esto se evidencia al difundirse nuevas formas de la crítica, ligadas al estructuralismo y al psicoanálisis; la revista *Literal* –de Germán García, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini, entre otros- y la emergencia de la semiótica representan cabalmente esta modulación. Esta doble articulación crítica y literaria llega a la década del 80, y es visible, en gran medida a través de las irreverentes operaciones de Fogwill. En todo caso, la renovación del lenguaje de la crítica y de sus marcos teóricos forma parte de los desplazamientos implicados en los modos de visibilidad del lenguaje literario; quizás, el mejor balance de esta mutación se encuentre en el artículo de Adolfo Prieto "Estructuralismo y después" publicado en *Punto de Vista* (1989)[20]. En este

[20] Luego de pasar revista a la irrupción del estructuralismo durante la década del 60 en el escenario cultural argentino, y señalar tanto su productividad como sus límites en los trabajos de Nicolás Rosa, Noé Jitrik,y Josefina Ludmer, Prieto traza una serie de diagnósticos: "en este itinerario se revela la función de anclaje atribuida al productor del texto crítico, enfatizada, si cabe, por precisas referencias autobiográficas, y se revela la función política del discurso crítico (2015: 543). Asimismo, cataloga sistemáticamente las incidencias del estructuralismo en la crítica argentina, a fin de trazar un estado del presente de la crítica (hacia 1989): "esta aproximación parece visualizar: a) el abandono gradual y compartido de muchas de las premisas del primer estructuralismo […] b) la autonomía de la actividad crítica; c) la incorporación de la actividad crítica en un proceso de producción semiótica que desborda el objeto originario de análisis; d) la postulación de la variante ``latinoamérica´´ como significante global que condiciona o clausura el proceso de producción semiótica en que se instala la actividad crítica"

sentido, la historia de las prácticas críticas forma parte de las mutaciones del tejido sensible que compone el régimen literario.

2. Tesis / Un itinerario

Metodológicamente, a fin de visualizar las mutaciones de la literatura argentina desde la década del 60 hasta el presente –ese "pasaje" aludido por Damián Tabarovsky- la presente tesis se organiza a través de dos "escenas" sucesivas temporalmente. Este itinerario recorre las variaciones de la literatura argentina, la definición del lugar del escritor, los modos de operar en el territorio cultural y, finalmente, las vinculaciones entre la escritura literaria y lo político. Estas escenas son articuladas en las figuras de Abelardo Castillo y Rodolfo Fogwill, y permiten visualizar las discontinuidades de la trama del lenguaje literario, y su vinculación crítica con la dimensión política. El estudio contrastivo de estos autores permite advertir el paso de las utopías del arte y la política revolucionaria hacia un presente donde ese paradigma es revisado críticamente y, en su lugar, se despliegan lenguajes y estrategias críticas orientadas a una disidencia focal, local y micropolítica, que contrarresta e intenta exhibir críticamente la omnipresencia del poder y la lógica del mercado.

Al proponer el estudio de autores pertenecientes a políticas literarias disimiles se busca determinar la construcción de dos momentos específicos de la literatura argentina, articulados tanto en su dimensión histórica como por su implicancia en el debate en torno a la definición del rol social y político del escritor. De modo que, la noción de "escena" –elaborada por Rancière[21]- es colocada en un fondo histórico que permite percibir y comprender las mutaciones de la tradición literaria, así como advertir sus genealogías y vectores de emergencia. Al desarrollar cada una de estas escenas se observa la compleja trama de lazos sensibles involucrados en la historia, el

(2015: 542). Las agudas precisiones de Prieto terminan por focalizar la modalidad del postestructuralismo argentino, aunque con una importante salvedad: "ha re-introducido en sus practicas la historia, que había sido desalojado del estructuralismo. Ha optado por el modernismo, por la idea de una modernidad a la que todavía, supuestamente, se la percibe en estado de incompletud, porque se la percibe necesariamente, desde la perspectiva de la historia latinoamericana" (2015: 542). Esta última evaluación resulta crucial, y advierte la pervivencia de la historia y el modernismo como factores de sentido presentes en la crítica, aún en pleno auge posmoderno. Las evaluaciones de la modernidad literaria y el agotamiento del posmodernismo realizadas por Huyssen, Laddaga y García Canclini del año 2010, resulta coincidentes con la temprano diagnostico de Prieto.

[21] La "escena" es definida por Rancière como una "máquina óptica que nos muestra al pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace posible ese tejido" (2013b: 11).

pensamiento, las ideas y las subjetividades. Por lo tanto, se rastrean textos que hacen visible la formulación de una "figura de escritor" (Premat, 2009) y una política personal. Esta doble articulación permite observar los posicionamientos críticos dentro de la escena pública como en el interior del régimen literario. Por lo tanto, la presente tesis desarrolla el itinerario histórico en cual se transforma la naturaleza de esas políticas literarias; desde la autonomía de la obra, su potencia revolucionaria y los compromisos ético-políticos del escritor; hacia la revisión de dichos compromisos y la reelaboración del discurso literario como exhibición de los dispositivos de poder, las mercancías y la materialización del deseo en las condiciones contemporáneas de producción estética.

La "Primera escena" se organiza a partir de Abelardo Castillo, cuya operación autoral se pone en juego a través del proyecto de las revistas literarias editadas entre 1959 y 1986 –*El Grillo de Papel*, *El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*-. Estas revistas son el soporte para el ejercicio del periodismo literario y la crítica cultural; en ellas se delinea conjuntamente, una crítica política (en correlación con la tendencia de las nuevas izquierdas), una figuración autoral (a partir de una apropiación personal del compromiso sartreano), y finalmente una estética (que problematiza la herencia del realismo crítico, y más tarde consolidará una tradición "canónica" de la literatura argentina a partir de Arlt, Borges y Cortázar). En este sentido, Castillo piensa la literatura dentro de la tradición marxista de la autonomía, y para finalmente desplegar una igualación filosófica entre ética y estética. Esta construcción conceptual es la que acompaña los editoriales de sus revistas y luego se trasladará a sus ensayos.

La "Segunda escena" rastrea el proyecto narrativo y las operaciones críticas de Rodolfo Fogwill, las cuales confrontan el canon borgeano y las derivaciones del compromiso político. Esta política literaria se despliega en su faceta como editor durante los primeros años de la década del 80 a través de la editorial *Tierra Baldía* (publicadnos a Néstor Perlongher, Leónidas y Osvaldo Lamborghini y Oscar Steimberg), o como promotor de nuevos narradores (desde César Aira y Alberto Laiseca, hasta Marcelo Cohen, Sergio Bizzio, entre otros). Esta flexión de la escritura literaria argentina será denominada por el propio Fogwill, hacia 1984, como una "nueva furiosa estética"; confrontando de forma deliberada las relaciones entre política y literatura vigentes hasta el momento.

Ahora bien, tanto en Castillo como en Fogwill, es imposible entender el itinerario de sus escrituras sin las variables de un armado crítico que une a la producción de textos la lectura de sus contemporáneos, y al mismo tiempo, los involucra en el debate cultural en el marco de una flexión política. En cierto sentido, ambos autores son artífices de proyectos culturales que exceden su propia escritura; estos proyectos pueden ser leídos como instancias divergentes –sucesivas históricamente- donde se despliega una idea de literatura y una perspectiva política. Por esto, al entender la literatura como un dispositivo que genera operaciones concretas de visibilidad, la dimensión material-histórica se convierte en un determinante; especialmente para estéticas literarias que arman sus modos de intervención a partir de un diálogo con la dimensión coyuntural. Este diálogo que pone en relación la escritura con el mundo a través de operaciones críticas sería la marca que recorre proyectos estéticos disímiles entre sí; advertir estas contraposiciones –leer la discontinuidad- vuelve dinámicas las relaciones de la historia literaria como resultados de procesos de visibilidad que enfrentan escrituras en tensión.

En consecuencia, se propone una perspectiva crítica que se inicia a partir de la década del 60, a fin de recuperar un momento histórico donde las perspectivas estéticas vinculadas a la filosofía sartreana formulan un proyecto cultural. En este sentido, es posible visibilizar una figuración específica de la noción de autor donde confluyen, paradójicamente, una teoría del compromiso junto a una visión autónoma de la obra de arte. La referencia a esta instancia previa es fundamental, ya que permite entender la emergencia de una formación divergente hacia la década del 80. En este sentido, proyectar históricamente el devenir de la literatura argentina de las últimas décadas del siglo XX permite comprender críticamente, no solo la "formación emergente" que hacia 1980 se aleja del canon borgeano, sino la mutación en las conceptualizaciones que figuran los modos de ser escritor, tanto en su dimensión estética como política.

Con el fin de hacer visibles estos modos de vinculación, se plantea una lectura crítica sobre los "dispositivos"[22] discursivos (Foucault, 1975; Agamben, 2011) de un

[22]El concepto "dispositivo" (1975) –elaborado por Michel Foucault en su análisis del saber, el poder y las subjetividades; es luego repensado por Gilles Deleuze (1990) y Giorgio Agamben (2011) para ampliar sus implicancias epistemológicas- resulta productivo para comprender a la literatura como un tramado heterogéneo; una red de textos, subjetividades, saberes y relaciones de poder de un determinado estado de la literatura -pero también de la historia, y de lo social-, que se define por su régimen de enunciaciones, y por las operaciones y procedimientos de visibilidad que necesariamente se involucran en diversos soportes materiales/discursivos. En este sentido, afirma Agamben: "para otorgar una generalidad más grande a la clase de por sí vasta de los dispositivos de Foucault, llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos" (2011: 257).

entramado político y literario. Estos dispositivos materializan prácticas específicas de escritura y operaciones de visibilidad vinculadas a la edición, la participación en revistas culturales, la fundación de editoriales y la intervención en polémicas estéticas y políticas, que permiten advertir el funcionamiento complejo del sistema literario y sus conexiones. Al proponer una indagación sobre la práctica crítica de estos autores, surge la dimensión política vinculada a las coyunturas históricas; sin embargo, en contraposición a una teoría general de lo político, o a la aplicación ideológica de un programa partidario de militancia, estás irrupciones son entendidas como expresiones singulares gestadas en el ejercicio de la crítica polémica. Puede afirmarse que estos autores definen en sus intervenciones públicas, una modulación plenamente política de su ejercicio crítico, sin embargo, íntimamente imbricada con sus perspectivas literarias. En este sentido, su identidad –definida por los imperativos del *ser escritor*- es el resultado de una afirmación política y estética que conecta sus programas de escritura y sus visiones críticas del mundo social.

Ahora bien, la perspectiva histórica de esta investigación busca recorrer las transformaciones y desplazamientos implicados en la literatura argentina desde la década del 60 hasta las primeras décadas del siglo XXI, como focalización local de las transformaciones del arte y la teoría crítica. Este recorrido permite observar por un lado, la fisura de la potencialidad transformadora de los proyectos estéticos vinculados al mundo político, estrictamente en las derivaciones de la nueva izquierda; y, por otra parte, la problematización de la autonomía literaria. En consecuencia, la indagación sobre la autonomía del régimen se presenta como un punto nodal, dado que los autores estudiados construyen posiciones críticas sobre el mundo político y cultural que problematizan la idea de una estética autónoma, la cual opera por negatividad (en el sentido de Adorno[23]) en relación con el mundo sociopolítico administrado. Por el contrario, estos escritores construyen figuraciones vitales, críticas y discursivas que abren su praxis la heteronomía[24]. Al colocar la discusión en los términos de Jacques

[23] En *Teoría estética*, Adorno expone el carácter de esta autonomía en los términos de una separación radical: "La separación de la realidad empírica que el arte posibilita por su necesidad de modelar la relación del todo y las partes es la que convierte a la obra de arte en ser al cuadrado" (1983:14). Por lo tanto, su carácter político se instituye en la separación de las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado.

[24] En su ensayo *La palabra* muda, Rancière configura la noción heteronomía del lenguaje literario, contradiciendo la tradición teórica que ve en la literatura moderna el hallazgo de la especificidad y la autonomía. Para Rancière, "No hay lengua propia de la literatura, solo una sintaxis que primero es un orden de la visión, es decir un desorden de la representación" (2009b: 143).

Rancière, la literatura se convierte en una práctica que redefine espacios y lenguajes comunes, produciendo una suspensión y reorganización de la experiencia sensible. En consecuencia, política y estética –entendidas como formas de participación en la experiencia común- dejan de representarse a través de la resistencia y la lucha de fuerzas para proponerse como afirmaciones del ejercicio intelectual, en tanto prácticas concretas y formas de vida.

Por lo tanto, el objetivo de esta investigación es poner en relación la naturaleza dinámica y paradójica de la escritura de los autores en tanto configuración de una "política de la literatura", junto al despliegue de estrategias concretas proyectadas hacia la vida política. En otras palabras, la escritura literaria emerge no solo de un régimen específico que otorga una identidad (una figuración de escritor) y un lenguaje autónomo y específico, sino que articula su funcionamiento a través múltiples dispositivos, entre ellos la participación en revistas culturales, la edición de textos, la fundación de editoriales, la intervención en polémicas estéticas y políticas, y sobre todo la escritura de ficción. Esta tensión entre ficción y política se presenta como el trasfondo que ordena, en términos históricos y metodológicos, la articulación entre textos ensayísticos, polémicas de coyuntura y la producción narrativa; aunque no deja de advertir, en cada caso, sus mutaciones y traspasos: ya sea desde la ficción hacia el ensayo y la crítica; ya sea desde la trama política y la escena pública hacia la ficción narrativa.

Si bien se impone el contraste de escenas y autores busca trazarse el mapa de un territorio común sobre el cual se proyecta la emergencia de la diferencia, y que por lo tanto, permite leer dicha discontinuidad. Ese difuso espacio-tiempo lo constituye la historia y la literatura argentina durante los últimos cincuenta años (1960-2010). Al considerar la operatividad de lo discontinuo, pueden advertirse las transformaciones en las prácticas de escritura y en los regímenes de visibilidad que las hacen inteligibles. Tanto las teorías que abordan la "figura de autor", como la construcción de una "política de la literatura" se presentan como derivaciones de un problema teórico-filosófico más amplio, que advierte las correlaciones entre política y estética. Desde esta perspectiva crítica, ser escritor implica algo más que una práctica específica del lenguaje; la categoría misma convoca una serie de relaciones afectivas, políticas y estéticas en el armado de un sistema que funciona como operación de visibilidad para la propia escritura. Por lo tanto, al enfocar la configuración de estas escenas contradictorias, primero en Castillo y luego en Fogwill, puede visualizarse la dinámica de variaciones y

contraposiciones en la que interviene el discurso literario. Estas variaciones se insertan en el horizonte de la cultura y la historia literaria argentina, marcando puntos de tensión tanto en la definición de una genealogía personal, como en la conceptualización misma de lo literario.

Al enfocar en las ficciones de Castillo y Fogwill se advierte que sus genealogías y políticas se proponen –a primera vista- deliberadamente antagónicas. Sin embargo, desde posiciones divergentes y en momentos específicos, intervienen en la productividad paradójica que se abre en el concepto y en la estética del "realismo"[25]. Esta discusión se encuentra en la literatura y crítica argentina con singular presencia y productividad polémica, tanto en la década del 60 y 70, como en las últimas décadas a partir de los años 90 y 2000[26]. La multiplicidad de corrientes teóricas enfocadas sobre

[25] La discusión sobre el realismo literario constituye un punto nodal y polémico de la teoría; comenzando por la lectura de Lukács en *Problemas del realismo*, la cual fija su sentido ortodoxo, y su querella con Adorno desplegada en "Lukács y el equívoco del realismo". El problema se hace presente en estudios clásicos, tales como *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942) de Auerbach, "El efecto de realidad" de Roland Barthes, así como en la teoría de la novela de Mijaíl Bajtín. Al mismo tiempo, dentro de una perspectiva pragmática, cabe mencionar la obra del crítico español Darío Villanueva *Teorías del realismo literario* (1992). Resulta de vital importancia destacar la perspectiva de Hal Foster en la actualización de este debate en su obra *El retorno de lo real* (1996), en el marco de una reflexión sobre el hiperrealismo en el arte contemporáneo; así como la reelaboración de Rancière de las perspectivas barthesianas en su artículo "El barómetro de madame Aubain" incluido en *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna* (2014). La problematización de algunas de estas consideraciones son desarrolladas en diálogo crítico con los textos literarios de los autores a estudiar, así como en sus posiciones polémicas dentro de la escena literaria argentina.

[26] Durante la década de 1960 el estudio del programa estético del realismo en vinculación con las corrientes marxistas puede observarse en el ensayo de Juan Carlos Portantiero *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (1961). El texto constituye una reflexión que permite dar cuenta de las estéticas realistas vinculadas a posiciones políticas de izquierda en una lectura histórica de la literatura nacional; al mismo tiempo, Portantiero introducía en el seno de la crítica marxista la necesidad de abogar por un "nuevo realismo." En "Política y debates literarios en el umbral de los años sesenta" (2012), María Teresa Gramuglio regresa hacia las categorías del texto de Portantiero, especialmente aquellas que vinculan el programa realista al plano político. En este sentido, problematiza la filiación lukácsiana de la perspectiva de Portantiero, para indagar en las posibilidades de una relectura que vincule a Lukács, junto a Benjamin y Bajtín en una mirada amplificada del problema de la novela. Finalmente, Gramuglio concluey su artículo al advertir el resurgimiento de una literatura vinculada al realismo –conjeturando una "necesidad de realismo"-, señalando los nombres de Fogwill y Cohen, por ejemplo-; así como de un interés de la crítica hacia este tipo de literatura. En este sentido, el texto de Gramuglio continúa la problematización planteada en *El imperio realista* (2002), volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina* por ella dirigido. Si bien el corpus histórico focalizado por Gramuglio no incluye el corte temporal trabajado en esta tesis, expone algunos de los problemas implicados en la utilización del concepto de "realismo". En todo caso, su artículo "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina" resume las múltiples tendencias y facetas que, a cada momento histórico, la noción de realismo diseñó como significante omnipresente en el discurso de la teoría y la historia literaria.

Uno de los críticos argentinos señalados por Gramuglio como parte de la discusión reciente sobre el realismo es Martín Kohan. En su artículo "Significación actual del realismo críptico" (2005) repasaba minuciosamente los debates entre Bertolt Brecht y György Lukács, pasado por Fischer hasta llegar a Adorno. Kohan problematiza la expansión de la noción de realismo, ya que "su extensión indiscriminada no promete otra cosa que el vaciamiento del concepto" (2005:7); motivo por el cual, circunscribe al realismo como una representación de lo social. Luego, se detiene en la literatura argentina contemporánea

este problema advierte la importancia y densidad conceptual de las nociones implicadas en los debates. En cierto sentido, el realismo ofrece un modo de conectar la expresión literaria con el mundo, aunque en ambos narradores se produce una transformación sustancial en su caracterización estrictamente mimética y referencial. El realismo debe ser percibido como un régimen de escritura con múltiples variaciones que construye, en cada caso, textos en diálogo con la experiencia del mundo sensible. Estos textos establecen correlaciones con discursos, disciplinas, filosofías o ideologías, las cuales diagraman una estructura de la realidad que se proyecta hacia las operaciones del

---

para examinar su comportamiento en relación a la escritura realista y los modos en que la crítica ha leído esa tradición. En este sentido, distingue entre una literatura vuelta hacia la "realidad" y el "realismo" como sistema de representación. Es interesante señalar que, en su intento por ajustar precisiones críticas, coloca a Fogwill como un escritor instalado plenamente en el sistema de representación realista.

Del mismo modo, Analía Capdevilla en "Realismo, memoria y testimonio" repasa las teorizaciones de Lukács para proyectarlas al campo de la narrativa argentina, a fin de dar cuenta de la "dimensión crítica del realismo argentino" (2009: 2), la cual se orienta como signo contrario a la candidez, la simpleza o la naturalidad de los discursos literarios. Al mismo tiempo, Capdevilla indaga en las lecturas que Beatriz Sarlo produjo sobre las ficciones cifradas durante la dictadura militar como trabajo sobre lo no dicho y quiebre de la representación mimética –enfocada en Piglia y Saer-. Luego, pasa revista al regreso hacia las poéticas representativas durante los años ´90; lee entonces, la narrativa de Luis Gusmán y Martín Kohan. En este sentido, Capdevilla afirma que "La literatura aparece como un testimonio ficcional en el que se tramita el pasado operando sobre la memoria colectiva del presente. La literatura se postula como otra versión de la Historia oficial" (2009: 4).

Por otra parte, Sandra Contreras en "Realismos, jornadas de discusión" (2005) actualiza la polémica en torno a las teorías del realismo; en principio, retomando las posiciones de Martín Kohan y Graciela Speranza; luego, vuelve a introducir a Lukács como punto de referencia teórica de base para replantear los problemas implicados en la controversia. Contreras modula la discusión hacia la posibilidad de considerar la pluralidad del realismo, para hablar de "realismos" personales. Como coordinadora y compiladora del volumen *Realismos, cuestiones críticas* (2013) retoma y pone en consideración su lectura de Cesar Aira, a partir del cual, afirma su perspectiva del problema: "definir el realismo según lo inventa, cada vez, un escritor." (2013: 7) En este sentido, llama a "priorizar una atención a los procedimientos y los puntos de vista que cada artista crea para vérselas con la realidad"(2013:7). En efecto, se pregunta por los usos heterodoxos y hasta impropios de la categoría de realismo para leer ciertas experimentaciones narrativas del presente (2013: 6); considera conveniente entender el problema del realismo no como un conjunto de características formales reconocibles en el orden de la representación, tampoco estrictamente como una toma de posición en la polémica, sino como un dispositivo que hace visible "la condición radical" de la literatura (2013: 14). Esta postura la lleva a considerar al realismo –desde su génesis- como un verdadero "campo de batalla", y en consecuencia afirma que "la pregunta por el realismo seguirá siendo legítima mientras lo sea la pregunta por la literatura." (2013: 8) Finalmente, teniendo a Cesar Aira como punto de partida, afirma la posibilidad de presentar al realismo como una política de la literatura ajustada a contextos específicos, que en el presente se plantea "contra el giro autobiográfico, que va de la mano del giro referencial, de los 2000, la opción por la exigencia de construcción y el trabajo de invención." (2013: 16).

Graciela Speranza aborda el problema de las escrituras realistas en "Magias parciales del realismo" (2001) y "Por un realismo idiota" (2008). En ellos, se preocupa por los llamados "nuevos realismos" – es decir, aquellas escrituras narrativas que gravitan en un una reformulación de la estética realista a partir del 2000 -como el caso de Sergio Bizzio y Martín Rejtman-. Sin embargo, es fundamental destacar que, para Speranza la narrativa de Fogwill, en particular la iniciada con *La experiencia sensible*, orienta y ordena estas nuevas escrituras. Speranza afirma:"La falacia del referente que la literatura moderna intentó trabajosamente sortear se evapora como por arte de magia y los límites, de pronto, se vuelven lábiles. Garantizado por la extracción social del que escribe o la inmersión vocacional en la impureza, el pasaje al otro lado –y por extensión el paralelismo entre el lenguaje y lo real– se alcanza con sorprendente facilidad" (2008: en línea).

lenguaje narrativo. En el caso de Castillo, el realismo se presenta como una pluralidad de mundos que se conectan a través de una experiencia personal-existencial. En Fogwill, el realismo articula una mirada semiótica y sociológicamente orientada hacia minuciosos registros sensibles o hacia eventos concretos de la historia reciente, y consecuentemente se dispone un examen y exposición del deseo, el poder y el dinero en la formación de la sociedad contemporánea. En ambos casos, las formas de figurar lo real en los textos reelaboran y distorsionan los materiales referenciales en una construcción expresiva que sincroniza el mundo sensible y sus tramas ideológicas junto a la experimentación narrativa.

3. Estado de la crítica sobre los autores

3.1. Sobre Abelardo Castillo

El itinerario autoral de Castillo se inicia con la dirección y participación en revistas literarias; en este sentido, la incidencia del pensamiento de Sartre en sus publicaciones literarias fue señalada tempranamente por Eduardo Romano en su artículo "Revistas argentinas del compromiso sartreano (1959-1983), publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en 1986. Este punto de partida resulta fundamental para advertir las modulaciones del sartrismo a lo largo de toda la producción intelectual de Castillo.

El primer estudio sistemático de estas publicaciones periódicas es *Animales fabulosos: las revistas literarias de Abelardo Castillo* (2006), aporte fundamental coordinado por Elisa Calabrese y Aymará De Llano, tanto por sus propuestas de lectura crítica como por el trabajo de edición digital de la totalidad de las revistas *El Grillo de Papel*, *El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*. En su lectura, advierten a las revistas como partes de un "proyecto intelectual" profundamente marcado por la relectura de la tradición marxista, realizado de modo autónomo, sin apoyo de ningún partido político ni entidad; en este sentido, se explica su perfil "alternativo" (Calabrese 2005/2006), tal como señala Calabrese: "las revistas carecían de apoyo financiero y no tenían respaldo de institución alguna –ni estatal ni privada" (2006: 15-16)[27]. Aún así, el "compromiso"

[27] Esto es confirmado por el propio Castillo en la entrevista incluida en la edición facsimilar realizada por la Biblioteca Nacional, quien sostiene que, hacia 1974 la imposibilidad económica de continuar con *El escarabajo de oro* condujo a su cierre. "En 1974 fue el caos total de la economía. Las revistas, las tres, casi nunca sacaron avisos […] Editorial Losada, Álvarez, Sudamericana, empezaron a avisar cuando se publicaba algún libro nuestro. A veces, avisaban algunas librerías. Pero normalmente no teníamos avisos porque la revista se pagaba con su venta. El número anterior financiaba al siguiente. Y en el caos de 1974 eso ya era imposible" (2015: 18)

resulta una noción capital, entendido no como mera politización de los temas literarios, sino como una posición ético-existencial ante la realidad social y política, y al mismo tiempo, consecuente con una visión autónoma del hecho estético. Sin embargo, en cada instancia coyuntural, los textos editoriales, artículos y ensayos despliegan la conciencia del rol del arte en relación con la idea de revolución política y social, conciencia que implicaba una divergencia con las corrientes marxistas ortodoxas; de ahí que, tal como sostienen Calabrese y De Llano, las revistas constituyeron "un proyecto cultural comprometido" (2006: 11). Un ejemplo contundente del compromiso esgrimido por Castillo es señalado por Calabrese en el viraje del debate intelectual entre la década del 60 y 70: "en los ´60, la discusión pasaba por el esteticismo versus el contenidismo o arte formal frente a arte comprometido; en los ´70, se cuestiona si debe hacerse literatura o abandonarla a favor de la militancia política, es decir si el arte es eficaz para la revolución" (2006: 24). Por supuesto, en *El Ornitorrinco* este debate se suplanta por una práctica estética que se resiste, en su autonomía, al régimen dictatorial instaurado en 1976.

Durante el año 2015, la Biblioteca Nacional realizó la edición facsimilar de la totalidad de las revistas en su colección "Reediciones y Antologías". En el prólogo, Elisa Calabrese sintetiza las tres características que definen la manufactura artesanal y el perfil estético de las revistas "son anticonvencionales, vanguardistas y plenas de humor" (2015: 23). En este sentido, Calabrese destaca el carácter "neovanguardista" de las publicaciones de Castillo, ancladas fuertemente en los debates de la década del 60, proyecto que aglutinó a "formaciones de intelectuales jóvenes que constituyeron las *élites* esclarecidas tanto en arte como en política" (2015: 23). En suma, el proyecto de las revistas puede definirse, según Calabrese, como un "auténtico espacio cultural alternativo" (2015: 25); económicamente independiente de cualquier entidad; de perfil "vanguardista" evidenciado en su diseño y en la "disposición enrevesada de los artículos"(2015: 25) apelando a un lector activo capaz de recomponer la fragmentariedad constitutiva y típica de la vanguardia. Así también, se distinguen por el privilegio en la difusión crítica del cine de autor; el contraste entre "humor y un contenido políticamente denuncialista" (2015: 25); y, como rasgo dominante, "la actitud polémica" hacia la escena cultural y su marcada "conciencia latinoamericanista, ideológicamente centrada en el antiimperialismo" (2015: 25). De hecho, tal como señala

Calabrese, “tanto en relación con la cultura europea como con la latinoamericana, la difusión que promovieron fue intensa y abarcadora” (2015: 27).

La salida de *El Ornitorrinco* durante el segundo año de la dictadura insaturada en 1976, transforma el tono irreverente y decididamente polémico de sus antecedentes; sin embargo, tal como advierte Calabrese, cabe advertir los signos de una continuidad histórica “la monstruosidad arcaica del ornitorrinco alegoriza la nostalgia por una perduración, pues se evocan los 60 y se recuerdan muchas revistas que fueron el caldo de cultivo de la literatura utópica, núcleo duro de lo que resta de las vanguardias” (2015: 24). Si bien la ebullición política de perfil neovanguardista se morigera en *El Ornitorrinco*, sin embargo se introduce “el tema del poder del lenguaje” (2015: 14) como rasgo contundente de una visión que privilegia el trabajo y la reflexión formal-estética como signo político de su autonomía. En consecuencia, *El Ornitorrinco* es leída por Calabrese como una expresión de “resistencia a la dictadura”; (2015: 25), esbozada desde una genealogía abiertamente existencialista. En este punto, Calabrese aporta un dato fundamental que subraya los movimientos paradójicos de la crítica literaria argentina; si la experiencia de resistencia cultural llevada a cabo por *Punto de Vista* fue reconocida por gran parte de la crítica este hecho se “omite respecto a la revista de Castillo” (2015: 25). En vinculación al tema filosófico capital del compromiso, y a la modulación personal llevada a cabo por Castillo y los demás miembros de las revistas, Calabrese aporta la clave de esa modalidad singular que involucra al escritor con el ejercicio intelectual y, simultáneamente, con los imperativos de modernidad literaria: “el compromiso pasa […] por la convivencia de una ética con una estética, no por producir un texto cuyo contenido sea panfletario” (2015: 28), idea estrechamente ligada a una “concepción humanista del arte” (2015: 28). Una vez más, el existencialismo sartreano –sus nociones de “libertad y “ética”- se evidencian como el sustrato filosófico de la visión estética de Castillo.

Por su parte, en su artículo “Arte, ciencia y revolución” Aymará De Llano subraya el carácter estéticamente autónomo de la visión política de la obra de arte desplegada en las revistas, y principalmente, por Castillo: “Ni el arte ni la ciencia necesitan hacer propaganda para ser considerados fenómenos comprometidos, deben ejercerlo desde su propia especificidad, con sus propias “armas” (2006: 32). Cabe aclarar que De Llano identifica como ciencia al estudio crítico de las ciencias humanas, la lingüística e incluso la filosofía crítica. En este sentido, advierte las variaciones de

esta polémica estética dentro del marxismo y de la cultura de izquierdas en una serie de autores y teóricos difundidos, revisados y criticados en las páginas de las revistas; tal es el caso de Adam Shaff, Roger Garaudy, Gerog Lukács, Ernst Fischer, Bertold Bercht y Louis Aragón (2006: 36). Según De Llano, la revista y el propio Castillo adoptarán una posición cercana a la de Fischer en la cual "La obra de arte es un modelo de relaciones entre el hombre y el mundo" (2006: 36).

El perfil filosófico-político de las revistas forma parte del complejo panorama de la década del 60 y 70, en especial, por su fuerte vindicación de un marxismo sartreano de flexión latinoamericanista. Tal como advierte Horacio Tarcus en su artículo "El corpus marxista": "No podrían comprenderse acabadamente la crítica literaria ni el ensayo filosófico y cultural de las dos década que transcurren entre los dos golpes militares que derrocaron a sendos gobiernos peronistas (1955-1976), sin atender al auge que simultáneamente conoció la cultura marxista en la Argentina" (1999: 465). En efecto, tanto la revista *Contorno* como *El Grillo de Papel* y *El Escarabajo de Oro* son catalogadas por Tarcus como modulaciones del "Marx sartreano" (1999: 484) en la escena emergente de la nueva izquierda argentina. El signo característico que define la diferencia entre la revista de los hermanos Viñas y el proyecto de Castillo se encuentra, ante todo, en un acontecimiento político-coyuntural; dado que, el marxismo sartreano en de las revistas de Castillo se encuentra "revitalizado […] por la irrupción de la revolución cubana. Mucho más abierta a nuevas experiencias literarias que las revistas oficiales del PC" (1999: 488). En efecto, Tarcus señala como un punto fundamental de esta tensión el enfrentamiento entre Castillo y Héctor P. Agosti, el cual visualiza hasta qué punto, la flexión del marxismo sartreano se opuso en modo contundente a la ortodoxia teórica del Partido Comunista Argentino ().

En su trabajo de recopilación para el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CEDINCI) realizado en 2007, Roberto Pittaluga advierte en las publicaciones dirigidas por Castillo "un segmento ineludible a la hora de investigar las relaciones entre intelectuales y política en las tres décadas que van del derrocamiento de Perón al inicio de la transición democrática de los ´80" (2007: 76). Siguiendo la línea de Calabrese–De Llano, Pittaluga problematiza la noción de compromiso elaborada en las revistas, en el cual advierte dos ángulos: " por un lado, del compromiso con un universo ideológico y político revolucionario […] Y, por otro lado, es un compromiso con la especificidad de la creación artística, con su calidad y

profundidad, alejada del panfleto y la ortodoxia ideológica que pretenden dictarle al arte, criterios de adecuación a una gramática supuestamente revolucionaria" (2007: 76). Pittaluga sitúa las revistas dirigidas por Castillo en el marco general de la cultura de izquierdas, sin embargo, gran parte de la emergencia del proyecto de las revistas se comprende a partir de su disidencia con los lineamientos estéticos del PCA.

En su artículo "El Grillo canta en continuado" (2015), Silvia Saítta subraya la singularidad de esta doble articulación del compromiso con el arte y con la política. En este sentido, al considerar lo literario como un hecho autónomo y significativamente relevante, se posibilitó una reflexión mucho más flexible que en otras publicaciones vinculadas a la izquierda; señala Saítta: "Esta preeminencia de lo literario por sobre la política permite el acercamiento en ese entonces casi imposible entre una revista de izquierda y Jorge Luis Borges" (2015: en línea)[28].

En relación a la obra narrativa de Castillo es necesario destacar que no existe un número importante de trabajos académicos sobre sus textos; aún así, cabe señalar una serie de lecturas pertinentes. En "Crueles, traidores, avergonzados. Una lectura de los cuentos de Abelardo Castillo" (2001) Enrique Aurora subraya la presencia de motivos existencialistas desplegados como consecuencia de la filiación sartreana del autor. Advierte la recurrencia de temas existencialistas, tales como la crueldad, la traición y la vergüenza. Ahora bien, este punto de vista toma en cuenta solo una de las corrientes que atraviesa la narrativa del autor –esto es, la tradición existencialista-, e inclusive, limita su lectura a una reducida cantidad de cuentos, solo tres, planteando un análisis que necesariamente debe ser ampliado. Por otro lado, resulta interesante destacar la lectura realizada por Manuel Naranjo "Un acercamiento a 'El que tiene sed' de Abelardo Castillo" (2007); trabajo que destaca procedimientos vinculados a la narrativa contemporánea. Entre ellos, señala la fragmentación del mundo que provoca un quiebre

[28] La temprana y sostenida valoración de Borges resulta un gesto diferencial de las revistas de Castillo frente sus antecesoras en el ala cultural de la izquierda, especialmente la revista *Contorno*. Señala Saítta: "Esta preeminencia de lo literario por sobre la política permite el acercamiento en ese entonces casi imposible entre una revista de izquierda y Jorge Luis Borges: en su primer número, *El Grillo de Papel* reproduce unos versos que dicen "En el cuerno salvaje de un arco iris/ clamaremos su gesta/ como bayonetas/ que portan en la punta las mañanas" y pregunta: "¿Quién es el autor de estos versos y cuál el título del poema? *El Grillo de Papel* premiará con una suscripción a las primeras cinco respuestas correctas". En el número siguiente, y para sorpresa de muchos, se informa que los versos pertenecen al poema "Rusia" de Borges; de más está señalar que la revista recibió una sola respuesta correcta... Esa tímida y a la vez provocativa primera incorporación de Borges en la revista se explicita en las polémicas sobre literatura y política que *El Escarabajo de Oro* sostendrá a lo largo de los años 60. Y se cierra en el último número de *El Ornitorrinco* de agosto de 1986, cuando publica "Una oración" de Borges como homenaje al escritor recientemente fallecido" (2015: *Revista Ñ* en línea).

en la representación, advierte la coexistencia de diversos planos de la realidad (cotidiano, simbólico, inconsciente, etc.) que finalmente se trasmuta en fantasmalidad; por último, señala la profusión de intertextualidades, tanto en el texto como en los paratextos. Sin embargo, el crítico clausura su interpretación del conjunto de procedimientos formales en el carácter escatológico, metafísico y simbólico del texto, cifrado en el viaje del protagonista, los cuales pueden entrar en contradicción con el contexto general de producción y con la poética de Castillo, en particular.

En *Los códigos de la transgresión: lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa Argentina* (2007), Jorge Bracamonte pone en relación la novela de Castillo *Crónica de un iniciado* con la emergencia de otras escrituras durante la década del 90. Según Bracamonte, Castillo produce en el texto una memoria cultural, que es tanto histórica como política, recorriendo el universo de la década del 60; en este sentido, la novela se instalaría en una tradición literaria residual hacia la década del 90. Resulta fundamental retomar y debatir esta categoría crítica para captar las dimensiones del debate cultural de la década del 90, y comprender la posición residual de Castillo en la escena literaria argentina. Bracamonte caracteriza a la escritura de Castillo desde "la poca incidencia y proyección en el sistema literario coetáneo que sí adquieren otras poéticas como las de Piglia, Saer, Rivera, o inclusive Lamborghini o Fogwill" (2007: 543). La explicación que Bracamonte esgrime se encuentra en los usos canónicos de la tradición cultural vigente hasta la primera mitad de la década del 70 como materiales de la ficción novelesca. Es significativo señalar que el corte realizado por Bracamonte para leer la narrativa de los años 90 se funda en el contraste entre escrituras donde la relación literatura/política se hace visible. Los autores que selecciona para advertir esta tensión son Osvaldo Lamborghini, Rodolfo Fogwill y Abelardo Castillo, "tres poéticas narrativas singulares que vendrían a mostrar diferentes apropiaciones y trabajos de la política y lo político en la literatura" (2007: 487).

En su trabajo "Narrar la narración: *escritura* en la novela *Crónica de un iniciado* de Abelardo Castillo" (2012) Daniela Ortiz elabora un análisis de la figuración del protagonista de la novela *Crónica de un iniciado* (1991). Al mismo tiempo, advierte la duplicidad de la estructura narrativa, entre "*la narración de la historia* (relato principal) […] y la *historia de esa narración*, es decir, cómo se relata, cómo hace el héroe para ser "autor textual" y "narrador" de su propia fábula" (2012: 2196). En consecuencia, la lectura de Ortiz considera críticamente las categorías de personaje, protagonista, autor y

narrador como materialidades problematizadas en la escritura novelística, y así incorporar la noción de "lucha" contra el lenguaje, desde una perspectiva barthesiana, esto es, entendida como *escritura*.

Por otro lado, Sergio Olguín y Caludio Zeiger en "La narrativa como programa. Compromiso y eficacia" artículo incluido en la *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, advierten la importancia de las revistas dirigidas por Castillo como escenario para la emergencia de nuevos autores (Liliana Heker, Ricardo Piglia, Miguel Briante y, por supuesto, el propio Castillo) durante la década del 60, destacando su continuidad en el tiempo. Apropiándose de una categoría generalmente aplicada al cine, los críticos sostienen que, tanto *El Grillo de Papel* y especialmente *El Escarabajo de Oro* pueden ser consideradas como revistas "«de autor» ya que manifestaban de manera programática la ideología y la poética de Abelardo Castillo" (1999: 363-364). Los dos ejes que estructuraban las revistas, según los críticos, son la práctica escritural -"sus integrantes eran narradores, a veces con algunos deslices poéticos" y, por otro lado, "la discusión ideológica y la marcada tendencia a asumir posiciones en lo político, de modo que no sólo se discutían estéticas sino que se incorporaba el debate de ideas, concepciones y referencia a hechos del presente" (1999: 364). Al mismo tiempo, señalan que, dado su desarrollo por afuera del ámbito académico (a diferencia de su antecesora sartreana, *Contorno*) el proyecto adquiría diversidad teórica y amplitud literaria. En *El escarabajo de oro* se encontraban autores disimiles "como Ernesto Sábato y Leopoldo Marechal, éste último entonces totalmente eclipsado por su manifiesta adhesión al proscripto peronismo" (199: 365). Otro rasgo destacado por Olguín y Zeiger se encuentra en las innovaciones técnicas que muchos narradores sesentistas incorporaron a través de su lectura de la literatura norteamericana, en especial, Hemingway y Faulkner. En este sentido, los críticos componen una serie que incluye a Castillo, Briante y Piglia como evidentes ejemplos de quienes "se apropiaron de la técnica de Hemingway para la construcción del relato, también se vieron influidos por el norteamericano en cuestiones temáticas" (1999: 369), entre ellas, la perspectiva machista. Ahora bien, al enfocarse específicamente en la figura de Castillo, Olguín y Zeiger trazan una definición categórica:

> ¿Qué es ser escritor en los sesenta? Es un intelectual que se compromete con su tiempo, que no desecha ningún tipo de escritura (hace tanto narrativa como poesía o teatro), que polemiza y que utiliza los medios a su alcance (revistas, mesas redondas, concursos prestigiosos, encuentros informales de escritores) para

> exponer su poética. Si se observa la trayectoria y la obra de Abelardo Castillo se puede ver cómo de manera programática represente al «escritor emergente» de los años sesenta (1999: 390-391).

En efecto, en su carácter paradigmático de escritor emergente durante la década del 60 se encuentra el motivo fundamental que justifica su elección en el armado contrastivo de esta tesis. En este sentido, los críticos advierten el "particular procesamiento de la tradición literaria argentina" (1999: 391), cuyas referencias paradigmáticas son Borges, Cortázar y Arlt; así también, reconocen las "marcas generacionales" (1999: 391) en la elaboración de los temas de la crueldad y lo abyecto. Según señalan, "Castillo se destaca entre sus compañeros de generación por una prosa sumamente cuidada que alcanza momentos deslumbrantes" (1999: 392); la valoración estética se refiere al trabajo formal que se advierte en la construcción de sus personajes, una prosa narrativa depurada (y corregida) de costumbrismos, así como el empleo no afectado de la lengua oral. Los otros dos escritores que, según Olguín y Zeiger, definen la serie de la narrativa emergente del 60 son Ricardo Piglia y Miguel Briante; quienes articulan un pasaje particular hacia la década del 80 y establecen posiciones que serán revisadas a partir de su relación con Rodolfo Fogwill.

Quizás los estudios que abordan con mayor precisión e imaginación crítica, y sin esquematismos preconcebidos, sean el exhaustivo prólogo de Marta Morello-Frosch –revisado en el capítulo dedicado al desarrollo crítico de la narrativa- y el texto "Castillo, el relato y su doble" de Jorge Monteleone que acompañan la edición del *Cuentos Completos* editada por Alfaguara (2008-2012). Por su parte, Monteleone desarrolla la insistencia de la figura del doble como rasgo que define las ficciones de Castillo; una duplicidad que adopta la forma del diálogo con las escrituras de Poe, Borges, Arlt, Baudelaire o Kafka. En este sentido, Monteleone señala la productividad de la reescritura, aunque se expande hacia una duplicidad cifrada en la concepción misma del texto literario y su relación con el mundo; por lo cual, realidad y ficción forman parte de un movimiento que se hibrida constantemente en los relatos de Castillo. En consecuencia, toda la complejidad del mundo real se expande hacia regiones y modulaciones que ingresan al texto, sin por ello elaborar una poética realista. Sostiene Monteleone: "La sombra de cada relato, aquello que bebe sus palabras como las oscuras panteras en el templo, es esa dimensión que subyace en lo real y lo duplica en un plural acontecer ficcional" (2012: 14); aún más, advierte en las ficciones de Castillo los

frecuentes ritos de pasaje, el encuentro con alguna figuración del doble y un regreso. Monteleone, señala las pervivencias de la modernidad literaria en la prosa narrativa de Castillo, ya sea la "conciencia del mal" cuyo "heraldo negro fue Baudelaire y presentía su hermano gemelo en el espíritu, Edgar Poe" (2012: 14); ya sea en el descubrimiento del otro, como figuración constitutiva de la subjetividad arrastrada hacia la crueldad, la traición, la sexualidad perversa y, sobre todo, la violencia. Finalmente, Monteleone advierte la incorporación del universo cultural de la década del 60 en sus últimos relatos, para componer "el escenario de un ensueño de infancia o de juventud y de algún modo los propios relatos también se duplican […] Castillo también se reescribe allí, reflejado (2012: 17).

Finalmente, es interesante destacar el número inaugural de la revista literaria *Los inútiles* (2013) dedicado íntegramente a la vida y obra de Castillo. La revista recoge, además de la palabra del propio autor, una serie textos en los cuales diversos escritores y críticos abordan su relación –literaria y personal- con Castillo; entre otros, se encuentran Pablo Ramos, Juan Forn, Guillermo Martínez, Gustavo Nielsen y Cristina Piña. En el texto editorial, firmado por Sebastián Basualdo, aparecen nuevamente las definiciones que caracterizan la visión literaria de Castillo, como "puente tendido entre la ética de la forma y la coherencia del artista, vale decir el hombre comprometido con su tiempo" (2013: 1).

3.2. Sobre Rodolfo Fogwill

La obra narrativa y la figura pública de Rodolfo Fogwill han sido abordadas por diversos estudios críticos, aunque la mayoría de ellos de carácter reducido, limitándose a un corpus acotado de textos, o se proponen simplemente como reseñas. En este sentido, cabe señalar la ausencia de un estudio integral de la narrativa de Fogwill en conjunción con sus operaciones de visibilidad, es decir, la integración de sus estrategias para construir una figuración autoral y su efectiva práctica literaria. No obstante, luego de su muerte en 2010 se ha producido un mayor interés en su vida y escritura; esto quedó evidenciado en las Jornadas *En otro orden de cosas*, organizadas por la Biblioteca Nacional en septiembre de 2013. A este acto institucional, debe sumarse la publicación del estudio académico de Karina Vázquez, *Fogwill: realismo y mala conciencia* (2009), lectura crítica de tres de sus novelas a partir de la problematización del realismo como estética narrativa en las últimas décadas y las posibilidades de leer lo

político en su literatura[29]. Por otro lado, en *Fogwill, literatura de provocación* (2011), volumen compilado y editado por la Universidad Nacional de General Sarmiento, se reúnen una serie de artículos críticos que retoman la figura y los textos de Fogwill desde diversas perspectivas (la política, la sociología, la narrativa y la poesía). El prólogo de Eduardo Rinesi, rector de dicha Universidad y antiguo integrante de la revista *El Ojo Mocho*, advierte sobre el carácter institucional de la publicación, aunque lejos de presentarse como un acto de canonización se construye como un ejercicio de contrastes y evaluaciones críticas sobre el escritor/sociólogo. Los autores reunidos en el volumen –Américo Cristófalo, Daniel Freidemberg, María Pía López, Martina López Casanova, Martín Sozzi, Gabriel Vommaro- proponen miradas personales y no siempre coincidentes, con lo cual el libro elabora un mosaico crítico que bordea la obra de Fogwill, su pensamiento y su figuración como escritor polémico.

A solo cuatro años de su muerte la editorial Mansalva publica *Fogwill, una memoria coral* (2014), una compilación de testimonios realizada por Patricio Zunini. El libro es el resultado de una reunión de voces que su autor ha llamado "memoria coral", estableciendo así un territorio difuso donde intervienen categorías como la anécdota, el recuerdo y la entrevista. Esta indagación parte de una tesis discutible pero que demarca abiertamente el proyecto, esto es, trazar los contornos de una escena que reconoce en Fogwill "uno de los escritores argentinos más relevantes de los últimos treinta años" (2014: 9). Zunini recoge la palabra de al menos dos generaciones para ensamblar la semblanza de la vida de Fogwill. En el inicio del recorrido se encuentran las voces de Germán García y María Moreno, trabando una tensa amistad que Moreno describe como una "pedagogía por el agravio" (2014: 124), y García como un "rivalidad" fundada en la discusión y la controversia: "clínicamente Fogwill era un personaje más bien histérico" (2014: 12). La visión de Oscar Steimberg –cofundador de la editorial Tierra Baldía-, describe a este personaje "torrencial" (2013: 13) cuando se encuentra en estado de mutación hacia su devenir literario en la formación de un "estilo desbordado" (2014: 14). Luego aparecen los nombres de Alberto Laiseca, Cesar Aira, Marcelo Cohen y Arturo Carrera; sus figuraciones van desde la intimidad del afecto y el homenaje, hasta la necesidad de tomar distancia y tiempo de relectura. La relación con sus editores forma parte de un relato particular dentro del mosaico de versiones; desde

[29] Se desarrollan más detalladamente algunas de las tesis de Vázquez en el trabajo crítico sobre la narrativa de Fogwill.

el inicio, con Daniel Divinsky, al final, con Francisco Garamona, pasando por las experiencias de Damián Tabarovsky, Luis Chitarroni y Damián Ríos, se muestra toda la complejidad de unas relaciones enredadas por el dinero, la admiración, la publicidad, el mercado, abriendo un arco paradójico entre la violencia y la generosidad. Finalmente, una heterodoxa lista de escritores y críticos –Sergio Bizzio, Alan Pauls, Elvio Gandolfo, Fabián Casas, Daniel Link, Martín Gambarotta, Sergio Chefjec, Silvio Mattoni, Daniel Guebel, Pablo Gianera, Martín Kohan, María Pía Lopez, Maximilano Tomas, Iosi Havilio, Guillermo Piro, Ricardo Strafacce, Pola Oloixarac, Hernan Vanoli...- terminan por facetar el perfil de un Fogwill ya instalado en la escena literaria, incluso (en algunos casos) dispuestos a aventurar un legado. Sin embargo, en el final de este recorrido, la voz de Luis Chitarroni formula una interrogación que deja en suspenso esta memoria y la desestabiliza: "La gran pregunta es esa: en qué momento tiene autonomía de escritor. Yo creo que fue post mortem. Pero hoy, ¿cuánta gente sabe quién es Fogwill? (2014: 148).[30]

Entre los ensayistas y críticos que se ocuparon de su obra, ya sea al reseñar alguno de sus textos o incluirlo dentro del panorama de la narrativa argentina contemporánea, cabe mencionar a Beatriz Sarlo ("Fogwill, la experiencia sensible" en *Punto de Vista*, Nº 71, diciembre 2001), Horacio González ("Sobre *Vivir afuera"* en *El ojo mocho*, nº 15, 2000), Daniel Link ("Seis personajes en busca de autor" en *radar Libros -Página/ 12*. 10-10-19), Damián Tabarovsky (*Literatura de izquierda*, 2004), Juan Ignacio Boido, Martín Kohan (Fogwill, en pose de combate" *Revista Ñ*. 25-03-2006.), Pablo Gianera ("La forma de los años 90", *ADN, La Nación*, 29/08/ 2009), Juan Becerra, ("Historias del otro lado" en *Clarín*, 9 de enero de 2000), entre otros. Esta breve lista quiere poner en evidencia que, si bien la presencia de Fogwill no es un hecho ajeno a la crítica, la misma se caracteriza por dos cualidades significativas: en su mayoría son publicaciones en prensa o en suplementos culturales; los críticos son escritores de ficción o ensayistas.

[30] Es interesante advertir como ejemplo de esta falta de reconocimiento, la ausencia de trabajos críticos sobre la obra de Fogwill en la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik. Sólo en el artículo de Martina López Casanova, "La narración de los cuerpos" –incluido en el volumen *La narración gana la partida*- se incluyen dos de sus libros (*Mis muertos punk* y *Vivir afuera* en un catálogo de "Obras que narran cuerpos", sin desarrollar ningún aspecto de los mismos y limitándose a la mención. López Casanova advertía: "En la lista que sigue el cuerpo es protagonista desde su erotismo, como lugar de ejercicio del poder o desde la enfermedad y el dolor. No se asegura aquí una enumeración exhaustiva, pero sí un instrumento de trabajo para comenzar a estudiar la irrupción violenta y provocativa de los cuerpos en la narrativa argentina, a partir de los años setenta y para trazar una continuidad hasta el momento actual" (200: 213).

Quizás los trabajos de Graciela Speranza y Sandra Contreras conduzcan los primeros acercamientos de la crítica académica; ambas encuentran en la narrativa de Fogwill un punto central de la estética realista contemporánea. En el caso de Contreras, expone su tesis en *Realismos, cuestiones críticas* (2013); según la crítica, "lo realista" se presenta como una "hipótesis" sobre estados de la ficción que regresa –con sus (des)tiempos- en la literatura argentina. Contreras toma como apoyo a su hipótesis dos casos emblemáticos del "destiempo realista": *El matadero* de Echeverría y *La experiencia sensible* de Fogwill. Por su parte, los aportes de Speranza resultan fundamentales en la indagación crítica sobre la narrativa de Fogwill y su consiguiente ubicación en el sistema literario. En este sentido, vale mencionar sus artículos "Magias parciales del realismo" (2001), "La realidad sensible y atroz" (2001), e "Invisibles (2012) –los cuales serán desplegados en el trabajo sobre la ficción fogwilliana.

Al mismo tiempo, es necesario mencionar una serie (reducida) de artículos de crítica académica. Cabe señalar el trabajo de Federico Reggiani "La fama de las letras: el papel de la literatura en la patria de tres cuentos de Fogwill", incluido en el volumen compilado por Miguel Dalmaroni *Literatura argentina y nacionalismo: Gálvez, Fogwill, Saer, Aira* (1995). Según señala Reggiani, su trabajo pretender leer tres relatos bajo una característica común: "la inclusión de personajes que cambian de sexo, disfrazándose, mutando o escondiéndose en la suposición de que pueden establece relaciones entre la construcción de una patria […] y estas indefiniciones" (1995: 61). Los relatos seleccionados son "El hilo de la conversación", "Memoria de paso" y "La larga risa de todos estos años"; a partir de ellos, Reggiani señala el funcionamiento y la apropiación de la historia argentina como material ficcional. En efecto, los relatos son leídos desde una perspectiva que contrasta los tópicos de la tradición literaria argentina y la modulación de la historia; por lo cual aparece la escenificación de costumbrismos, la escenificación de una payada, la reelaboración de cierto criollismo borgeano. Sin embargo, a partir de "La larga risa…." Reggiani advierte el carácter polémico de la escritura de Fogwill hacia el pensamiento humanista, y especialmente hacia el Estado argentino: "El estado argentino ha intentado imponer también un canon […] Ese canon subordina la estética a la moral, y define esa moral excluyendo la obscenidad (homosexualidad, prostitución, no-familia), el agravio a la religión o a la Nación" (1995: 74). La narrativa de Fogwill se posiciona, entonces, contra las imposiciones del Estado y contra "posiciones políticas democráticas, humanistas-progresistas, que se

convierten en hegemónicas, nacionales" (1995: 74). Por lo tanto, aunque su corpus de trabajo es reducido, la temprana lectura de Reggiani forma parte de una primera aproximación a los modos discursivos en que Fogwill construye una narrativa irreverente y contra-canónica. La reflexión de Dalmaroni, incluida como introducción al volumen, se orienta en la misma dirección: "en buena parte de la literatura argentina del siglo XX, digamos, la relación entre nacionalismos e imaginación literaria es insoslayable y se resuelve casi siempre en estructuras y figuraciones que asumen las formas del conflicto" (1995: 18).

Por su parte, Jorge Bracamonte elabora en *Los códigos de la transgresión* (2007), una lectura de *Los pichiciegos* que sitúa a la novela dentro del sistema literario argentino de las décadas del 1980-1990. Bracamonte coloca a Fogwill en relación contrastiva con Osvaldo Lamborghini y Abelardo Castillo; marcando la cercanía de los primeros y la distancia de Castillo entre a sus prácticas literarias. Sostiene Bracamonte: "En apariencia, las narraciones de Fogwill vienen a renovar el realismo en el alicaído panorama literario de principios de los ´80. Pero simultáneamente, sus textos hacen del refinado trabajo intertextual del ejercicio de lectura […] modalidades que le permiten organizar sus enunciados ficcionales" (2007: 497-498). En efecto, Bracamonte advierte la doble operación de Fogwill, refundar el realismo y reescribir irreverentemente el canon. Al realizar su lectura sobre *Los pichiciegos*, considera su "gestualidad política" (2007: 515) y la explica a partir de la noción deleuziana de "literatura menor"; en este sentido, sostiene que la política se introduce en la narrativa de Fogwill como gesto omnipresente, estableciendo una parte fundamental de sus mecanismos narrativos[31].

En coincidencia con esta serie crítica, resulta de interés el artículo de Carina Hernández Lemos (2009) "Política y representación en Néstor Perlongher y Rodolfo Enrique Fogwill", texto que indaga los procesos de representación de la memoria sobre los episodios de la guerra de Malvinas, al vincular los ensayos de Perlongher junto a *Los pichiciegos*. Según la crítica, la continuidad de esta serie se encuentra en su actitud de resistencia frente al discurso oficial, al disponer una representación anti-heroica de la

[31] Sostiene Bracamonte: "La política en la narrativa de Fogwill opera en diversos niveles y sentidos. Es […] referida a figuras y acontecimientos de menor o mayor extensión histórica que son directamente políticos, en el sentido de relaciones institucionales y públicos. O se articula con cuestiones políticas en un sentido más amplio: conflictos de políticas culturales, de posiciones sociales de sujetos y sectores o de políticas de lenguajes y los problemas de desplazamientos y disputas simbólicas que se manifiestan en la vida social. Los ejemplos de esto son abundantes y casi inacabables –pues hacen a un eje central de este mundo narrativo- y van desde las diferencias de los sujetos y grupos por el poder económico y social en ciertas ficciones hasta los choques de culturas en otros" (2007: 517).

guerra. Tanto Fogwill como Perlongher "cuestionan el discurso maniqueísta y oficializado que asigna a los ex combatientes como héroes de un proceso de "recuperación nacional" […] en su lugar se representan a los combatientes a través de un devenir sexual que les permite sobrevivir a la guerra" (2009: 4). La supervivencia y la sexualidad reemplazan a los imperativos heroicos y nacionalistas; y, al mismo tiempo, saquean el legado memorialista. Tal como advierte Hernández Lemos la principal característica de estos textos es "dejar el debate abierto en torno a los procedimientos de la memoria" (2009: 8)[32].

En el artículo de "Yo estoy al derecho, dado vuelta estás vos: reflexiones sobre la otredad en Fogwill", (2012) Marimón y Aizenberg abordan el problema del "otro" para leer *Los pichiciegos* y *Vivir afuera*, y el relato "La larga risa de todos estos años". Su trabajo rastrea el problema de la otredad como noción que permite revisar la pérdida de límites en las narrativas recientes; motivo por el cual, hacen uso de las categorías elaboradas por Josefina Ludmer en *Aquí América Latina*, esto es, aquellas que se desprenden de la noción general de posautonomía, entre ellas "realidadficción". Al interesarse en los modos en que "el otro" aparece en el discurso narrativo, su trabajo traspasa la caracterización del lenguaje representativo para hacer foco en la circulación de las voces: "lo relevante aquí es que se trata de voces que existen, circulan y son válidas, cargan de significado y crean una imagen de "los otros", que son siempre diferentes según quién sea el personaje que tenga la voz" (2012: 2). De modo que, su hipótesis considera (a través de Ludmer y Bajtín) que en la obra de Fogwill "el otro es una categoría vacía que puede ser llenada en forma prácticamente aleatoria" (2012: 3); en consecuencia, la polifonía de voces contradice la idea de una "lengua rígida que impone verdades y saberes preexistentes al yo" (2013: 3). Asimismo, al considerar en su lectura la funcionalidad de la temporalidad histórica, Marimón y Aizenberg advierten el carácter significativo del golpe de 1976, como eje estructurador de las narraciones; el golpe no constituye un mero trasfondo: "sino que en los tres casos marca un eje, un corte desde el cual los personajes se autoconstruyen y definen" (2012: 5). A esta

[32] En efecto, *Los pichiciegos* interviene como contradicción de los relatos de la memoria, y lo hace deliberada y programáticamente. En este sentido, Hernández Lemos advierte: "En general los relatos sobre la memoria construyen a la figura del desaparecido y las víctimas como un estandarte ejemplar en tanto militares activos de la causa. En estos autores la figura de la victima aparece representada al margen de los parámetros establecidos por la *doxa*. Son personajes cuya causa se concentra en la sobrevivencia (Fogwill) y en la satisfacción de los deseos sexuales (Perlongher). En ambos autores la satisfacción personal prevalece por sobre cualquier intento heroico cuyo fin es el bien común (2009: 8-9).

omnipresencia de la historia política debe sumarse el carácter fragmentario de los relatos insertados en el interior de las novelas; con lo cual, las microhistorias dialogan con una temporalidad mayor, aunque "sin necesidad de conformar relatos acabados" (2012: 9).

Por otro lado, Natalia Crespo trabaja en su artículo "Borges parodiado: *Help a él* de Enrique Fogwill" (2012) la reescritura paródica que Fogwill realiza de "El Aleph". La crítica describe el gesto parricida "propia de la generación del ochenta" (2012: 160) que encuentra en el rechazo ideológico a Borges y en la omnipresencia (aunque velada) de la dictadura de 1976-1983 los dos signos que estructuran su producción. En este sentido, Crespo considera a Fogwill como una suerte de "anarquista de la literatura" (2012: 162) cuyos desbordes en la escritura encuentran una orientación política: "para entender por qué surgió en Fogwill tan exasperado rechazo de la voz oficial y de lo que podía interpretarse –por algunos– como postura conservadora y pro-militar de Borges, es necesario tener en cuenta el grado extremo de coerción que se vivía en el período". (2012: 162) En efecto, Crespo señala la estética "lumpen post-dictatorial" (2012: 163) como operación de sentido que organiza los rasgos característicos de la escritura de Fogwill; el mundo de las drogas, la sexualidad explícita, la transgresión moral y el descalabro de cualquier ética. Por este motivo, Crespo habla de una "escritura drogada" (2012: 168) que permite construir una imagen de Fogwill como una especie de "beat-nick criollo" (2012: 168). En este sentido, el relato de la droga y su experiencia sensorial constituye "una matriz constructiva del relato" (2012: 169); es a partir de esta experiencia perceptiva alterada que el relato de Fogwill propone una contra-versión a la lengua borgiana. La racionalidad cruda es condenada por ambas escrituras, sin embargo por caminos alternativos "en Borges la literatura fantástica y la metáfora del Aleph y en Fogwill la escritura drogada y el apogeo de los sentidos" (2012: 169). El punto de contacto entre ambas escrituras se encuentra en las representaciones de lo desmesurado: "tanto la visión borgeana del Aleph como la relación sexual alucinada en *Help a él* son momentos de superposición y exceso, de desquicio y desmesura. Una epifanía cognitiva frente a una epifanía sensorial. (2012: 173). La parodia, entonces, se presenta como la estrategia discursiva para "salir de Borges" (2012: 174), el despliegue de un "Aleph sensorial" y la elaboración de una "estética del desquicio" (2012: 172) son las claves de la escritura fogwilliana señaladas por Crespo.

Finalmente, cabe mencionar el trabajo de Julieta Heredia "*Los pichiciegos* y el espectáculo de la guerra" (2014). A partir de las reflexiones de Guy Debord -"sociedad del espectáculo" y la noción de "máquina de guerra" de Deleuze-Guattari, Heredia rastrea la escritura narrativa como trazo de "una vivencia espectacular" (2014:1193). En este sentido, "la guerra de Malvinas, que efectivamente está sucediendo, para los pichiciegos no se presenta en cuanto tal, sino que adquiere la forma de una representación" (2014:1195). Por lo tanto, la representación especular transforma la percepción de la realidad, anulando la pretensión de objetividad; según señala Heredia "el mundo" se ha "convertido en una pantalla" (1196), pero esta transformación encripta un gesto crítico fundamental:"la elección de Fogwill de narrar la guerra como espectáculo implica mucho más que una forma de representar las fuerzas de un desarrollo tecnológico cada vez más poderoso […] sino que sugiere también una reflexión amplia y general respecto de la experiencia de los hombres en su realidad social" (2014: 1197). Por otro lado, la deserción que organiza la estructura narrativa de la novela es articulada por Heredia como una forma deterritorializada de vivencia del acontecimiento bélico, para configurar una "experiencia pichiciega de la guerra" (2012: 1197). En este sentido, contra la guerra institucional del Estado argentino, Fogwill compone una maquina contra-hegemónica, que a su vez se despliega como "pura materialidad" (2014: 1198). En su conclusión, Heredia sostiene que la novela elabora una imagen de la guerra de Malvinas a partir de dos tipos de experiencias entretejidas en la maquinara narrativa: "una, fuertemente centrada en la existencia y la acción; la otra, en cambio, en la aceptación pasiva de la contemplación espectacular" (2014: 1199).

4. Precisiones teóricas

4.1. Figura de autor/escritor

La preocupación teórica en torno a la figura de autor se manifiesta como un punto de apoyo para el desarrollo de la presente tesis; motivo por lo cual, se plantean someramente algunas de las aproximaciones teóricas más relevantes. A fin de trazar un breve mapa del problema se incorporan referencias en las cuales la distinción entre "autor", "artista" y "escritor" se encuentra en un segundo plano; por supuesto, la

diferenciación entre cada instancia radica en la especificidad de cada término. En todo caso, la perspectiva privilegia la contigüidad de las nociones en lugar de su especificación.

Desde una perspectiva lingüística y social, la preocupación por el autor se encuentra en la teoría de la novela de Mijaíl Bajtín desarrollada en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) y *Estética de la creación verbal* (1979). En este sentido, la "novela polifónica" teorizada por Bajtín permite considerar la multiplicidad de los discursos ideológicos que intervienen en la novela, posicionando al autor, en tanto creador, como participe en la composición de las relaciones dialógicas que intervienen en el discurso. La teoría de Bajtín considera la dimensión ideológica y social de la palabra, por este motivo, postula la posibilidad de una descripción "metalingüística", considerando a la palabra en su dimensión "viva", como contrapunto de voces y pluralidad discursiva. En su perspectiva, resulta fundamental discriminar los distintos usos de la palabra ajena en el interior de la creación literaria; de modo que la "estilización" y, fundamentalmente, la "parodia" son estudiadas por el teórico en su dimensión de estrategias del discurso, organizadas por la voluntad autoral.

Dentro de la perspectiva marxista el problema es abordado por diversos autores. Quizás la más paradigmática, debido a su carácter abiertamente polémico, sea la elaboración de Walter Benjamin expuesta en su trabajo "El autor como productor" (1934). Las tesis de Benjamin se encuentran imbuidas de beligerancia política; por lo que su conferencia, dictada en el Instituto para el Estudio del Fascismo de París, puede ser pensada como una formulación teórica y, al mismo tiempo, como el despliegue de una política cultural. Allí, sostenía la necesidad de llevar a cabo una revisión revolucionaria de las técnicas del arte y convocar, de este modo, una alianza entre vanguardia política y vanguardia en la técnica de producción artística. Para Benjamin, se imponía una figura de autor involucrado como trabajador revolucionario; un trabajador que mediante su producción transformaba los medios de producción artística tradicionales de la sociedad burguesa. En efecto, para Benjamin no alcanzaba con adoptar una ``tendencia´´ al modo soviético, sino que era necesario disponer una revolución en los medios de producción del arte. Al recuperar la figura del poeta Louis Aragon, surge la imagen del artista como un traidor a su propia clase: "Esa traición consiste en el escritor en un comportamiento que de proveedor de un aparato de producción le convierte en un ingeniero que ve su tarea en acomodar dicho aparato a las

finalidades de la revolución proletaria" (1990: 134). En efecto, la imagen del escritor como un ingeniero que revisa y transforma su técnica consolida la imaginación crítica de Benjamin y la orienta hacia los postulados de la vanguardia. Aunque parezca redundante, no es menor advertir que para Benjamin autor, escritor y artista son significantes correlativos, todos los cuales resultan efectivamente depositarios de su visión teórica entre la estética y la política.

La siguiente flexión se encuentra en el trabajo de Theodor Adorno "El artista como lugarteniente", incluido en *Notas sobre literatura* (1974) el cual se inicia como reflexión acerca de la escritura de Paul Valéry para trazar una consideración general del arte literario. Para Adorno, el esteticismo de Valéry, en tanto insistencia en la inmanencia formal de la obra sometida a un trabajo de corrección y precisión, se presenta como el paradigma de la negatividad estética: "Valéry expresa la contradicción del trabajo artístico como tal con las condiciones sociales de la producción material hoy dominantes" (2003: 117). En definitiva, la lectura de Adorno indaga el vínculo paradójico entre el arte y la sociedad en contradicción polémica y ostensible con la politización panfletaria de la obra literaria, incluso con las teorías del compromiso político de la obra. A partir de Valéry, Adorno identifica el lugar del artista como "lugarteniente del sujeto social" (2003: 122) e inserta a su obra en la trama tardoindustrial y tecnificada de la industria cultural, de modo tal que la forma resistente del arte como trabajo especializado adquiere una significación social[33]. En efecto, la tesis adorniana se involucra plenamente con una figura del artista enfocado en su trabajo sobre la forma resistente de su producción estética. Por lo tanto, su teoría estética de establece una posición que colisiona con los postulados de Benjamin durante la década del 30, lo cual se desprende de su evaluación negativa de la industria cultural y su incidencia de la tecnificación de los medios artísticos.

La posición que reintroduce el humanismo negado por Adorno es la figura de escritor elaborada por la filosofía existencial de Jean-Paul Sartre. Su construcción conceptual hacia la década del 40 es el resultado de una instancia capital en el debate

[33] Sostiene Adorno: "Toda obra de arte es una protesta contra la tentación mortal de facilitarse las cosas renunciando a toda la felicidad y a toda la verdad. Mejor perecer en lo imposible. El arte densamente organizado, articulado sin lagunas y, precisamente por su fuerza consciente […] es de difícil realización. Pero encarna la resistencia contra la indecidible presión que lo que meramente es ejerce sobre lo humano. Representa lo que algún día podríamos ser. No atontarse, no dejarse engañar, no ser cómplice: éstos son los comportamientos sociales que se decantaron en la obra de Valéry, la cual se niega a jugar el juego del falso humanismo, del consentimiento social con la degradación del hombre" (2003:121).

acerca de la figuración filosófica del escritor; en su caso, decididamente implicado en su teoría del compromiso. Las nociones que se derivan de *¿Qué es la literatura?* (1948) articulan el modo de pensar y representar la función social del escritor a partir de la noción clave de "compromiso", sostiene Sartre: "Para nosotros, en efecto, el escritor no es ni una Vestal ni un Ariel; haga lo que haga, `está en el asunto´, marcado, comprometido, hasta su retiro más recóndito" (2008: 9). En efecto, con Sartre reaparece la marca política del escritor, su plena dimensión social y coyuntural; sin embargo, las limitaciones del modelo del escritor comprometido elaborada por Sartre, resultan evidentes; dado que, el compromiso se efectúa –en su teoría- en la exclusividad de la prosa literaria. Este carácter restringido será revisado y polemizado por diversos autores, entre ellos Peter Bürger[34].

Continuando con la tradición marxista, es necesario considerar las postulaciones de Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (1977). Al detenerse en el concepto "autor" Williams sostiene: "Desde varios ángulos, y dentro de una perspectiva social, la figura del autor se vuelve problemática. Entender la individuación como un proceso social significa establecer límites al aislamiento, pero también, tal vez, a la autonomía del autor individual" (2009: 256). En este sentido, busca la articulación de una perspectiva a la vez social e histórica que considere la "figura abstracta de `el autor´" a través de situaciones variables y relaciones que lo involucran en una "formación", ya sea "emergente" o "residual". La consideración teórica de Williams establece un programa de indagación crítica que involucra la creación cultural de las

[34] Por supuesto, la descripción crítica de Bürger se orienta hacia una valoración de sus propias tesis, en la cual es Brecht quien habilita una verdadera forma vanguardista de compromiso: "No conozco ninguna teoría estética del arte comprometido que sea total. Los grandes manifiestos de Zola y Sartre están restringidos a un género literario, la novela, que estuvo mucho tiempo en contradicción con la doctrina de la autonomía. En ambos casos, se mostraría que el esfuerzo por una institucionalización alternativa de la literatura sigue atado en esencia al concepto de autonomía. Es revelador, entonces, que Zola oscile entre una idea de escritor radicalmente no aurática ("*un auteur est un ouvrier comme un autre, qui gagne sa vie par son travail"*) que se corresponde con su esfuerzo por la institucionalización de un concepto de literatura no autónoma, y de una idea aurática de escritor, a la que recurre cuando indaga el valor estético. Por su parte, en *¿Qué es la literatura?,* Sartre toma la separación de la tradición francesa entre poesía y prosa y restringe la validez de su teoría del compromiso al campo de la prosa. Sólo en Brecht se hallan elementos para una teoría estética de la literatura comprometida. Sin embargo, hay que recordar que Brecht formuló su teoría después de que los movimientos históricos de vanguardia golpearan el *status* autónomo del arte. Si bien la teoría brechtiana no permitía concluir sobre la institucionalización del arte en el capitalismo tardío, es válida para mostrar las posibilidades de un arte comprometido tras las vanguardias históricas. (2010: 141)

individualidades autorales en un proceso mayor, que sin embargo no anula la especificidad de cada autor[35].

Avanzando la consideración del autor hacia una perspectiva sociológica, es necesario relevar las nociones de "campo intelectual" y "proyecto creador" trazadas por Pierre Bourdieu en el armado de una "sociología de la creación intelectual", cuyo texto inicial es "Campo intelectual y proyecto creador" (1966). Según Bourdieu "es necesario percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales" (2003: 13). Bourdieu señala que la "cualidad de escritor" se encuentra "socialmente definida" y responde a una "demanda social"; en consecuencia, se crea una "representación social" del escritor, y a través de ésta la sociedad incide en el proyecto creador estableciendo una lógica de contradicciones, entre la "necesidad intrínseca de la obra" y las "restricciones sociales" (2003: 22). Bourdieu considera el estudio del proceso de autonomía del campo literario a fin de indagar los vínculos entre los escritores y el campo de poder. Luego del proceso de reorganización del campo cultural que caracteriza a la modernidad literaria, los escritores quedarían en oposición a la burguesía con la que compartían, sin embargo, puntos en común. Los escritores comienzan a ocupar la posición de dominados de la clase dominante, y a su vez, de acuerdo con sus trayectorias reproducían esta lógica entre los agentes del campo literario. Bourdieu deriva las posibilidades del compromiso, esgrimido hacia el final del siglo XIX por Zola, de este proceso de autonomización; pero advierte que la consolidación de esta autonomía siempre se produce al interior del mismo campo, constituyendo la especificidad del capital literario[36]. La consideración de la autonomía

[35] Advierte Williams: "debemos involucrarnos necesariamente en la creación cultural considerada como una totalidad, y no sólo en los casos significativos de la homología de la formación y la forma (ideal). Por cierto, cualquier procedimiento que excluya categóricamente la especificidad de todos los individuos y la relevancia formativa de todas las relaciones reales, no importa la formula o la significación asignada que se invoque, es en última instancia un procedimiento reductivo […]"La teoría que importa, en las variaciones, conocidas e irreductibles de la historia, es la compresión de lo socialmente constitutivo que nos permite observar una específica profesión de autor en su verdadera dimensión: a partir de lo genuinamente reproductivo (donde la forma *es* el autor), a través de lo total o parcialmente articulativo (donde los autores son la formación), hasta los casos no menos importantes de innovación o articulación relativamente distanciada […]Dentro de esta perspectiva a la vez social e histórica, la figura abstracta de "el autor" es entonces retrotraída a estas variadas y en principio variables situaciones, relaciones y respuestas" (2009: 265-266).

[36] Bourdieu describe el proceso de autonomización del campo intelectual como un rasgo sociológico determinante en la identificación de los escritores y artistas: "A medida que el campo intelectual gana autonomía, el artista afirma, cada vez con mayor fuerza, su pretensión a ella, proclamando su indiferencia respecto al público. Sin duda, con el siglo XIX, y el movimiento romántico comienza el movimiento de

del campo artístico, y, por lo tanto de sus agentes, los artistas e intelectuales, forma parte de una construcción histórica: "este sistema no puede disociarse de las condiciones históricas y sociales de su integración" (2003: 21). En consecuencia, la tesis de Bourdieu considera a los artistas como actores sociales que dependen fuertemente de "la imagen que tienen de sí mismos, de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son" (2003: 21). Este carácter socialmente situado del intelectual (y del artista) condiciona, por lo tanto, su imagen pública y el desarrollo de sus proyectos culturales.

Por otro lado, es necesario destacar las perspectivas de Roland Barthes y Michel Foucault. Este último planteaba en su célebre conferencia *¿Qué es un autor* (1969) la necesidad de sustraer la noción de autor de una perspectiva empirista, de propiedad y filiación, al elaborar la idea de "función-autor" (1999). El punto de partida de su intervención ante la Sociedad francesa de filosofía es la consideración epistemológica que se dejaba anunciada en el final de su célebre *Las palabras y las cosas* (1966). Foucault advertía en el "hombre" un concepto moderno –elaborado en la "episteme clásica"[37]- y por lo tanto, sujeto a disposiciones históricas; luego de su operación de crítica arqueológica, se hacía factible conjeturar su retracción: "entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena" (1968: 375). En efecto, esta idea aparece plenamente desarrollada en la conferencia, ahora introducida a partir de una cita de Beckett "¿Qué importa quién habla? (1999: 332)". La noción de autor (y en este caso, también de escritor) parten de este ataque al modelo de la autoridad: "el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es sino la singularidad de su ausencia" (1999:

---

liberación de la intención creadora que hallaría, en los teóricos del arte por el arte su primera afirmación sistemática. Esta nueva definición revolucionaria de la vocación del intelectual y de su función en la sociedad, no siempre se percibió como tal, en virtud de que lleva a la formación del sistema de representaciones y de valores constitutivo de la definición social del intelectual que nuestra sociedad admite como obvia" (2003: 17).

[37] La noción de "episteme clásica" de la cultura occidental es descripta por Foucault como "una ciencia universal del orden" (1968: 64), cuyo principio organizador era, en efecto, la comprensión matemática del mundo: "lo fundamental, para la *episteme* clásica, no es ni el éxito ni el fracaso del mecanismo, ni el derecho o la imposibilidad de matematizar la naturaleza, sino más bien una relación con la *mathesis* que, hasta fines del siglo XVII, permanece constante e inalterada. Esta relación presenta dos características esenciales. La primera es que las relaciones entre los seres se pensarán bajo la forma del orden y la medida, pero con ese desequilibrio fundamental que consiste en que siempre se pueden remitir los problemas de la medida a los del orden. De manera que la relación de toda *mathesis* con el conocimiento se da como posibilidad de establecer entre las cosas, aun las no mensurables, una sucesión ordenada. En este sentido, el *análisis* va a alcanzar muy pronto el valor de método universal" (1968: 63).

334). La propuesta, entonces, es señalar una "función-autor" que, a partir del nombre propio, imprime un funcionamiento a los discursos. En consecuencia, Foucault reflexionaba sobre la operatividad de los textos y los discursos más allá de una propiedad identificada con una identidad material -artífice/autoridad/propietario de los discursos-, sino como función que los bordea, establece sus difusos límites y proyecta el problema de la autoría hacia una dimensión social. Su interés, entonces, es distinguir claramente entre el nombre y la identidad empírica del autor, y su objeto de análisis, la "función-autor"; sostiene Foucault:

> El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que hay en una civilización como la nuestra un cierto número de discursos que están provistos de la función «autor» (1999: 338).

El análisis de esos discursos y de esa función específica constituye el foco de la atención crítica de Foucault; su elaboración tiene como objetivo específico considerar la flexibilidad y dispersión de la categoría. Su interés teórico no se restringe al escritor, intelectual o artista, sino que advierte una proyección que amplifica el foco de atención desde lo individual-subjetivo, hacia una función presente en los discursos. Como consecuencia, Foucault imprime en autores capitales del pensamiento occidental (Marx, Freud y Nietzsche) la categoría de "fundadores de discursividad" (1999: 344), con lo cual, se excede el límite de autoridad y propiedad de su obras al observar la productividad de los discursos del marxismo, el psicoanálisis y la filosofía genealógica independiente de sus padres fundadores.

Por su parte, la teoría del texto de Roland Barthes, desarrollada en diversos artículos aunque especialmente visible en "La muerte del autor" (1968), "De la obra al texto" (1971) y *El placer del texto* (1973), describe la necesidad de considerar el límite de la relevancia del autor (como apropiación, paternidad o filiación) sobre el sentido plural imbricado en la textualidad y su lectura. En consecuencia, la autoría se relativiza en relación al trabajo de producción que conlleva la noción de "texto". Entrada la década del 70 el modelo estructural cede paso a una práctica crítica elaborada a partir de diversos aportes teóricos; Barthes conduce, entonces, un tipo de escritura crítica que se integra al desplazamiento epistemológico iniciado por Marx, Freud, Nietzsche y Saussure; de hecho, "De la obra al texto" (1971) recupera y reseña ese recorrido del pensamiento. En este punto, la obra de Lacan, en su relectura del psicoanálisis

freudiano, abre paso hacia el registro del goce (psicoanalítico) en la escritura, noción elaborada y reconfigurada en *El placer del texto* (1973). La formulación de esa operación de lectoescritura (crítica) hace del placer y el goce, en tanto dimensiones del deseo, las nociones capitales de una teoría del texto, ya no solamente semiológica sino abiertamente vinculada al discurso psicoanalítico. A partir de esta flexión, la teoría barthesiana plantea la célebre y decisiva figuración de un autor desplazado del foco de atención crítica (proclamando su muerte), para propiciar el nacimiento del lector. Las implicancias teóricas de este movimiento han sido motivo de recurrentes polémicas que llegan hasta el presente. En todo caso, la noción de texto barthesiano, más que una anulación del sujeto autor (a pesar de la metáfora epistemológica que rodea su retracción) implica una apertura hacia la composición plural de todo discurso:

> Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un especio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (1987: 69).

Quizás el itinerario (genealógico) de la teoría del texto de Barthes resulte un modo de advertir su posicionamiento crítico. Así como Lacan aporta una dimensión vinculada al deseo (en su diada placer/goce), su conceptualización dialoga con la noción de "intertextualidad" postulada por Julia Kristeva, la cual, a su vez, releva el aporte para la teoría literaria del pensamiento de Mijaíl Bajtín, sostiene Kristeva: "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad" (1981: 190).[38] Es justamente esta idea sobre la pluralidad, construida entre la lingüística y el psicoanálisis, la cual es retomada por Roland Barthes en su teoría-práctica del texto. Esta falta en el origen del lenguaje se propone como medio para trazar una nueva imagen de la escritura; en consecuencia del autor, como garantía última de sentido es reemplazado por el trabajo de texto y productividad crítica.

[38] La teoría del lenguaje poético y, extensivamente, literario, realizada por Kristeva es el resultado de la conjunción de distintos paradigmas; por un lado, tiene como base la translingüística bajtiniana, cuyo problema central se focaliza en las relaciones entre los discursos para advertir la dimensión social de los enunciados (soporte fundamental en el diseño de una teoría de la novela a partir de las nociones de "polifonía", "dialogismo" y "carnavalización"); al mismo tiempo, recupera la tradición lingüística estructural iniciada por Saussure y reelaborada por Benveniste, el psicoanálisis y, finalmente una perspectiva materialista del lenguaje vinculada estrechamente al marxismo.

Sin embargo, resulta necesario destacar que el propio Barthes produce un giro en su teoría hacia un retorno del autor en los seminarios dictados entre 1978 y 1980 en el Collège de France, luego reunidos en *La preparación de la novela* (2005). Durante estas intervenciones, Barthes replantea el problema del autor y los modos en que éste interviene en los discursos; reconoce que la crítica durante la década del sesenta y setenta se propuso "borrar al autor de la literatura en beneficio del Texto" (2005: 276). En consecuencia, Barthes propone revisar esta posición teórica planteando una indagación sobre las vinculaciones entre "vida y obra". Así, se introduce una esfera de estudios vinculados a la "nebulosa biográfica (Diarios, Biografía, Entrevistas personalizadas" (2005: 276) cuyo objetivo teórico se orienta hacia los discursos y escrituras del yo.

Desde una perspectiva histórica Roger Chartier aborda en *El orden de los libros* (1996) la articulación del texto y su autor a través de una perspectiva que reinscribe a la crítica literaria con la historia. Entiende que "la significación del texto es así comprendida como históricamente construida" (1996: 43); sin embargo, advierte que el "retorno del autor" no se postula desde una restauración de la figura romántica como soberano que ilumina la significación de la obra. Chartier sostiene que "El autor, tal como regresa en la historia o en la sociología literaria, es a la vez dependiente y está forzado" (1996: 44); entendiendo que, por un lado el autor no es el "amo del sentido", y asimismo "padece las determinaciones múltiples que organizan el espacio social de la producción literaria" (1996: 44). Resulta fundamental la lectura que Chartier propone de la noción "función-autor" de Foucault como ordenadora del inventario de obras e implicada en el régimen de publicación, "la función-autor está en lo sucesivo en el centro de todos los cuestionamientos que articulan el estudio de la producción de los textos, el de sus formas y el de sus lecturas" (1996: 67).

Otra relectura de las tesis de Foucault es realizada por Giorgio Agamben en su artículo "El autor como gesto" (2005); allí, el filósofo italiano desarrolla la aporía presente en la dispersión foucaultiana, para enfrentar el desvanecimiento de la categoría. Al recuperar la pregunta de Beckett esgrimida por Foucault en el inicio de su conferencia, Agamben advierte: "Hay allí, entonces, *alguien* que, aun permaneciendo en sí mismo anónimo y sin rostro, ha proferido el enunciado, alguien sin el cual la tesis que niega la importancia de aquel que habla no habría podido ser formulada. El mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su

irreductible necesidad" (2005: 80-81). La revisión, entonces, es total. Aún cuando la actitud del crítico se disponga hacia la negación de la identidad, aún cuando esa identidad aparezca difuminada y reducida a anonimia, *hay* sin embargo un gesto y una necesidad. La lectura de Agamben advierte que la indagación en torno al sujeto realizada por Foucault elige focalizarse en las condiciones y formas que definen los modos de emergencia del sujeto en el orden del discurso. Sin embargo, la revisión de Agamben busca determinar instancias donde ese sujeto inexpresado se manifiesta, aún en el vacío que nunca alcanza a completarse. El registro de las vidas de los infames condenados a los hospicios, una escena de *El idiota* de Dostoievski, la vida y obra de César Vallejo, conducen la reinterpretación de Agamben como una búsqueda por el "gesto […] que permanece inexpresado en todo acto de expresión" (2005: 87). De este modo, regresando a Foucault, el umbral del texto donde leer esa presencia (difuminada) es considerado como el límite entre los discursos y la vida, y el modo en que esos lenguajes se implican en las vidas reales para ponerlas en juego; por lo tanto, para Agamben, el autor "señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concedida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho" (2005: 90). Para Agamben, esa vida implicada en la obra constituye una forma-de-vida, es decir, una ética. Por supuesto, no se propone un regreso a la materialidad empírica ya descartada por Foucault, sino la consideración del sujeto (y del autor) como dispositivos organizados por el lenguaje y los discursos:

> El sujeto -como el autor […] no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto -si lo fue- en juego. Puesto que también la escritura […] es un dispositivo, y la historia de los hombres no es quizá otra cosa que el incesante cuerpo a cuerpo con los dispositivos que ellos mismos han producido: antes que ninguno, el lenguaje. Y así como el autor debe permanecer inexpresado en la obra, y sin embargo, precisamente de esta manera, atestigua su propia irreductible presencia, así la subjetividad se muestra y resiste con más fuerza en el punto en que los dispositivos la capturan y la ponen en juego. Una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él. Todo el resto es psicología, y en ninguna parte en la psicología encontramos algo así como un sujeto ético, una forma de vida (2005: 93-94).

En efecto, la reflexión de Agamben vuelve a colocar el foco de atención sobre el autor (y el sujeto) como gesto crucial donde se define un lugar del discurso, un espacio (vacío) de encuentro entre autor y lector y, especialmente, una instancia para advertir

"lo viviente" comprometido con el dispositivo (muchas veces coercitivo) del lenguaje. La reformulación de Agamben, entonces, es recuperar al autor como "sujeto ético", que a pesar de su carácter paradójico (presente aunque inexpresado) constituye un modo de resistencia frente a los dispositivos que lo capturan y organizan discursivamente. En efecto, el autor como gesto y sujeto ético constituye una "forma de vida" instalada *en* el lenguaje.

Otro aporte significativo de este regreso a la consideración del sujeto en las producciones del arte y el pensamiento crítico es realizado por Hal Foster en su trabajo *El retorno de lo real*. Foster elabora una figura del artista contemporáneo que retoma y problematiza, en gran medida, el antiguo perfil político del artista como productor de Benjamin; ahora para revisar la figuración del "artista como etnógrafo". Sostiene el crítico que esta modulación formaría parte del "el giro etnográfico del arte y la teoría contemporáneos" (2001: 9), según la cual, las prácticas artísticas y el pensamiento crítico se involucran en indagaciones de perfil antropológico, especialmente a partir de los trabajos de James Clifford[39]. Se abre el territorio para una serie de préstamos metodológicos que hacen de las prácticas artísticas un ámbito privilegiado para la experimentación; un campo de acción que parece reducir la distancia entre la teoría y la práctica crítica, así como la producción de los objetos y materiales del arte[40]. En este sentido, el tránsito hacia una imagen del artista plenamente insertado en lo real reinstala el carácter situado y político implicado en la elección de sus puntos de vistas:

> *Con un giro hacia este discurso de la escisión de la antropología, los artistas* y *críticos pueden resolver estos modelos contradictorios mágicamente: pueden ponerse los disfraces de semiólogos culturales y de trabajadores de campo contextuales, pueden continuar* y *condenar la teoría crítica, pueden relativizar y recentrar el sujeto, todo al mismo tiempo.* En nuestro estado actual de ambivalencias teórico-artísticas y callejones sin salida político-culturales, la antropología es el discurso del compromiso en la elección. (2001: 187)

[39] En *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (1988), James Clifford dejaba asentada su visión en torno a las posibles mutaciones entre la producción y lectura de textos y la antropología: "Es tentador comparar al etnógrafo con el intérprete literario (y esta comparación se está volviendo cada vez más un lugar común), y aun más específicamente con el crítico tradicional, quien concibe su trabajo como la ubicación de los significados ingobernables de un texto en el marco de la intención coherente particular" (1995: 60).

[40] Sostiene Foster: "Si los antropólogos querían explotar el modelo textual en la interpretación cultural, estos artistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse. A menudo parten indirectamente de principios básicos de la tradición del observador-participante, entre los cuales Clifford señala un enfoque crítico de una institución particular y un *tempo* narrativo que favorece «el presente etnográfico» […] estos préstamos no son sino signos del giro etnográfico en el arte y la crítica contemporáneos (2001: 186).

En efecto, la dimensión política y el compromiso aparecen a partir del «estar ahí» construido por el perfil etnográfico, aunque en este caso, se realiza a través de una mirada consciente de su hibridez y mutabilidad. Sobre todo, este regreso al campo de acción constituye la marca de una figura de artista y de escritor que, según Foster, permite considerar la dinámica entre el arte y lo real desde una reflexión política. Elegir un punto de vista, un lenguaje y un material forma parte de los mecanismos con los cuales los artistas se diseñan a sí mismos como productores de signos culturales, y establecen un dialogo crítico con la teoría, y especialmente, con la compleja realidad del universo político.

Cabe mencionar, brevemente, el itinerario de esta noción crítica en la crítica argentina. Siguiendo una perspectiva sociológica, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo retoman en *Literatura/Sociedad* (1983) el pensamiento de Michel Foucault y, especialmente, Pierre Bourdieu, para preguntarse por los datos que inscriben a un determinado texto en su coyuntura. De este modo, la "función-autor" es considerada sociológicamente como constituyente fundamental del discurso sobre el autor desde el Romanticismo. Tomando las referencias del pensamiento foucaultiano afirman que "la cuestión del autor sólo puede ser adecuadamente aprehendida si se lo sitúa en un sistema de relaciones sociales e ideológicas, institucionales e informales, variables históricamente" (1983: 113-114). Seguidamente, introducen las reflexiones y perspectivas de Jean-Paul Sartre y Pierre Bourdieu en el trazado de una "sociología de la figura del escritor" (1983: 129). A través de las nociones de "habitus" y "proyecto creador" de Bourdieu el problema se amplía para dejar atrás el biografismo característico de Sartre, e ingresar a una perspectiva sociológica-estructural. La consideración del "campo intelectual", según Altamirano y Sarlo permitiría "percibir los rasgos sistemáticos, las tendencias y las articulaciones institucionalizadas de las formas dominantes de la actividad literaria en las sociedades capitalistas" (1983: 152).

El problema de la construcción de una figura o imagen de escritor es abordado por María Teresa Gramuglio en su artículo "La construcción de la imagen" (1988); una vez más, se presenta una perspectiva en diálogo con las nociones de Bourdieu. En principio, Gramuglio advierte que este tipo de análisis no se vincula, al menos no necesariamente, con la poética, sino con la historia literaria. El punto de partida considerado como dato empírico se encuentra en el hecho de que los escritores construyen en sus textos "figuras de escritor" (1988: 3) desde la autobiografía a la

ficción narrativa, pasando por los ensayos y reportajes. Gramuglio señala que este análisis se constituye a través de una "constelación de motivos heterogéneos" (1988: 3), los cuales habilitan la lectura compleja de "cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad" (1988: 3-4). La perspectiva de Gramuglio abre un marco de reflexión para considerar al escritor en vinculación a instancias de sentido "extra-literarias" que se involucran a "las luchas culturales, la vinculación con los sectores sociales dominantes o dominados, con los mecanismos de reconocimiento social, con las instituciones políticas y con los dispositivos de poder" (1988: 4). En efecto, es a partir este temprano trabajo de Gramuglio que la noción de "figura de escritor" (autor) adquiere un estatuto teórico flexible y productivo, capaz de convocar una constelación de dispositivos que involucra a los textos literarios con la escena cultural los contiene.

Asimismo, cabe señalar el concepto de "autofiguración" introducido por José Amícola en su estudio de *La autobiografía como autofiguración* (2007); a partir de esta noción se sugiere la posibilidad de considerar una multiplicidad de formas narrativas del yo, que necesariamente se imbrican en la textualización del problema del autor y los modos de figuración en la obra. Tal como expone Amícola, la noción es tomada del trabajo crítico de Silvia Molloy: "Es importante señalar […] que se denominará ``autofiguración´´ […] a aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse" (2007: 14). Por supuesto, esta consideración parte de un trabajo sobre un género específico, la autobiografía, y se limita a sus rasgos específicos; sin embargo, la noción "autofiguración" convoca un sentido dúctil y dinámico para considerar los mecanismos a partir de los cuales el sujeto se proyecta en su escritura, ya sea esta autobiográfica o ingrese a otras modalidades discursivas, como la el texto editorial/coyuntural (abierto a una dimensión pública y polémica). Por otra parte, el ambiguo territorio que se abre entre la autofiguración y la narrativa de ficción encuentra en la noción de "autoficción" un caso paradigmático en el cual se entrelazan estas categorías[41].

[41] La categoría crítica de "autoficción" fue elaborada, con cierto gesto polémico, por Serge Dubrovsky en su novela *Le Fils* (1977). En todo caso, la definición realizada por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo:*

En el desarrollo de este problema crítico resulta fundamental el libro *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina* (2009) de Julio Premat; trabajo que reelabora las consideraciones teóricas de la noción de autor, además de producir un discurso crítico sobre nombres específicos de la literatura argentina. Premat posiciona su estudio dentro de un panorama teórico amplio que repiensa la noción de sujeto y, en consecuencia, la idea de autor desde una perspectiva divergente de las teorizaciones de los años setenta, planteándose como un "retorno del autor" y un "retorno del sujeto", que en consecuencia, considera los modos en que se produce "la invención de una figura de autor" (2009: 10). Según Premat, "La problemática del autor plantea […] la concepción colectiva del sujeto: su percepción, su funcionamiento, su estructura, su metafísica" (2009: 23); en este sentido, el crítico considera que "La identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios […] contradicciones que conllevan la necesidad, a cada paso de una carrera literaria, de afianzar y reconstruir el "ser escritor" (2009: 12). Por lo tanto, se presenta la necesidad de indagar las diversas estrategias que involucran tanto a "ficciones de autor" como a "figuras de autor"; estableciendo una zona crítica a través múltiples procedimientos de "autofiguración" los cuales evalúan al escritor como personaje que se crea "según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción de sus textos" (2009: 12-13). La reflexión de Premat toma como marco general la escritura moderna en Argentina; para señalar la recurrencia de una construcción en paralelo de una obra y una figura de autor, entendiendo a esta última "tanto en el plano tradicional y conocido de los medios culturales, académicos y editoriales, como, lo que es menos previsible, un personaje de autor, una ficción de autor en los textos" (2009: 15). Asimismo, Premat señala cierta tendencia de los escritores a representarse dentro de una tradición que identifica con "la melancolía occidental" (2009: 14), entendida como una "fuerte dimensión negativa" (2009: 14). Evidentemente, esta caracterización sólo es atribuible a los casos estudiados por el crítico, incluso cabría revisar si la figura de Osvaldo Lamborghini y Cesar Aira pueden

---

de la novela autobiográfica a la autoficción (2007) considera a la práctica autoficcional a partir de la confusión entre autor y personaje. "La propuesta y la práctica autoficcional […] se fundamentan de manera más o menos consciente en confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje *es y no es* el autor. Esta ambigüedad, calculada o espontanea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción, pues, a pesar de que autor y personaje son y no son la misma persona, sin dejar de parecerlo, su estatuto no postula una exegesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios" (2007: 32-33).

ser consideras desde esta perspectiva. En todo caso, la serie melancólica-negativa que dispone Premat no se ajusta al armado teórico de esta tesis. Sin embargo, la hipótesis general de Premat puede ser considera como orientativa:

> Esa ficción, esa particular esfera de la metaliteratura (no sólo narrar la aventura de la escritura sino inventar al responsable de lo que se lee, o sea al cabizbajo héroe de esa aventura), estaría marcada por una representación contradictoria –ser un gran escritor es no ser nada o nadie-, que podría llamarse una representación oximorónica (2009: 15).

En efecto, la consideración general de Premat resulta esclarecedora; sin embargo, esa representación oximorónica fundada en la melancolía no puede explicar la configuración de figuras y ficciones de autor donde se impone un despliegue proliferante y vitalista de la identidad política, afectiva y literaria del escritor. Frente a la retracción melancólica, queda –a pesar de su fracaso- el impulso irreverente de la polémica, el gesto transformador de un autor que asume la contradicción de empeñar su palabra (y su vida) en el rito de la escritura y su propagación.

En este sentido, allí donde el límite entre vida y obra se torna difuso se instala la reflexión crítica de Reinaldo Laddaga. Su interés por la redefinición de las artes verbales en el presente se concreta especialmente en el ensayo *Espectáculos de realidad* (2007). De acuerdo a Laddaga, los escritores contemporáneos en lugar de disponerse hacia "construcciones densas de lenguaje" (2007: 14), se presentan como "productores de espectáculos de realidad"; esto es, ocupados en "montar escenas" que confunden el trabajo estético con su propio proceso de producción negando la posibilidad de sostener una identidad estable, artificial o natural, construyendo una indeterminación entre identidades y objetos "simulados o reales" (2007: 14). En este sentido, las operaciones conscientes con los restos de la modernidad literaria se orientan, ahora, a construir objetos inconclusos, o que al menos "permitan observar un proceso que se encuentre en curso" (2007: 14). En este sentido, la figura del escritor contemporáneo que describe Laddaga se perfila, en gran medida, orientada a la producción y la experimentación con los materiales propios del arte verbal. Las nociones que orientan este giro (mutación, instantaneidad, espectáculo) reformula las figuraciones modernas del escritor, para instalarlo en la cultura de las artes contemporáneas. Si existe una nueva imagen, figura o ficción de autor/escritor se encuentra en la condición experimental de su producción, la cual se explicita en la tesis general de Laddaga: "nos encontramos en el trance de formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que tenía lugar

hace dos siglos, cuando cristalizaba la idea de literatura moderna" (2007: 21). Por lo tanto, la figura misma del artista verbal se encuentra implicada en la redefinición de ese imaginario cultural.

4.2. Política de la literatura: una genealogía

A partir de la década del 70 Michel Foucault registró en forma minuciosa el problema teórico, filosófico y político del poder, dando inicio a un recorrido conceptual que involucraba la pregunta por los "dispositivos" y se presentaba como un modo para hacer visible el problema de la "gubernamentalidad" o "gobierno de los hombres", según sostiene Agamben (*¿Qué es un dispositivo?* 2011). *Vigilar y castigar*, publicado en 1975, es el trabajo que despliega esta operación; allí Foucault proponía su lectura (y su método) para abordar una compleja red de instituciones coactivas. A partir de sus análisis del suplicio, el castigo, la disciplina y lo carcelario como tecnologías políticas que operan una violencia efectiva sobre los cuerpos, Foucault formulaba una visión de las "relaciones de poder". Estos dispositivos permitían representar una imagen del cuerpo "directamente inmerso en un campo político" (2012: 35). En su lectura crítica las fuerzas institucionales ejercen un proceso de sometimiento que obliga al cuerpo a participar de sistemas simbólicos y lo utiliza económicamente dentro de complejas redes de dominación y poder. La crítica foucaultiana se ejercía como el estudio de una "nueva microfísica del poder" (2012: 161); indagación que consideraba al poder "como estrategia" (2012: 36) inscripta en una trama de funcionamientos y, en última instancia, como "una red de relaciones siempre tensas" (2012: 36). Sus descripciones y elaboraciones teóricas se focalizaban en las "técnicas minuciosas" (2012: 161); alejándose del centro del poder para indagar en sus extremos[42]. En consecuencia, la "microfísica" construye una posibilidad teórica para leer la trama del poder, no como una teoría general del Estado, de la Ley, o de la lucha de clases, sino como una red de relaciones de fuerza. Para Foucault, el poder no está fijo y cristalizado sino que circula como una energía dentro de la máquina social disponible para ser actualizado y ejercido.

[42] Sostiene Foucault: "estas relaciones descienden hondamente en el espesor de la sociedad, que no se localizan en las relaciones del Estado con los ciudadanos o en la frontera de las clases y que no se limitan a reproducir al nivel de los individuos, de los cuerpos, unos gestos y unos comportamientos, la forma general de la ley o del gobierno. Finalmente, no son unívocas; definen puntos innumerables de enfrentamiento, focos de inestabilidad cada uno de los cuales comporta sus riesgos de conflicto, de luchas y de inversión por lo menos transitoria de las relaciones de fuerzas" (2012: 36-37). Este fragmento es incluido y reelaborado por Deleuze y Guattari en la "Meseta 9" de *Mil mesetas.*

Por lo tanto, la "microfísica" implica algo más complejo que un mero cambio de perspectiva; es un método de investigación y lectura resultado de una creación teórico-crítica, cuya finalidad es hacer visible el funcionamiento del poder.

Ahora bien, Deleuze y Guattari recuperan esta noción y perspectiva de análisis en *Mil mesetas* (1980) para reajustarlo a su propia elaboración teórica. De modo tal que, la "microfísica" dialoga abiertamente con el modelo del "rizoma" a través del concepto de "micropolítica". A partir de los "principios de conexión y de heterogeneidad" (Deleuze-Guattari, 2006: 13) el dispositivo conceptual del "rizoma" se implica en un sistema, por definición, múltiple; y por lo tanto se conecta necesariamente con otras series –como la biología, la economía, el arte y la literatura-. La semiótica elaborada en *Mil mesetas* permite establecer un campo heterogéneo para la producción teórico-critica, donde distintos regímenes de signos producen efectos, acontecimientos, subjetividades y composiciones; y es a través de la conexión entre los dispositivos que las relaciones se hacen visibles, y por lo tanto, pensables. Sin embargo, tal como escriben Deleuze y Guattari "para lograr lo múltiple se necesita un método que efectivamente lo haga" (2006: 26), es decir, es necesario considerar al pensamiento como un constructivismo metódico[43], en el cual la "micropolítica" forma parte de una máquina de pensamiento y escritura. La meseta nueve, "Micropolítica y segmentaridad", aborda el problema de lo político dejando atrás cualquier teoría general del consenso racional, del contrato social, o la lucha de clases, para distinguir entre dos modos de segmentaridad. Para los filósofos estos códigos plantean una diferencia sustancial entre sociedades primitivas basadas en relaciones flexibles y proyectadas sobre una "territorialidad itinerante" (2006: 214), frente a una modernidad que ha "endurecido" y encerrado subjetividades a través del "aparato de Estado". El movimiento conceptual percibe dos modalidades que intervienen en este proceso, "lo molar y lo molecular" (2006: 221) entendidos como sistemas de referencia diversos, aunque simultáneos e implicados en toda sociedad y cada individuo. Toda la teoría del devenir minoritario (desarrollada en la "Meseta 10: devenir-intenso-, devenir- animal,

[43] Deleuze y Guattari señalan con precisión el límite (y los posibles alcances) de su modelo, sostienen: "Conocemos pocos logros de este género. Nosotros tampoco lo hemos conseguido. Únicamente hemos empleado palabras que a su vez funcionaban para nosotros como mesetas, RIZOMÁTICA = ESQUIZOANÁLISIS = ESTRATOANÁLISIS = PRAGMÁTICA = MICROPOLÍTICA. Estas palabras son conceptos, pero los conceptos son líneas, es decir, sistemas de números ligados a tal dimensión de las multiplicidades (2006: 27).

devenir-imperceptible", así como su noción de "literatura menor") tiene como base esta distinción:

> En resumen, todo es política pero toda política es a la vez macropolítica y micropolítica. Supongamos unos conjuntos del tipo percepción o sentimiento: su organización molar, su segmentaridad dura, no impide todo un mundo de micropreceptos inconscientes, de afectos inconscientes, segmentaciones finas que no captan o no experimentan las mismas cosas, que tribuyen de otra forma, que actúan de otra forma. Una micropolítica de la percepción, del afecto, de la conversación, etc. (2006: 218).

Agregaría, continuando la serie, una micropolítica de la literatura; y en efecto, percepción, afecto y lenguaje (conversacional o no) están implicados, según han señalado especialmente en *¿Qué es la filosofía?,* en el plano de composición de todo artefacto literario. Por lo tanto, así como es imposible aislar una autonomía de la política en tanto institución cerrada y organizada en la letra de la ley y la gubernamentalidad; en un sentido análogo, es imposible aislar una autonomía de los lenguajes artísticos y de la literatura. Continuando este recorrido, tal vez sea productivo distinguir entre un lenguaje literario molar e institucionalizado, frente a una "literatura menor" en la cual todo es político. Por lo tanto, la pregunta "*¿Qué es un centro o un núcleo de poder?*" (2006: 227) que Deleuze y Guattari formulan para identificar segmentos duros – como el "poder de ejército, de Iglesia, de escuela," (227)- y a su vez advertir la irrupción de lo molecular, quizás pueda trasladarse a la literatura. Entonces, ¿cuáles serían los centros de poder del lenguaje literario, cuáles sus formas cristalizadas, dónde se encuentra la emergencia de lo molecular en el tejido sensible de eso identificado con el nombre literatura?

En este sentido, la perspectiva "microfísica", "micropolítica" o "molecular" constituye una inflexión que resquebraja el principio de representación en un sentido radical, es decir, no solamente como *mimesis* implicada en los lenguajes estéticos y literarios, sino como modo de organización del territorio común: "Devenir minoritario es un asunto político y recurre a todo un trabajo de potencia, a una microfísica activa". (2006:292). La literatura y el acto de escribir pueden involucrarse en esta producción paradójica y minoritaria en tensión constante con lo social, lo político y lo institucional. Para Foucault, el escritor oponía la diferencia de su lenguaje, en tanto singularidad intransitiva, al orden del discurso, su escritura se sostenía en una "disimetría afirmada entre la "creación" y cualquier otra utilización del sistema lingüístico" (1996:42). Para Deleuze y Guattari, la "literatura menor" produce una minoración del lenguaje al crear

una sintaxis “que hace tartamudear a la lengua corriente” (2009: 178), consiguiendo así, una lengua singular y al mismo tiempo, abierta a la irrupción de lo político: “el lenguaje de las sensaciones, o la lengua extranjera en la lengua” (2009: 177). En definitiva, el trabajo con el material lingüístico (con sus formas, sonidos, discursos y la ideología por ellos arrastrada) deviene otra lengua; una práctica que modela el material sensible en la composición estética, resistiéndose a la asimilación (del idioma, de la gramática, del discurso institucional); para finalmente establecer una conexión con el afuera (literario), y demostrarse irreductiblemente político. Si el arte es composición y el trabajo del escritor (retorciendo y reordenando el lenguaje) se instala en la sensación; sin embargo, el recorte de esos materiales no deja de orientarse hacia un “pueblo que todavía falta” (Deleuze-Guattari 1993: 178). En este punto, la propuesta de los filósofos como pensamiento de las formas de vida por venir se conecta con los modos de expresión sensible; es decir, se produce una alianza entre estética y política. En consecuencia, surgen imágenes de una escritura desplazándose de la Lengua mayor a la literatura menor, de la doxa a la crítica, de lo molar a lo molecular, de la macropolítica a la micropolítica.

Siguiendo el desplazamiento de esta lectura, es necesario considerar el trabajo de Jacques Rancière hacia el final de la década del 90, en su perspectiva el “régimen estético” (2009a) no involucra solamente el ámbito específico de la reflexión sobre el arte, sino que se vincula con una visión crítica de la política. En este sentido, a través del dispositivo conceptual del “reparto de lo sensible” (2009a) Rancière intenta considerar las conexiones entre política y estética, como una disputa en la “redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible” (2011: 16); con lo cual se establece una dinámica que involucra la creación de nuevas identidades. En última instancia, la estética adoptará para Rancière el valor de un “metapolítica” que opone a la lógica de la dominación un *sensorium* diverso; esta divergencia, o más precisamente, este disenso, define a la estética como un régimen singular e impropio que incluye a la literatura como arte de escribir. De esta forma, la noción “política de la literatura” (2011) se plantea como reformulación teórico-conceptual que intenta pensar los movimientos de un espacio común, construido por producciones, experiencias e individualidades. En esta perspectiva, la literatura amplía sus fronteras para incorporar, simultáneamente, una visión sobre el conjunto del tejido social y las prácticas concretas de cada escritura.

Cada palabra que ingresa –o busca ingresar- a ese territorio traza una política que vuelve a reordenar los lenguajes, las tradiciones y su propio modo de identificación, para proyectarse a un espacio donde otros puedan participar y hacer inteligible esa producción.

Las configuraciones "microfísicas" y "moleculares" son recogidas por Rancière para elaborar una distinción tajante entre literatura y política. La política, entendida como juego del consenso y el gobierno, nada tiene que ver con los efectos de sentido producidos por la escritura y la emergencia de lo político disensual. Esa operación divergente es entendida por Rancière en la forma de un "malentendido literario" (2011: 67), el cual ofrece una resistencia y se plantea contra los "sujetos políticos", al componer una organización alternativa de la experiencia sensible, del lenguaje y las formas de individuación. Por lo cual, ejecutar una lectura micropolítica y molecular de la escritura literaria implica ajustar la relación entre los cuerpos, el lenguaje, y lo que Rancière llama "la población literaria" (67): "La literatura […] Deshace los sujetos de enunciación en el tejido de preceptos y actos de la vida anónima (2011:72). Una vez más, el pensamiento de Deleuze y Guattari sobre la sensación es recuperado para desmontar una visión estable del arte de escribir. La literatura, según Rancière, se aparta del consenso y sus configuraciones miméticas al servicio del juicio y la acción política; la literatura se resiste con su política propia (molecular y microfísica) a integrarse a cualquier representación definida por los aparatos del Estado, alejándose de la cristalización disciplinar[44].

Por último, cabria pensar que eso llamado literatura se despliega como un territorio abierto a lo emergente, un tejido donde prolifera un "*sensorium diverso*" en continuo recomenzar, un espacio sensible donde las palabras, las prácticas y las experiencias componen una política inmanente, aunque impropia y abierta a la heteronomía. Para Rancière, como antes para Deleuze, Guattari y Foucault esa política de la escritura literaria adopta la forma de una resistencia; se resiste al "orden del discurso", a la "lengua mayor", a la "lógica de la dominación". Estos tres modos de la

[44] Al proponer una relectura de la novela –género que junto al ensayo representan la caducidad de toda taxonomía- Rancière recurre a la trama molecular elaborada por Deleuze y Guattari para dar cuenta de su escritura proliferante. Si existe una necesidad de narrarlo todo, cada detalle en igualdad, se debe a sus formas singulares de individualidad; la humanidad y el modo representativo son "reemplazadas por individualidades prehumanas, fruto de una mezcla indiferente de átomos" (2011: 67). Esta lógica de lo molecular que Rancière percibe en el lenguaje narrativo atraviesa descripciones, digresiones y una libre asociación de cuerpos y temporalidades que hacen de la novela un dispositivo de proliferación, una trama sin forma, una visión absoluta donde caben todos los lenguajes.

crítica constituyen escansiones en un itinerario; tres formas de articular una política, y una teoría del lenguaje y la literatura. Al rastrear las formas históricas de esa resistencia, quizás pueda trazarse los modos de su emergencia en el presente.

4.3. Estética y política: cuatro propuestas novoseculares

Durante los primeros años del nuevo siglo es posible encontrar una serie de propuestas teórico-críticas que reevalúan la dimensión estética, y al hacerlo consideran nuevas perspectivas para la literatura y sus políticas, sin clausurarla en su especificidad. Quizás sea pertinente reordenar las consideraciones sobre esa esquiva práctica de pensamiento que desde finales del siglo XVIII compuso un tejido sensible de escritura, lectura y experiencias. Luego de dos siglos, las indagaciones de Reinaldo Laddaga, Néstor García Canclini, Andreas Huyssen y Jacques Rancière, todos ellos ya no como críticos específicamente literarios sino desde una perspectiva que coloca a la literatura junto a otras experiencias de la cultura, vuelven a indagar en la estética y las mutaciones del discurso literario para repensar su actualización durante la primera década del siglo XXI. El carácter común de estas propuestas es replanteo de la estética no como disciplina orientada hacia la especulación filosófica, sino como un territorio de exploración que reúne prácticas artísticas y críticas. Sus ensayos colocan a la literatura junto al resto de las artes en un régimen que, siguiendo a Rancière, puede ser pensado, actualizado y reordenado en diversos intervalos históricos y en distintas geografías, aunque decididamente opuesto tanto a la herencia de las “bellas letras” como a la politización banal de sus temas y miradas teóricas. Las problemáticas nociones de “globalización”, “mercado” y “medios masivos” ingresan en la reflexión como significantes a considerar en cualquier intento de producir una descripción, o una especulación, sobre el arte y la literatura actuales.

Ahora bien, el pensamiento sobre la estética se coloca en el centro de una confusión en el panorama teórico contemporáneo. El primer salto para torcer la historia cifrada en el concepto, radica en desligarse de las actitudes que operan con una lógica de apropiación sobre los productos del arte, imponiéndoles finalidades filosóficas, emancipatorias o interpretativas que resultan ajenas a las prácticas artísticas. Reconociendo cierto malestar en el concepto Rancière deslinda un punto de partida para su indagación; este inicio es en sí mismo un lugar de enunciación, para considerar el presente del arte en su carácter post-utópico, retomando la herencia del arte crítico

desarrollado a lo largo del siglo XX. Pensar (o repensar) qué es la estética sería el trabajo de una elaboración que lee un desplazamiento histórico y advierte diversas actitudes filosóficas y contextos específicos de producción. Rancière reintroduce la dimensión histórica en la lectura de los objetos y prácticas del arte, dado que no existe una estética (una literatura, una pintura, etc.) transhistórica; en consecuencia, la estética estaría ligada a una forma de pensamiento que es, en sí mismo, un modo de identificación, un dispositivo de visibilidad, sostiene en *El malestar en la estética*: "«Estética» no es el nombre de una disciplina: es el nombre de un régimen de identificación específica del arte. Los filósofos, a partir de Kant, tienen la tarea de pensar dicho régimen" (2011b: 17). El desplazamiento que propone Rancière radica en identificar y corregir esa tradición del discurso filosófico, materializada en una disciplina que toma la tarea de pensar las prácticas artísticas. Sin embargo, para Rancière, la estética se desprende del carácter disciplinar para transformarse en un régimen de identificación y visualización de las obras de arte; en este sentido, su propuesta se opone tanto a la estética especulativa como a la tradición analítica, o a la inestética[45]. Según Rancière, la estética sería una matriz tanto discursiva como perceptiva, que piensa un modo de experiencia particular vinculada al arte. Pero al mismo tiempo, propone un régimen desjerarquizado en el cual se confunden y derivan objetos y prácticas artísticas; un régimen que crea tiempos y territorios singulares (específicos), pero que establecen una relación de continuidad con el mundo sensible. Los discursos interpretativos que ingresan a dicho régimen dejan de operar como una inteligencia activa sobre una materia pasiva, sino que participan de esa misma indeterminación como dispositivos de identificación. A partir del desarreglo de las jerarquías que caracteriza régimen estético, la estética se convierte en "el pensamiento del nuevo desorden" (2011b: 23), un régimen de producción sensible que habilita la mezcla sin subordinaciones de temas, lenguajes e identidades.

En la lectura de Rancière la estética no puede ser pensada por afuera de su dimensión política; aunque la política debe ser entendida en un sentido restringido, no como lucha por el poder o su ejercicio, sino como un modo de participación en un

[45] Rancière debate la lectura de Alain Badiou, fundamentalmente por el carácter neoplatónico y ontológico de sus planteos elaborados, principalmente, en *Pequeño manual de inestética* (2008). Buenos Aires: Prometeo.

espacio de la experiencia común[46]. En consecuencia, la práctica artística es entendida como una producción de objetos e identidades singulares, los cuales intervienen en ese espacio común. En definitiva, estética y política se encuentran imbricadas como modos de intervenir en el espacio-tiempo sensible, a partir de la identificación de sujetos y experiencias, lenguajes y materiales[47]. La dimensión política del arte y la literatura se encuentra en esa apertura hacia el espacio de lo común; al proponer prácticas que se instalan en el mismo plano junto a las "formas ordinarias de la experiencia" (cotidianas, mercantiles, fetichistas, etc.) para recortar un tipo de experiencia específica y divergente: la estética de Rancière es un pensamiento crítico de las formas sensibles y sus modos de operar en disenso. Sin embargo, Rancière reconoce claramente la necesidad de profundizar las diferencias y malentendidos acerca de esa dimensión "política" del arte. Su propuesta se distancia de la ortodoxia marxista como de las teorías del arte comprometido; tampoco busca implicar a los objetos del arte en una lectura sociológica e interpretativa de los estados de dominación político-económica, o reclamar una politización del artista a partir de compromisos particulares. El pensamiento de Rancière encuentra lo político como una forma correlativa de lo estético, a partir de la creación de experiencias, sujetos y objetos que se sustraen a sus funciones (ordinarias, frecuentes, establecidas, etc.) en una "suspensión" propia del régimen estético. En este sentido, el arte es la creación de un tiempo y un espacio que suspende las condiciones ordinarias de producción y poder, para instituir un espacio solo definible por ese recorte en un nuevo "reparto de lo sensible"[48]. Y es en ese punto

[46] Sostiene Rancière: "La política, en efecto, no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos" (2011b: 33).

[47] Argumenta Rancière: "Aquello que el singular del "arte" designa es el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales. Y aquello que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio (2011b: 33).

[48] Rancière define su dispositivo conceptual a partir de un diálogo polémico con el pensamiento político/poético clásico-aristotélico, así como en una reactualización de las perspectivas de Benjamin: "Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina

crucial, que estética y política se cruzan como modos de intervenir y entender ese reparto. Ambas se convierten en dispositivos de identificación y visibilidad distribuyendo quienes son los sujetos y los objetos de la política o del arte, en cada caso. Por lo tanto, el desarrollo teórico de Rancière convierte a la estética en una metapolítica; una actividad que recorta material y simbólicamente, espacios, tiempos, sujetos, objetos, prácticas y teorías, que a partir de sus creaciones singulares, suspende la funcionalidad ordinaria y se contrapone a la lógica del poder; es decir, se propone como un desacuerdo.

El "régimen estético" constituye una matriz perceptiva e intelectual que reemplaza la legislación mimética; es el resultado de una ausencia de jerarquías, legislaciones u ordenamientos. La estética es el régimen que visualiza problemáticamente la naturaleza sensible del arte dentro del panorama general de las condiciones materiales e históricas de su producción, cuya la discusión parte de un desajuste entre la *poiesis* -como forma de hacer- y la *aisthesis* -como forma de ser-:

> De Kant a Adorno, pasando por Schiller, Hegel, Schopenhauer o Nietzsche, el discurso estético no tendrá otro objeto que la idea de esa relación discordante. Y lo que se dispondrá a enunciar, entonces, no es la fantasía de mentes especulativas: es el régimen nuevo y paradójico de identificación de las cosas artísticas. A ese régimen es que he propuesto llamarlo "régimen estético del arte". (2011b: 17)

La definición de Rancière reconoce y opera sobre esa tradición filosófica, en la cual estética es un discurso reciente, nacido como consecuencia del pensamiento crítico del siglo XVIII, y profundizado en la revolución romántica. Es al mismo tiempo, el momento histórico cuando el "arte de escribir" deja atrás el orden de las "Bellas letras" y se transforma en "literatura". Ahora bien, es innegable que la operación crítica de Rancière establece un diálogo con la gran teoría estética del siglo XX; Adorno es el

---

la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que *tiene parte* en el hecho de gobernar y de ser gobernado. Pero otra forma de reparto precede a este tener parte: aquel que determina a los que tienen parte en él. El animal hablante, dice Aristóteles, es un animal político. Pero el esclavo, si es que comprende el lenguaje, no lo ``posee´´. Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de cosas comunes porque *no tienen el tiempo* de dedicarse a otra cosa que su trabajo. No pueden estar en *otro sitio* porque *el trabajo no espera*. El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual ``ocupación´´ define competencias o incompetencias respecto a lo común […] Hay entonces, en la base de la política, una ``estética´´ que no tiene nada que ver con esta ``estetización de la política´´ propia de la ``época de masas´´, de la cual habla Benjamin […]Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia" (2010: 9-10).

nombre propio que formula, quizás en su mayor potencia, los alcances del pensamiento estético moderno, y en gran medida, es el interlocutor implícito de las nociones elaboradas por Rancière. De modo tal que, la relación dialéctica elaborada por Adorno en su *Teoría estética* entre autonomía y heteronomía[49], es replanteada por Rancière para validar el carácter heterónomo e impropio de la estética y su relación disensual con las formas dominantes de la experiencia sensible. La estética se presenta como el pensamiento del desorden, y a través de él se configura la heteronomía del lenguaje literario, contradiciendo la tradición teórica que ve en la literatura moderna el hallazgo de la especificidad; sostiene el filosofo: "No hay lengua propia de la literatura, solo una sintaxis que primero es un orden de la visión, es decir un desorden de la representación" (2009b: 143); Su reformulación crítica entiende que la obra no se hace de un lenguaje artificioso que, sustraído al mundo, operan por negatividad. Por el contrario, lo que la literatura propone es, paradójicamente, su impropiedad; este es su modo de insertarse en el mundo sensible, oponiendo su *sensorium* diverso que ha quebrado la adecuación entre los modos de ser y su expresión en la escritura. En consecuencia, el pensamiento estético es el encargado de relevar esa tensión entre lo propio del arte y su disolución en el mundo común. El malestar en la estética contemporánea sería consecuencia de la paradoja constitutiva descripta por Adorno entre autonomía y heteronomía, entre la negatividad y su dispersión; panorama en el cual Rancière despliega una estética impropia que entiende al arte y la literatura como formas di sensuales de expresión sensible. En este contexto, la política de la literatura reinscribe en la palabra la potencia crítica del desacuerdo y la posibilidad de crear nuevas formas, leguajes y voces.

Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes (2006) y *Espectáculos de realidad* (2007) de Reinaldo Laddaga constituyen dos ensayos que recogen abiertamente la preocupación barthesiana por el agotamiento de las prácticas

[49] La valoración de la autonomía artística constituye el punto nodal de la teoría de Adorno, eje que sustenta su vinculación negativa con las formas de administración de la industria cultural. Sostiene Adorno: "La posición de los artistas en la sociedad, tras la época de la autonomía artística, tiende a acercarse de nuevo a lo heterónomo. La Revolución Francesa prestó servicios a los artistas, pero los convirtió en sus *entertainers*. […] La desaparición de la distancia entre el artista como sujeto estético y como persona empírica prueba también que ha quedado absorbida la distancia entre arte y realidad empírica sin que el arte haya penetrado en esa vida libe que no existe" (330). Por lo tanto, para Adorno el carácter político del arte, o más precisamente "la relación entre praxis social y arte" (331), se aleja de la politización de sus temas tal como lo demuestra su rechazo al realismo socialista, y se propone como pura negatividad: "El arte, al negar y superar la realidad empírica, concreta la referencia a esa realdad negada y superada, y este hecho constituye la unidad de su criterio estético y social y adquiere así una cierta prerrogativa" (1983: 333).

asociadas al discurso y la institución literaria[50]; su trabajo parte de esos signos de obsolescencia registrados en el paradigma moderno y cristalizado en el dogma estético del modernismo. Según Laddaga, ambos ensayos forman parte de un mismo proyecto, oscilando entre las distintas formas del arte colaborativo en un caso, y la narrativa en otro; en cualquier sentido, y aquí el primer gesto, la literatura se coloca en una nueva escena que se inicia durante las últimas décadas del siglo XX y llega hasta el presente, un régimen que Laddaga identifica y designa como cambio en la "cultura de las artes" (2006: 22). Este movimiento involucra una dimensión histórica que se revela heredera de la "ontología del presente" trazada por Michel Foucault[51] en *¿Qué es la Ilustración?*, como práctica crítica, actitud y *ethos* filosófico. En este sentido, la propuesta de Laddaga es revisar la mutación de las artes y la literatura en el paso hacia el nuevo siglo a partir de objetos y experiencias que la nueva cultura de las artes postula dentro de su régimen de identificación pero que, sin embargo, se escapan a las formas establecidas en la tradición moderna y a su modo de organización "disciplinaria". La redefinición del ámbito de la cultura –una cultura visualizada como *pachtwork*- es propuesta por Laddaga a partir de los aportes teóricos de Jacques Rancière y su elaboración del "régimen estético", junto a una dimensión fuertemente histórica de inspiración foucaultiana. Con lo cual, la idea del "régimen estético de las artes", que en Rancière describe el ámbito de la creación artística desde el siglo XVIII, se solapa con una radical preocupación por el presente en su plena dimensión histórica; sostiene Laddaga: "un régimen es un vínculo entre modos de producción, formas de visibilidad y modos de conceptualización que se articula con las formas de actividad, organización y saber que tienen lugar en un universo histórico determinado" (2006: 33). La rígida estructura disciplinar que ordenó el saber, dispuso los modos de la discusión y codificó las formas

[50] Resulta relevante señalar que durante el año 2006, aparece el último libro de Nicolás Rosa *Relatos críticos*, cuya propuesta es abrir el discurso crítico y la literatura hacia objetos heterónomos. Se hace ostensible, entonces, el impulso por componer desde la crítica literaria un discurso multifacético que difumina las categorías de verdad y ficción, y que el propio Rosa califica como "una exhortación a la lectura de elementos heterogéneos que integran la ciencia de la verdad: los discursos que dicen la verdad y falsedad de la historia, la fascinación de los objetos ficticios y reales y también una justificación frente a la reserva y enigma de las cosas" (2006: 5).

[51] La noción "ontología del presente" u "ontología crítica de nosotros mismos" es elaborada por Michel Foucault en su ensayo *¿Qué es la Ilustración?* y adquiere toda lo potencia de un programa filosófico, en tanto práctica crítica y forma de vida: "Hay que considerar a la ontología crítica de nosotros mismos, no ciertamente como una teoría, como una doctrina, ni siquiera como un cuerpo permanente de un saber que se acumula; hay que concebirla como una actitud, como un *ethos*, como una vida filosófica en la que la crítica de lo que somos es, simultáneamente, un análisis histórico de los límites que nos son impuestos y un experimento de la posibilidad de rebasar esos mismos límites" (1994: en línea).

de práctica estética es la compleja red que se dispersa en el escenario contemporáneo. Dispersión y mutación son las claves para el replanteo de las artes en un escenario cultural intervenido por las repetidas crisis del capitalismo industrial, las transformaciones de los estados nacionales y una paradójica visión global que, de acuerdo a Laddaga, resquebraja las garantías de una episteme en declive. El problema, entonces, es encontrar los modos para hacer pensable un nuevo ciclo cultural que recorre distintas geografías e intenta renovar las formas y problemas estéticos superando el posmodernismo.

A partir de este replanteo Laddaga postula una función específica para la producción artística y literaria en su capacidad para explorar las "insuficiencias y potencialidades de la vida común en un mundo histórico determinado" (2006: 8). De esta forma, intenta dar cuenta de las nuevas "ecologías culturales" (2006: 42) en tanto formas de intervención (simbólica y material) a través de distintos proyectos de arte colaborativo (desde la fundación de editoriales, revistas o las múltiples formas arte colectivo). Estos modos de operación cultural vuelven a postular hipótesis sobre las relaciones estéticas, políticas y experienciales que unas subjetividades mantienen con sus entornos, cada vez más ampliados y paradójicamente abiertos a la posibilidad de articular una dialéctica global/local. La mirada crítica de Laddaga intenta cubrir y formar parte de ese proyecto que, en sí mismo, reordena las dimensiones de lo pensable. En definitiva, la dimensión constructivista de estos proyectos artístico-culturales plantea la necesidad de articular una indagación entre la estética y "las condiciones de la vida social en el presente" (2006: 15). Este enfoque encuentra en los "modos *posdiciplinarios*" (2006: 19) de operación cultural formas -es decir, estéticas- caracterizadas por el cruce de lenguajes; consideras en la hibridación de sus componentes para dar forma a experiencias inter-disciplina. Por supuesto, este tipo de cultura artística reclama nuevas matrices de lectura, esto es, un nuevo tipo de crítica. La invención de nuevos imaginarios para la cultura de las artes revisa críticamente tanto los compuestos, antes llamados "obras", las subjetividades que intervienen en su creación y las lecturas que sobre ellos se realicen. Una estética preocupada por la emergencia valora, en todo sentido, la irrupción de lo improbable, de la exploración de un espacio, de una forma, de una comunidad que antes no estaban ahí. La insistencia por una estética de la emergencia –o de lo "emergente" pensando con Williams- radica en un impulso por reordenar el mapa del presente.

Ahora bien, en el umbral de estas transformaciones, Laddaga plantea una reformulación de la actividad y la comprensión de la práctica crítica, que se diferencia del crítico moderno ocupado en decodificar y construir los sentidos del texto literario en la soledad de una lectura, que es en sí misma una separación. Sin embargo, según Laddaga "el despliegue de esta actividad tiene como condición la supresión de otra: la actividad que consiste en realizar acciones orientadas a modificar estados de cosas inmediatos en el mundo" (2006: 37). Las formas contemporáneas del arte y la literatura indagarían críticamente esa separación caracterizada en la escena típica de lectura, dejando en segundo plano esa visión del "autor retirado" (2066: 41) y del lector solitario, vinculados a partir de un objeto designado como "obra"[52]. Este interés por la redefinición de las artes verbales en el presente se concreta el ensayo *Espectáculos de realidad*; el escritor (y por ende el crítico) en lugar de disponerse hacia "construcciones densas de lenguaje" (2007: 14), se presentan como "productores de espectáculos de realidad" (2007: 14). En este sentido, las operaciones conscientes con los restos de la modernidad literaria se orientan, ahora, a construir objetos inconclusos, o que al menos permitan observar su proceso de composición. En este sentido, la escritura –estos nuevos objetos del arte de escribir- se materializan en libros y producciones que contradicen la forma material del artefacto-libro. La velocidad en su publicación y la aparente incorrección llevan a pensar en una nueva imagen del libro; realizado por bloques imperfectos o irregulares; textos donde lo verbal no siempre equivale a lo impreso. Esto es, una literatura abierta a la improvisación, a las contingencias, a la multiplicidad de soportes; una literatura que según Laddaga "aspira a la condición mutante" (2007: 15), y que por lo tanto rebasa ampliamente la noción de "intertextualidad", para proponer un nuevo régimen de lecturas, relaciones y producciones cada vez más amplio y heterónomo. En este sentido, la "ontología del presente" que Laddaga recupera desde Foucault adquiere toda la potencia de una interrogación crítica, una "descripción, necesariamente incierta, de las líneas de fuga y de tensión que atraviesan el territorio en que desplegamos nuestras prácticas, configuramos nuestras acciones, extendemos nuestras relaciones, realizamos nuestras experiencias" (2007: 23).

[52] Para Laddaga no es casual que "nos encontremos, con cada vez mayor frecuencia, con individuos que, en nombre de la voluntad de explorar las relaciones entre la producción de textos o de imágenes y la vida de las comunidades, se obstinan en participar en la generación de pequeñas o vastas ecologías culturales donde la instancia de la observación silenciosa, a la vez que la distinción estricta entre productores y receptores, es reducida. (2006: 42)

Durante el año 2010 se publican dos libros que extienden en una modulación afín el diálogo sobre las perspectivas estéticas contemporáneas, *Modernismo después de la posmodernidad* de Andreas Huyssen, y *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia* de Néstor García Canclini, cuyo subtítulo adelanta el recorrido crítico propuesto. Estos ensayos establecen un diálogo en el cual se formulan interrogantes sobre nociones claves para el arte y la literatura del presente, al tiempo que revisan los itinerarios que la teoría crítica y la sociología produjeron a lo largo del siglo XX. En el caso de Huyssen, la indagación expande y actualiza su trabajo de la década del 80, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo,* ensayo que se posicionaba polémicamente contra los planteos binarios y reduccionistas que oponían modernismo y posmodernismo en una secuencia lineal de temporalidad histórica. Ya en ese texto, la lectura crítica sobre los medios masivos y su incidencia en la política y el mercado del arte formaban parte de sus objetos de análisis. El renovado itinerario crítico de Huyssen se plantea, ahora, contra la cristalización de los estudios culturales de la academia norteamericana (donde él mismo desarrolla su trabajo) y, al mismo tiempo, como un intento por ampliar las "geografías del modernismo". Al indagar modernidades alternativas[53] en un contexto marcado por una incierta "globalización", Huyssen persigue en un registro continuo desde los años 80, restablecer el impulso de la tensión entre estética y política como componente capital de la crítica cultural y literaria. En un contexto actual inserto en una "realidad global mutante" (2010: 12), Huyssen insiste en considerar los problemas del modernismo como punto de referencia "para cualquier intento de repensar las viejas cuestiones de la estética y la política para nuestros tiempos" (2010: 12). Al reinstalar esta preocupación, se produce una mirada sobre los procesos culturales implicados en el incierto significante "globalización", hasta ahora enfocados en la economía, la política y las tecnologías de la información. Ante este panorama, y contrastada sobre el fondo de los nuevos medios de comunicación, Huyssen propone rebatir la elevada noción de "literariedad", para colocar en su lugar a unas textualidades que se diseminan más allá de la "especificidad de los medios artísticos" (2010: 30). En consecuencia, la literatura heredera del alto modernismo cambia radicalmente su función y su lugar en la trama de

[53] Cabe señalar la coincidencia y anticipación de Beatriz Sarlo con su ensayo *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988) donde los problemas estéticos y políticos del alto modernismo se presentan como ejes de sus análisis.

experiencias estéticas. El modelo teórico de Huyssen busca revitalizar la crítica cultural y literaria siguiendo una serie de tensiones, cuya primera formulación es la problemática dialéctica global/local. Del mismo modo, la oposición alto/bajo que caracterizó al modernismo durante el siglo XX, se plantea ahora para enredarse con el problema del valor estético. Al retomar esta inquietud, Huyssen reintroduce la dialéctica entre la imaginación estética y la dimensión compleja de una "realidad" que se resiste tanto a la petrificación positivista como al mero juego de lenguajes anti-representativos.

Si la hibridación, tal como señala García Canclini, caracteriza a los procesos culturales, para Huyssen esos procesos de mestizaje corren el riesgo constante y omnipresente de ser domesticados por un mercado que tiende a homogenizar lo irregular, suprimir sus filos y disrupciones. El mercado se demuestra como un territorio refractario a la experimentación de la expresión estética y al pensamiento crítico; sin embargo, su voracidad obliga a considerar sus implicancias. Surge, entonces, una visión –una teoría- de la literatura como "empresa intempestiva" es decir, fuera del tiempo, o mejor dicho, asincrónica[54]; sostiene Huyssen "esto pude ser también una oportunidad para la literatura. Porque necesitamos un espacio de escritura compleja e imaginativa que pueda reorientarnos en el mundo" (2010: 42-43). Se traza un horizonte teórico que vuelve a plantear un *ethos* para la escritura literaria, un itinerario crítico que reconsidere las relaciones entre la estética y los efectos políticos en una sociedad aparentemente hiperconectada y sujeta a los "hechizos de la globalización" (2010: 43). La reorientación, entonces, implica ampliar geografías e hibridar las experimentaciones estéticas sin caer en la homogeneización de una pluralidad domesticada.

Finalmente, la propuesta de García Canclini en *La sociedad sin relato* articula la complejidad del estado actual de una discusión teórica desde un movimiento que vuelve a colocar al pensamiento, al arte y la literatura en un mismo plano de experimentaciones; para considerar, a partir del ensayo borgeano "La muralla y los libros"[55], a la experiencia estética contemporánea bajo el signo de la inminencia. Frente

[54] La noción de "asincronía" aparece por primera vez en su ensayo *Después de la gran división*, y es un punto central de su teoría, el cual permite desactivar la visión de un tiempo historio lineal y teleológico. En su lugar, la multiplicidad de temporalidades, la presencia del pasado en el presente, las proyecciones desde el presente hacia el futuro, y la evidencia fundamental de que los procesos de difusión y transmisión de la cultura conllevan temporalidades múltiples, no siempre coincidentes, plagada de destiempos y retornos hacen de esta noción un dispositivo conceptual productivo.

[55] El ensayo de Borges, del cual parte García Canclini, se incluye en *Otras inquisiciones* (1952): "La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y

a una sociedad en la cual proliferan los simulacros –en política, economía, en los medios virtuales- el arte propone otro modo de acercamiento a lo real, aunque lejos de la antigua propensión a la transgresión y de los discursos que pregonan la incapacidad de su captura. Esta inestabilidad conlleva a problematizar los límites y lenguajes de las prácticas artísticas, conduciendo a un replanteo de su propia autonomía. La inestabilidad que el arte y la literatura proponen, según García Canclini, hacen eco en los debates sobre la "posautonomía" que desde el artículo de Víctor Tupitsyn, titulado *Post Autónomous Art* (2004) llega hasta las literaturas posautónomas de Josefina Ludmer. Ahora bien, para García Canclini la posautonomía envuelve una serie de desplazamientos que reorganizan el territorio de lo artístico, para conducirlo hacia nuevos espacios, nuevas relaciones e identidades que parecen diluir la forma estética resistente y negativa del alto modernismo. La visión de un arte y una literatura posautónomas implican, entonces, no el fin de un discurso y una práctica, sino su dispersión e intersección con otras esferas del mundo común. Cabría pensar que este prefijo quizás no sea el adecuado y en su lugar, establecer el designado por Rancière (en diálogo polémico con Adorno) como caracterización del régimen estético, esto es, como una heteronomía[56]. Por lo tanto, la estética y las diversas formas del arte verbal se disponen no como "campo normativo", sino como "ámbito abierto" que reúne *formas*, *representaciones* y *experiencias* las cuales componen un territorio de "posibilidades en un mundo sin normas preestablecidas" (2010: 39).

Los recorridos de García Canclini se asumen "indisciplinados", responden polémicamente tanto a los "muros académicos", como a los "marcos" artísticos y teóricos en un intento por trascenderlos. Al considerar el arte y la literatura desde la "inminencia", la "emergencia" y de lo intempestivo se modifica radicalmente su relación con el mundo para asumir un emplazamiento en la realidad, ya sea como escena espectacular, promesa de sentido o insinuación fuera de los datos duros de la lógica pragmática de la política y la economía. Según García Canclini, "Las obras no

---

ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético" (1974: 635).

[56] Sostiene García Canclini: "La reelaboración de la teoría estética y del análisis crítico necesita hacerse cargo de las pertenencias múltiples y las localizaciones móviles de actores que exhiben el arte a la vez en los museos, los medios, el ciberespacio y las calles, que mantienen cierta voluntad de forma tanto en los espacios "propios" como en otras zonas donde las imágenes se hacen visibles y las escrituras legibles bajo una normatividad heterónoma. La tarea no es renunciar a la diferencia de ciertos "creadores" y "obras", sino percibir cómo sus autores entran en conflicto y negocian su sentido en los intercambios con las industrias culturales o en medio del pragmatismo social" (2010: 53).

simplemente suspenden la realidad; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró. Tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser" (2010: 12).

El pueblo que todavía falta, según escribieran Deleuze y Guattari, y el acontecimiento por venir son modos afines para decir algo evidente; frente al discurso del fin y la añoranza del saber letrado del alto modernismo, no es la literatura la que muere, sino un marco de inteligibilidad y referencia. Frente a ese panorama, se configura una sociedad sin un relato *a priori*, como un tejido de subjetividades y representaciones (verbales, visuales, transdiscursivas) predispuesto a la emergencia, a la irrupción de lo inminente. La exploración estética sería, entonces, una pregunta por las formas, por sus modos de organización y reordenamiento del material sensible y su emplazamiento en un territorio común. Si la escritura literaria se entiende intempestiva, fuera del tiempo, tensionada por asincronías e imaginarios a realizar, entonces el trabajo crítico que traza su visibilidad no puede sustraerse de esta condición, para plantear, ya no explicaciones e interpretaciones determinantes, sino itinerarios inconclusos: escribir una historia junto al arte sin borrar *el recuerdo del sufrimiento acumulado*, a fin de componer la materia elusiva del presente.

(II)
PRIMERA ESCENA: ABELARDO CASTILLO

Capítulo I
Escritura crítica y proyecto cultural: del compromiso a la utopía

1. Las revistas literarias

Al considerar los modos de construcción de una figura autoral y su proyección sobre la escritura literaria, resulta necesario indagar un cuerpo de textos heterogéneos –entre ellos, editoriales de revistas, ensayos, etc.- los cuales abren una perspectiva crítica hacia la consideración de la densidad del concepto "autor". A partir de esa lectura se visualiza en los discursos formas de ordenamiento e identidad, que contribuyen a la configuración de una "imagen escritor" (Gramuglio 1988). Sin embargo, al indagar en la trayectoria autoral de Abelardo Castillo es necesario trazar conexiones dentro del horizonte que caracteriza a la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX, y a partir de este marco histórico, intentar leer las prácticas que fueron construyendo una "figura de autor" a través de intervenciones críticas.

La reflexión constante en torno al lugar del escritor constituye uno de los ejes centrales del programa de escritura de Castillo; la cual se configura como una definición personal y una posición política. Sin embargo, resulta imposible trazar una distinción entre la emergencia de su figura autoral -con su respectiva práctica literaria-, y las formas de dicha emergencia, esto es, el proyecto de las revistas literarias. Por lo tanto, se adopta una perspectiva que no deja de observar las continuidades entre diversos de formatos y soportes[57] textuales como rasgos específicos del sentido, tanto estético como político. En consecuencia, textos aparecidos, generalmente como editoriales en las revistas, habilitan la lectura de una construcción problemática de la figuración autoral, y se muestran como una instancia productiva de la escritura en la que se define una identidad y un lenguaje literario.

A fin de considerar los modos en que Castillo configuró su figura de escritor, debe trazarse su correlación con la trama cultural y literaria argentina; por lo cual, al detener la mirada sobre un texto nunca se escapa la posibilidad de leer simultáneamente

[57] Deleuze-Guattarí abordan el problema materia/forma, contenido/expresión así como la noción de "soporte" desde una perspectiva que hace significativa esta relación, negando su carácter homogéneo para leer sus singularidades. Sostienen: "para la ciencia nómada la materia nunca es una materia preparada, así pues, homogeneizada, sino que es esencialmente portadora de singularidades (que constituyen una forma de contenido). Y la expresión tampoco es formal, sino inseparable de rasgos pertinentes (que constituyen una materia de expresión). Es, pues, un esquema completamente […] la conexión dinámica del soporte y del ornamento sustituye a la dialéctica materia- forma. Así, desde el punto de vista de esta ciencia que se presenta como arte y también como técnica (2006: 375).

a su funcionamiento inmanente, los modos de inserción en la complejidad de una escena cultural, que necesariamente involucra experiencias comunes. En definitiva, el autor reingresa a la lectura crítica como instancia productiva del texto, punto de anclaje entre el funcionamiento de la materialidad textual y la circulación de los discursos. En efecto, Castillo desarrolla un tipo de escritura crítica que articula, al mismo tiempo, su propia figura de escritor con el mundo político y cultural. En este sentido, los editoriales de las revistas literarias, así como algunos de sus ensayos, se presentan como dispositivos discursivos que producen un diálogo con la tradición cultural de la filosofía y la literatura occidental, así como con la coyuntura política argentina. Uno de los rasgos fundamentales de este diálogo se encuentra en la posición independiente y autónoma del proyecto de las revistas dirigidas por Castillo; tal como señala Calabrese: "las revistas carecían de apoyo financiero y no tenían respaldo de institución alguna –ni estatal ni privada" (2006: 15-16), lo cual provocó en ocasiones la interrupción –o postergación- de las publicaciones por motivos económicos, más allá de los procesos de censura y persecución política. El perfil alternativo de las revistas configura una posición autónoma que tiene como consecuencia directa el ejercicio de una verdadera independencia discursiva e ideológica, por lo cual resulta válido considerar el proyecto de las revistas literarias como una práctica cultural alternativa e independiente, cuyas publicaciones intervinieron en el amplio campo de la cultura trazando una "operación crítica" (2006: 45) sostenida en el tiempo[58]. A través de esta independencia, los textos editoriales firmados por Castillo construyen una mirada singular en el mapa de la cultura y la política argentina, con una extensión temporal de casi tres décadas desde 1959 hasta 1986 que, tal como sostienen Calabrese y De Llano, constituyeron "un proyecto cultural comprometido" (2006: 11)

En diversos textos a lo largo de su itinerario de producción, Castillo adopta deliberadamente un discurso crítico que se une a la escritura de ficción. Esta práctica se materializa en los editoriales y artículos de las revistas literarias por él dirigidas: *El Grillo de Papel* (octubre de 1959 - octubre/noviembre de 1960); *El Escarabajo de Oro* (mayo/junio de 1961 – julio/septiembre de 1974); *El Ornitorrinco* (octubre/noviembre

[58] Sostiene De Llano: "Cada selección temática o procesamiento de noticias, como la inclusión de polémicas o el armado de artículos con opiniones contrapuestas –de manera tal que unos `contesten´ a los otros- , son estratégicas operaciones críticas que determinan el posicionamiento del medio ante el público" (2006: 45). Del mismo modo, "El tono irónico, irreverente y sarcástico que adoptan ciertas páginas de las revistas funciona también como una operación crítica" (2006: 47).

de1977 – julio/agosto de 1986)[59]. Esta trayectoria, proyectada en el plano histórico-político de la realidad argentina a partir de la década del 60, permite visualizar el devenir de una conceptualización de la práctica literaria organizada a través de la noción sartreana de compromiso, con sus variaciones, revisiones y actualizaciones; noción capital desde la cual Castillo construyó una figuración de escritor[60]. Esta voluntad de continuidad se presenta, tal como señalan tanto Calabrese-De Llano como Sylvia Saítta, en la elección de los nombres, todos ellos "animales fabulosos" (Calabrese-De Llano, 2006), o "seres ficticios e ilusiorios" (Saítta, 2015) que sin embargo establecen abiertas referencias literarias o contextuales[61]; así como en la presencia constante de Jean-Paul Sartre, escritor e intelectual referente.

Las revistas se presentan como artefactos culturales complejos, y si bien la literatura ocupa el foco de los debates e intervenciones - la mayoría de los colaboradores son, efectivamente, escritores- se multiplican las referencias hacia otras artes y saberes. El cine, la pintura, el teatro, la filosofía, la semiótica, sin mencionar la constate referencia hacia motivos de actualidad política, conforman una materialidad heterogénea donde se producen diálogos constantes entre textualidades diversas. Esta multiplicidad se traduce en una organización fragmentaria que incluye collages fotográficos e ilustraciones, multiplicando las referencias y sentidos de la lectura. Con frecuencia, un texto aparece deliberadamente interrumpido, enviando hacia otras secciones de la revista; o se establecen relaciones en la diagramación de los textos y la

[59] La presente lectura crítica tiene como base imprescindible el trabajo de recuperación y organización del material de archivo coordinado por Elisa Calabrese y Aymará de Llano. Según detalla Calabrese, la totalidad de las revistas han sido cedidas a las editoras por Abelardo Castillo y Sylvia Iparaguirre para su indexado y digitalización. El resultado de su trabajo se concretó en un CD ROM que acompaña la publicación del libro *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo*. 1ª ed. Mar del Plata: Martín, 2006. De ahora en adelante, todas las citas corresponden a dicha edición digital. Se indica a través de las siguientes abreviaturas las referencias a cada publicación: *El Grillo de Papel* (*EGP*); *El escarabajo de oro* (*EEO*); *El Ornitorrinco* (*EO*). El número de página, en todos los casos, corresponde a la versión digital. La edición realizada por la Biblioteca Nacional y publicada en 2015 se realizó a posteriori del desarrollo de este trabajo.

[60] Según sostiene Claudia Gilman en su análisis de la época que incluye las décadas del 60 y70: "la revista político-cultural fue, en ese tiempo, un soporte imprescindible para la constitución del escritor en intelectual, puesto que supuso la difusión de su palabra en una dimensión pública más amplia" (2003: 22); al mismo tiempo señala como "la polémica fue un discurso constituyente" (2003: 22) el cual configura un rasgo significativo de esas intervenciones.

[61] Describe Saítta: "Hay un grillo, un escarabajo y un ornitorrinco: si los dos primeros son insectos imaginarios, porque el grillo es de papel y el escarabajo, de oro; el ornitorrinco, por su propia rareza, es un animal casi de fantasía. Seres ficticios e ilusorios que, como la literatura misma, se inscriben en una tradición que los precede –el poema "El grillo", de José Pedroni; "El escarabajo de oro", de Edgar Allan Poe–, o dialogan, de modo oblicuo y cifrado, con la ominosa realidad de los tiempos de la dictadura" (2015: en línea).

disposición de las fotografías. En el caso de las imágenes, es frecuente encontrar gestos irónicos o referencias veladas que proponen una lectura abierta a conexiones entre distintos soportes y textualidades. Así, es posible encontrar en la sección "Grillerías" -luego "Bicherías"- composiciones que unen textos paródicos, fotografías, recortes periodísticos, ilustraciones y reproducciones pictóricas en un ordenamiento heterogéneo. En algunos casos, se hace imprescindible la recomposición de este contexto visual para la captación de la simultaneidad paradójica del proyecto editorial: comprometido, politizado pero constantemente apelando a referencias artísticas y culturales. Todo este conjunto de operaciones sobre la materialidad de las revistas, sumado al carácter abiertamente político de su perfil editorial, permite considerarlas como partes de una experiencia neovanguardista, tal como lo describe Calabrese (2015).

2. Bajo el signo de Sartre: existencialismo y polémica cultural

"Nunca he comprendido la literatura más que como una participación en el mundo". Jean-Paul Sartre. *El Grillo de Papel*, nº 4, 1960

El momento en el cual las revistas inician su itinerario de publicación obliga a considerar el estado general de la cultura argentina y su sistema literario a partir de 1955. En este sentido, la figura de Jean-Paul Sartre resulta central para considerar los modos y prácticas del escritor, a través de la noción de "intelectual crítico". Sin embargo, la difusión del pensamiento sartreano debe pensarse dentro de una compleja red cultural. Una de las primeras irrupciones del sartrismo, consideradas des un punto de vista editorial, se encuentra en las traducciones de Aurora Bernárdez -esposa de Julio Cortázar- para Losada a partir de 1947. Otra faceta estaría asociada a la crítica de la cultura representada por los intelectuales ligados a la revista *Contorno*; a partir de la revista de los hermanos Viñas se sientan las bases para los debates en relación a los modos de entender la dinámica entre literatura y política; y al mismo tiempo, se establece un punto de partida para la reformulación polémica de los saberes críticos que se despliegan a partir de la década del 60 en sistema cultural argentino[62].

[62] En el inicio de este arco problemático se encuentra el campo cultural de la caída del primer peronismo en 1955, y la actividad de las revistas culturales y literarias. En este contexto, y como respuesta a la hegemonía cultural del grupo vinculado a la revista *Sur*, la revista *Contorno* reúne una serie de autores que trazan una nueva perspectiva crítica que hace explícita la hibridación de lo estético y lo político en una relectura de la literatura argentina. Esta "formación" (Williams 2009) involucra explícitamente la confluencia de preocupaciones estéticas, como el realismo, junto a ciertas tradiciones políticas y filosóficas –el marxismo, el existencialismo y el pensamiento de izquierdas-. Según Oscar Terán (1991), en la revista *Contorno* de Ismael y David Viñas se produce la cristalización de una visión crítica de la

A partir de este marco general, puede delinearse la operatividad de la obra de Sartre como marco de referencia para la figuración intelectual de Castillo. Sin dudas, el existencialismo opera como una matriz de producción implicada en las conceptualizaciones filosóficas y en la práctica literaria con notable influencia a partir del quiebre político de 1955. La formación de una franja de "intelectuales críticos" (Terán 1991) -opuestos a la pasividad universitaria y al perfil liberal representado por la revista *Sur*[63]- tiene como referencia central la renovación del pensamiento marxista y, especialmente, la teoría filosófica de Jean-Paul Sartre. Según señala Terán "fue sin duda el existencialismo sartreano el que diseñó un módulo de vasta influencia en el planteamiento de las relaciones entre teoría y política" (1991: 17) En este sentido, la revista *Les Tempes Modernes*[64] configura un modelo textual que orienta los registros de escritura y los modos de circulación de las ideas. De hecho, el editorial de presentación de *Les Tempes…* formula el punto inicial para diagramar una perspectiva teórico-práctica sobre la literatura. Los textos del corpus existencialista dan forma a una conceptualización teórica que constituye el punto de partida para la práctica crítica; según Terán: "Los escritos sartreanos que oficiaron como organizadores de una ideología conectada con las preocupaciones sociopolíticas tenían su núcleo argumentativo en la teoría del compromiso" (1991: 23).

El proyecto crítico de las revistas literarias que pone en funcionamiento Castillo a partir de 1959 no puede explicarse sin estas referencias; en efecto, son la puesta en práctica de la teoría sartreana de la literatura como compromiso, y consecuentemente, del perfil intelectual que de ella se despliega. Sin embargo, tal como señala Aymará De

---

literatura argentina a través del pensamiento sartreano. Esta forma del sartrismo como crítica de la cultura estará especialmente representada en Juan José Sebreli, Oscar Masotta y Carlos Correas. Según señala Terán "En la década del 50, desde las mismas páginas de la revista de Victoria Ocampo será Juan José Sebreli quien expresará con mayor productividad la aplicación del credo sartreano a temas nacionales" (Terán 2004: 67); sobre todo en la configuración de una autoimagen del intelectual a través de la noción de "compromiso".

[63] Según señala Oscar Terán: "un rasgo relevante de la franja intelectual crítica es que en su misma autopercepción se hallaba explicitada la protesta contra la filosofía académica, identificada con una reflexión poco articulada con la realidad nacional, y esta desconexión será contemplada como la porción mistificadora de unas filosofías en las que hallaban ausente el aspecto concreto y comprometido que todo pensamiento debía contener para resultar valido" (1991: 17-18). Este punto resulta crucial para la comprensión de futuros debates y la trayectoria intelectual de distintos autores; en este sentido, Sebreli, Masotta y Correas comparten con Castillo el haber establecido una relación de distancia crítica frente al saber institucional, aunque en el caso de Castillo esto se revela aún más evidente dado su carácter de escritor.

[64] *Les Tempes modernes* fue fundada en 1945 por Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Maurice Merleau-Ponty, entre otros, presentando la discusión de temas políticos, literarios y filosóficos.

Llano, las revistas buscaron un modo de compromiso muy cercano a la idea de autonomía: "Ni el arte ni la ciencia necesitan hacer propaganda para ser considerados fenómenos comprometidos, deben ejercerlo desde su propia especificidad, con sus propias "armas" (2006: 32). En este sentido, De Llano rastrea una preocupación constante en las revistas de Castillo por las llamas "Ciencias del Hombre" –lingüística, antropología, sociología, psicoanálisis, etc.-. Desde *El Grillo de Papel* se formulaba explícitamente la contradicción entre la preocupación estética y crítica junto al compromiso como figuración autoral implicada en la política. Estas dos líneas de pensamiento sobre la literatura coexisten paradójicamente en el interior de las revistas; a fin de desarrollar un compromiso con la especificidad estética, y un compromiso civil y político que no se implica en un discurso literario panfletario. En consecuencia, el compromiso intelectual y la cultura de izquierdas -ligada la tradición del arte crítico- son el marco de referencias general para la formación del proyecto de las revistas literarias; sin embargo, a través del existencialismo sartreano se introduce una perspectiva humanista sobre la teoría marxista que desarticula su ortodoxia, tanto en términos políticos como estéticos. En este sentido, Castillo construye su figura autoral en la alternancia de dos lenguajes, la publicación de textos de ficción y al ejercicio de la crítica cultural. Esta crítica, cuyo soporte son las revistas literarias, da forma a un discurso trabado necesariamente con la vida política, y en consecuencia, ordena una práctica que refracta inmediatamente en la imagen pública del autor; se manifiesta como procedimiento de irrupción y búsqueda de inserción en el campo.

La elección de una perspectiva "comprometida" aparece en el primer editorial de *El Grillo de Papel*: "La literatura, ya que no un medio de vida, es para nosotros un "modo" de vida. Una manera de caminar prójimos. O para decirlo con palabra ajena, una forma de compromiso". (*EGP* nº 1, 1959: 2) Resulta evidente, a partir de la explicitación del concepto, la inscripción del proyecto en la filosofía sartreana[65]. Según Oscar Terán, los intelectuales críticos del período continúan la "curva biográfico-

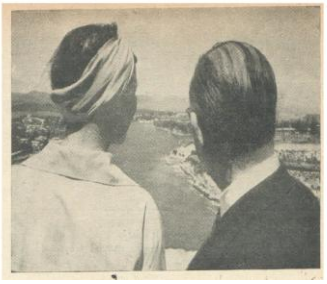
[65] La presencia e importancia del existencialismo sartreano en las revistas de Castillo es señalada por Elisa Calabrese dentro de la escena cultural de la década del ´60; quien, al mismo tiempo, incluye esta operación en una serie temporal e intelectual más amplia que remite a la generación anterior. Sin embargo, es evidente que la visibilidad de Sartre se incrementa notablemente en las publicaciones de Castillo. Calabrese sostiene: "*Contorno* finaliza en el año 1959, y enseguida surge el comienzo de *El Grillo*… Pero, por si las coincidencia de fechas no fuera significativa, sí lo sería, sin duda, observar el abrumador espacio que se dedica a Sartre en las revistas de Castillo: desde la publicación de fragmentos de sus obras hasta reportajes, artículos, editoriales y una densa necrológica donde se lo ubica como uno de los escritores –quizá el supremo- más importante del siglo XX" (2006: 11).

intelectual de Jean-Paul Sartre" (2004: 75); y en el caso de las revistas de Castillo, se plantean un "entrecruzamiento entre marxismo, humanismo y existencialismo sartreano" (2004: 75).

La influencia de Sartre sobre las revistas no sólo se advierte en la recepción de sus ideas y discusiones políticas, sino directamente en la publicación de sus textos. En efecto, en el nº 4 de *El Grillo de Papel* durante 1960, aparece una larga entrevista cuyos derechos son adquiridos a la agencia Prensa Latina, fundada al igual que la revista en 1959, luego de la Revolución cuba. El contacto con la agencia fundada por Jorge Masetti es consecuencia de una identidad política afín; en ese contexto histórico-cultural la Revolución cubana se ofrece como referencia sostenida en los debates de la izquierda latinoamericana. La introducción con la cual *El Grillo…* presenta la entrevista realizada por Jacques-Alain Miller para *Cahiers libres de la jeunesse*, coloca a Sartre en el centro de la actualidad intelectual francesa, ya sea como *best-seller* literario, ya como pensador político que trasciende la frontera europea para viajar a la Cuba revolucionaria. El texto de la entrevista expone las ideas de Sartre en relación a la literatura, el compromiso, el testimonio, los problemas de la dialéctica, la visión totalizadora de la historia[66], la crítica tanto al pensamiento metafísico como al comunismo ortodoxo, y finalmente los principios sobre los cuales construir una praxis: "primero, nadie puede ser libre si todo el mundo no lo es; segundo, yo lucharé por el mejoramiento del nivel de vida y de las condiciones de trabajo. La libertad, no es metafísica, sino práctica" (*EGP*, nº 4, 1960: 5). La siguiente aparición se produce en *El Grillo de Papel* nº 6, 1960, donde se publica un fragmento de *Los secuestrados de Altona* y la reproducción de una crónica-reportaje titulada "Simone de Beavoir y Sartre en Cuba". Tanto el texto como las fotografías que acompañan el artículo cristalizan el clima de época, y al mismo tiempo hace explícita la línea editorial de la revista, declaradamente sartreana y adherente a la revolución cubana. En este sentido, debe entenderse la publicación del texto como la resonancia de un acontecimiento político-cultural clave que permite comprender la agenda intelectual que incide abiertamente en *El Grillo de Papel*[67].

[66] El abordaje problemático de la dialéctica como metodología es señalado por Oscar Terán como uno de los puntos centrales en la formación de una estructura de sentimiento claramente generacional; subrayando como ejemplo el despliegue crítico de *Sexo y traición en Roberto Arlt*, allí Oscar Masotta sostiene: "toda verdad es síntesis, recuperación global de la totalidad de los niveles de existencia histórica". Citado por Terán (1991: 25).

[67] Oscar Terán sostiene el carácter paradójico de las declaraciones de Sartre reproducidas por *El Grillo de Papel*, debido a que un intelectual cuya elaboración filosófica se postula sobre el concepto de "libertad",



(“Simone de Beavoir y Sartre en Cuba, *El Grillo de Papel*, nº 6, 1960)

Hacia 1960 la construcción de una figura de autor orientado políticamente hacia la cultura de izquierda se despliega dentro de un arco teórico que va desde el “escritor comprometido” al “escritor revolucionario”, para así definir los alcances e implicancias de la literatura en una revolución política. Según Terán, es posible señalar en la cultura argentina del 60 “una variación desde el intelectual del compromiso hacia otro más confiado en dicha posibilidad revolucionaria y más demandante de un lugar orgánico en sus relaciones con las clases subalternas” (1991:22). Ahora bien, prácticamente desde el inicio la línea editorial seguida por *El Grillo de Papel* va representar en toda su complejidad “las conexiones entre sartrismo y política” (Terán, 1991: 98). Los desplazamientos teóricos dentro de la nueva izquierda se revelan como consecuencia de una búsqueda de nuevas prácticas políticas, así como en la recepción e interpretación de las teorías y autores que ingresan como nuevos marcos de reflexión política y cultural. La recepción de Gramsci –primero en *Cuadernos de Cultura*, y luego en *Pasado y Presente*-, revisando a Marx a partir de la lectura del *Manuscrito económico-filosófico de 1844*, y de forma ostensible la filosofía de Jean-Paul Sartre son las claves que orientan el humanismo característico de la época. Resulta evidente que la perspectiva existencialista y la visión humanista desprendida del *Manuscrito…* de Marx ordenan el

sin embargo encuentra reparos al manifestarse detractor de la libertad de prensa cuando esta se revela contrarrevolucionaria. Aún así, esto no representa un problema para la nueva izquierda, y permite representar en la voz de un intelectual faro “el modo en que los principios comenzaron a lucir como trincheras, la polarización doctrinaria se profundizó y no pocas veces el maniqueísmo fue penetrando el estilo de las intervenciones teóricas” (1991: 71). La línea editorial de la revista se encuentra inmersa en el clima político de la nueva izquierda, el cual adquiere la solidez de una agenda ideológica; siguiendo la síntesis de Gilman: “La agenda política e intelectual […] proponía el repudio de toda potencia colonial y postuló un antiimperialismo que, sin renunciar a la idea de soberanía y liberación nacionales, convivió con la expectativa de que la revolución mundial se había puesto en marcha” (2003: 46). Sin embargo, al considerar la experiencia cubana como referencia constante con el correr de los años y la radicalización de la coyuntura político-social “la noción de revolución iba a llenar toda la capacidad semántica de la palabra “política”; revolución iba a ser sinónimo de lucha armada y violencia revolucionaria” (2003: 51).

inicio del proyecto editorial, y al mismo tiempo, configuran una figuración autoral que define la práctica crítica de Castillo orientada hacia una dimensión política.[68]

En efecto, la presencia de Sartre se hace constante. Un año más tarde aparecen dos breves reflexiones sobre la situación de la guerra Argelia, como testimonio del grupo de intelectuales franceses reunidos en el *Manifeste des 121* en abierta oposición al colonialismo (*EEO* nº1, 1961). Dos años más tarde se incluye el texto "La farsa memorable: el ilusionismo de Giacometti" (*EEO* nº16, enero 1963) partiendo de la plástica como inicio de una reflexión general Sartre expone su pensamiento sobre el arte y las posibilidades de crear efectos verdaderos a partir de materiales imaginarios y simulacros. Hacia 1964 se publica un fragmento de sus *Memorias* (*EEO* nº23/24, 1964); y en el número aniversario de la revista se reproducirá el texto "El coloquio de Praga" (*EEO* nº30, 1966) –incluido en la sección ensayos europeos, junto un fragmento de Ernst Fischer "Sobre el arte y las masas-. En este artículo, Sartre expone su crítica a la lectura soviética del arte y el pensamiento modernos -representados en Freud, Kafka y Joyce-. De este modo se insiste en el debate, propio de la cultura de izquierdas, sobre las valoraciones estéticas de la sociedad occidental y la llamada "izquierda del Este", es decir, aquella vinculada estrechamente a la ortodoxia soviética y su inclinación hacia el realismo socialista. Hacia el final de *El Escarabajo…* se publica el artículo "Un análisis del teatro burgués" (*EEO* nº46, 1973) donde se despliega un análisis histórico del teatro, para llegar hasta las obras de Beckett y Ionesco, indagando especialmente a Brecht como dramaturgo vinculado al pensamiento marxista. Finalmente, en *El Ornitorrinco* se publican tres textos que leídos en serie determinan la clave sartreana de la totalidad del proyecto editorial renovado en el contexto de la dictadura iniciada en 1976. Estas intervenciones forman parte de una suerte de balance de la obra de Sartre, que la coloca en perspectiva hacia finales de la década del 70, cuando el existencialismo ha perdido terreno en los debates culturales frente a otras filosofías, disciplinas o prácticas críticas -como el estructuralismo, el psicoanálisis y la sociología-. A pesar de este destiempo, Castillo sostiene la validez y productividad del pensamiento sartreano, especialmente en el contexto represivo que caracteriza a la realidad argentina. El primero de estos artículos "Jean-Paul Sartre: he escrito, he vivido, no hay nada que lamentar" (*EO* nº 2,

[68] En efecto, Claudia Gilman sostiene: "Al lo largo de los años sesenta y setenta la política constituyó el parámetro de la legitimidad de la producción textual y el espacio público fue el escenario privilegiado sonde se autorizó la voz del escritor, convertido así en intelectual" (2003: 29).

1978) escrito por Castillo, se propone como una reseña crítica sobre *Situaciones X: Autorretrato a los 70 años*, publicado por la editorial Losada en 1977. En el contexto de esta reseña, Castillo se refiere de modo contundente a la importancia de Sartre en tanto referente generacional:

> No creo hablar sólo por mí o por mi generación si afirmo que en los últimos cuarenta años no ha habido otro hombre que, siendo escritor, haya influido más que Sartre sobre nuestra concepción del mundo. […] Sartre, como ningún otro escritor de nuestro tiempo, es una impura, contradictoria y dramática totalidad (viviente, inacabada) hecha de palabras y de actos (*EO* nº 2, 1978: 2).

Las contradicciones de Sartre –profundamente autocrítico y en constante recolocación dentro de sus afinidades políticas y filosóficas- son destacadas por Castillo a través de los rasgos que configuran su carácter paradójico, consecuencia de una perspectiva vitalista que juzga inseparables "palabras" y "actos". En efecto, la lectura de Castillo se esfuerza por dejar en claro que no hay posibilidad de aislar –como órdenes opuestos- "literatura" (y con Sartre, esta noción se amplía hacia el pensamiento crítico) y "vida". Para Castillo, esta continuidad es la marca que distingue un modo de comprender la función del escritor y trazar una figuración personal en espejo a Sartre; quien establece, simultáneamente, una perspectiva literaria y una dimensión ética sintetizada en el ejercicio de la "libertad". Esta noción –elaborada en sus ensayos filosóficos, pero especialmente presente en la conferencia *El existencialismo es un humanismo* (1946)- involucra la totalidad de la vida como construcción de una postura filosófica, escribía Sartre:

> Si en efecto la existencia precede a la esencia, no se podrá jamás explicar por referencia a una naturaleza humana dada y fija; dicho de otro modo, no hay determinismo, el hombre es libre, el hombre es libertad […] Así, no tenemos ni detrás ni delante de nosotros, en el dominio luminoso de los valores, justificaciones o excusas. Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré diciendo que el hombre está condenado a ser libre (1978: 27).

En este sentido, siguiendo a Sartre, Castillo afirma:

> No creer en nada, pero inventar a cada paso mis propios valores, hacer de mi otra cosa de lo que el azar, la historia, mis genes y la sociedad dispusieron hacer conmigo; eso, nos diría Sartre, es uno de <u>los caminos de la libertad</u> de un hombre. (EO nº2, 1978: 4) [Subrayado mío].

El fragmento condensa significativamente el pensamiento existencialista, parafraseando ideas y obras de Sartre[69]. Cabe señalar que el artículo de Castillo aparece

[69] Sartre, Jean-Paul. (2005) *Los caminos de la libertad* [1945-1949] Buenos Aires: Losada/La Página.

en 1978, el mismo año que la Editorial Sur realiza la reedición de la conferencia de Sartre, lo que permite esbozar un panorama contextual sobre la resistencia cultural durante el segundo año de la dictadura encabezada por Rafael Videla. El segundo artículo, que inicialmente se proponía como una continuación del texto publicado por Castillo en el nº 2, se titula "El hombre Jean-Paul Sartre II. Un testimonio inédito" (*EO* nº 3, 1978). En lugar de escribir Castillo, se publica directamente al propio Sartre; se genera, entonces, un espacio en las páginas de la revista para el escritor francés en un contexto de flagrante autoritarismo y censura, lo cual adquiere un valor específico. Justamente, la reflexión con la que concluye la entrevista de Sartre se orienta hacia contrarrestar el silencio. La comunicación y la difusión de ideas (cabría pensar en la publicación y sostenimiento de un proyecto editorial como resonancia de un pensamiento que busca atacar el silencio) se transforma en un acto de confianza en el lenguaje: "al contrario, la comunicación implica necesariamente verdad. Y progreso…" (*EO* nº 3, 1978: 6).

El último de los artículos "Jean-Paul Sartre" (*EO* nº 8, 1980), escrito por Castillo en el espacio reservado para el editorial, se propone como un repaso y vindicación de la figura de Sartre con motivo de su muerte: "ese formidable y trunco andamiaje de reflexión y literatura que por fin totalizó la muerte […] bastan para hacer de Sartre el pensador y el autor de ficciones y el hombre público más grande de este siglo" (*EO,* nº 8, 1980: 3). Resulta evidente la valoración, pero sobre todo la dimensión heterogénea de la producción de Sartre; esto se involucra con la caracterización del escritor emergente de la década del 60, un escritor que produce sin considerar una idea de especificidad. Por lo contrario, Sartre se convierte en el ejemplo paradigmático de la interconexión entre filosofía, literatura y política; tríada que caracteriza a la generación de Castillo: "Fue nuestro compatriota y nuestro contemporáneo; fue, incluso, nuestro folletinista espiritual" (*EO,* nº 8, 1980: 3). El artículo, presentado como nota necrológica, se transforma en una suerte de radiografía intelectual que marca el clima de una época y circunscribe, en términos históricos, la preeminencia del existencialismo sartreano como una matriz de lectura, producción e identidad:

> ningún escritor me influyó como Sartre. Porque tampoco hay casi página de esos libros en las que no redescubra una idea que hoy siento naturalmente como mía. Y esto no es una mera acotación personal: es un hecho constatable en casi todos los intelectuales de la generación del 55 y de mi propia generación. […] Nos enseñó a pensar. (*EO,* nº 8, 1980: 4).

La “influencia” se presenta como una forma de una “enseñanza” integral –ética, estética y política- que orienta la creación de un horizonte de pensamiento crítico. El discurso de Castillo hace explícito que, la clave para comprender su formación intelectual en continuidades con la generación del 55 –es decir, los integrantes del grupo *Contorno*- es, en efecto el existencialismo sartreano. Su argumentación parte de Sartre para construir un marco de referencia que permita pensar la problemática vinculación escritor-sociedad; de este modo, se traza una suerte de bosquejo histórico que ordena el devenir de los saberes críticos de la cultura argentina. Desde 1955 a 1980 se extienden veinticinco años en los cuales el pensamiento sartreano dialoga y produce como paradigma de referencia para los autores argentinos; aunque por supuesto, ya a inicios de la década del 70 pueden reconocerse variables teórico-críticas que comienzan a polemizar con la filosofía existencialista a través del modelo de intelectual revolucionario –como se visualizó en las revistas *Pasado y Presente* y *Crisis*- e incluso en una visión abiertamente crítica a la politización –como el caso de *Literal*-. El balance realizado por Castillo advierte la transformación de la escena cultural, donde la figura de Sartre es desplazada para dar lugar a nuevos nombres, advierte Castillo: “Lacan, Foucault, Barthes, Levy-Strauss, Marcuse o Althusser, fueron convocados por imperceptibles discípulos para aniquilación de Sartre.”; con lo cual, se diseña inmediatamente una oposición polémica: “Sartre los refutó a todos, se adueñó de lo que le servía para pensar, y resucitó como agit0ador político” (*EO*, nº 8, 1980: 4). Por tanto, la vindicación de Sartre se plantea en los términos de una elección deliberada, que debe ser entendida como ejercicio de una coherencia personal que Castillo continuará sosteniendo hasta el último de sus libros de ensayos en 2010. Al apartarse polémicamente de los saberes y teorías que componen la nueva escena intelectual, Castillo construye una posición deliberadamente polémica (incluso, residual), enfrentándose a la crítica estructuralista difundida en la cultura argentina al considerar su faceta menos politizada.

Castillo lee en Sartre un pensamiento paradojal y vitalista que se configura a través de una trayectoria irregular, incluso contradictoria. Este carácter paradójico será la clave para sostener las contradicciones que involucran a la literatura como régimen complejo conectado con la política y el mundo social, con relativa independencia frente a las transformaciones epistemológicas, las cuales establecen diálogos desde la teoría hacia la práctica literaria. En este sentido, es interesante señalar que el propio Castillo

advierte y se hace eco de las críticas y desplazamientos que el pensamiento de Sartre y su teoría del compromiso sufren hacia finales de la década del 60; y si bien adopta un discurso que apela a la ironía crítica, entiende a esta mutación del pensamiento sobre el arte y la literatura en los términos de un cambio "frívolo" y típicamente francés:

> El lenguaje de la reflexión ha cambiado. La filosofía que hace quince años arrollaba, se retira hoy ante las ciencias del hombre y esa retirada va acompañada de la aparición de un nuevo vocabulario. No se habla ya de "conciencia" o de "sujeto", sino de "reglas", de "códigos", de "sistemas"; ya no se dice que el hombre da el sentido, sino que el sentido adviene al hombre; ya no se es existencialista, sino estructuralista. Este tipo de frivolidad ampulosa es bien francés (*EO* nº 8, 1980: 4).

El fragmento permite advertir claramente la desactivación del pensamiento sartreano, y el consiguiente desplazamiento teórico-filosófico a través de la sustitución de los marcos de referencia visibles en la transformación de los lenguajes de la crítica. Tal como señala Claudia Gilman (2003) la revista francesa *L´Arc* dedicó en 1966 un número especial a la declinación del sartrismo[70]; Castillo replica el significativo texto de Bernard Pingaud, para traducirlo e incorporarlo en su artículo de 1980[71]. El sentido de esta reapropiación residual de la figura de Sartre adquiere, tanto las características de un destiempo políticamente significativo, como de una persistencia que se arrastra como legado ético-filosófico. La ruptura con Sartre hacia el final de la década del 60, contribuye a la creación de una red conceptual específica que termina por desplazar los conceptos centrales del pensamiento existencialista; y en efecto, la crítica que Castillo ejerce sobre estos nuevos lenguajes se orienta en el sostenimiento de una actitud política anclada en la figura de Sartre, leída y actualizada en el contexto de la Argentina dictatorial. Frente a este panorama que caracteriza la escena cultural hacia 1980 la

[70] Según Gilman: "El peso que adquiere la llamada entonces "crisis de la historia" y "crisis del sujeto", efecto de nuevos paradigmas teóricos, determina, en parte, un cambio de rumbo en las posiciones de Sartre, quien en su respuesta a los diversos artículos publicados en *L´Arc* matiza su confianza en las posibilidades del compromiso de la literatura, adjudicando a ésta un rol secundario y afirmando sobre todo la importancia de los cambios concretos en el sistema político y económico" (2003: 184).

[71] Resulta significativo señalar que ese mismo fragmento de Pingaud es elegido por Oscar Masotta como epígrafe para su libro *Conciencia y estructura* (1968), volumen que reúne una serie de sus intervenciones críticas donde se hacen visibles las variaciones de la teoría francesa y su recepción en la escena cultural argentina. El texto de Pingaud citado por Masotta y parafraseado por Castillo es el siguiente: "1945,1960: para medir el camino recorrido entre esas dos fechas, basta abrir un diario o una revista y leer cualquier crítica de libros. No solo no se cita ya a los mismos nombres, no se invocan las mismas referencias sino que no se pronuncian tampoco las mismas palabras. El lenguaje de la reflexión ha cambiado. La filosofía, triunfante hace quince años atrás, se borra ahora ante las ciencias humanas: el desplazamiento acompaña la aparición de un nuevo vocabulario. Ya no se habla de "conciencia" o de "sujeto", sino de "reglas", de "códigos", de "sistemas"; ya no se dice que "el hombre hace el sentido", sino que el sentido "adviene al hombre"; no se es más *existencialista*, se es *estructuralista*" (2010: 27)

respuesta polémica de Castillo continua siendo el sostenimiento del humanismo, pensado ahora como posibilidad de resistencia en un contexto represivo: "el hombre todavía sigue siendo, al menos cuando importa, el único sujeto de la reflexión y de la acción" (*EO* nº 8, 1980: 4). En este sentido, al recuperar a Sartre como referencia filosófica, es posible leer la filiación humanista de la figuración intelectual de Castillo; hacia 1980 el arraigo en una posición filosófica residual adquiere la forma de una oposición insumisa ante los cambios en la teoría, pero sobre todo, se esgrime como parámetro de resistencia cultural, confrontando con el trasfondo del contexto político.

En líneas generales, a través del pensamiento de Sartre -pero especialmente en las nociones de "libertad" y "compromiso"- Castillo representa un problema filosófico en correlación a las disputas dentro del marxismo y la cultura de izquierdas. La noción de "compromiso", lejos de configurar un concepto cristalizado y una práctica específica, sería una idea problemática, nunca del todo cerrada y, por lo tanto, productiva, que establece una base filosófica para la construcción de una figuración autoral, y en consecuencia, de una práctica estética-literaria. Las tesis fundamentales de Sartre en *El existencialismo es un humanismo* (1948) y *¿Qué es la literatura?* (1948) configuran el núcleo de sentido del existencialismo ateo esgrimido por Castillo. Sin embargo, lejos de buscar una simplificación a la teoría, las referencias filosóficas siempre se amplían incorporando antecedentes –desde Kierkegaard a Dostoievski, por ejemplo- o polémicas contemporáneas, como el caso de Camus. Sin embargo, las nociones que se derivan de *¿Qué es la literatura?* articulan el modo de pensar y representar la función social del escritor a partir de la noción clave de "compromiso".[72]

Teniendo en cuenta la importancia que Castillo otorga al pensamiento sartreano, puede deducirse que la construcción de su figuración autoral es consecuencia de una doble articulación entre escritura literaria y reflexión crítica. Esta indistinción entre discursos y saberes –de la ficción a la crítica, de la estética a la política- es el lugar que Castillo encuentra para sostener su propia figuración y sostenerla, incluso polémicamente. Por lo tanto, *ser escritor* involucra una elección que se constituye en términos existenciales, un modo de vida; un "compromiso" con la literatura, en tanto forma de expresión estética y autónoma, y con la realidad política. En efecto, arte y vida establecen una mutua implicancia. Toda la producción de Castillo, y la línea

[72] Sostiene Sartre: "Para nosotros, en efecto, el escritor no es ni una Vestal ni un Ariel; haga lo que haga, `está en el asunto´, marcado, comprometido, hasta su retiro más recóndito" (2008: 9).

editorial de las revistas, se sitúa entre esos dos territorios; tal como señala Calabrese "La relación arte/vida […] es un modo de aludir nuevamente, al compromiso, pero a la vez se enfatiza la calidad estética e intelectual como único justificativo del escribir" (2006: 23). En este sentido, la escritura forma parte de un complejo entramado que reúne a la discusión y la producción literaria junto a la crítica política en un mismo proyecto, como variables discursivas dentro de un mismo régimen. Esta doble implicancia entre la estética y la política ingresa constantemente en el discurso de Castillo, y se hace especialmente visible en sus textos editoriales. Durante casi treinta años, Castillo elabora una identidad paradójica, la del escritor que sostiene la potencia revolucionaria de la palabra literaria como compromiso con su calidad estética, pero que sin embargo insiste en involucrarse desde las páginas de una revista consagrada enteramente a la literatura (no a la crítica ni a la teoría política) en la mutación radical del escenario político argentino. Estos textos editoriales constituyen el punto paradójico donde la palabra (estética) del escritor ingresa al turbulento territorio (político) del espacio común.

3. Literatura, compromiso y nueva izquierda: debates del escritor intelectual (1959-1966)

"lo fundamental aquí es comprender que la dimensión humana, cimiento de la antropología de Sartre, es también de hecho, un fundamento de la filosofía marxista. Negarlo por principio, como se hace, por más que se jure sobre el *Anti-Dühring* que se acata la Dialéctica de la Naturaleza, equivale a no ser ni la mitad de marxista que el propio Sartre; equivale, en suma, a defromar a Marx y al propio Engels por incapacidad de razonar mejor que Sartre".

Abelardo Castillo, *Discusión crítica a la `crisis´ del marxismo*, Biblioteca El Escarabajo de Oro, 1964.

Castillo construye de su figura de autor (escritor e intelectual polémico) a través de la voz crítica que se despliega en los editoriales de sus revistas literarias. La complejidad coyuntural es el referente de estos textos, con lo cual se advierte un arco conceptual y temporal; desde una inicial búsqueda por una literatura implicada en la revolución política –ingresando en la tradición del arte crítico como forma de participación en los cambios de la vida colectiva-, hasta la defensa de los derechos humanos durante la última dictadura iniciada en 1976, y la problematización de la noción de democracia durante los años 80.

Como se ha señalado, el paradigma que sostiene estas incursiones parte desde una relectura del pensamiento marxista, atravesado por la influencia del existencialismo sartreano. Esta perspectiva teórico-filosófica marca el inicio de los debates durante la

década del 60 dentro de una formación generacional. Según Terán el "humanismo historicista" construye una estructura ideológica que describe los rasgos fundamentales de la década; claramente, en esta versión humanista del materialismo histórico se implica el existencialismo sartreano, declarado por el propio Sartre como una forma de humanismo (Terán, 1991). A partir de esta posición teórico-filosófica, la línea editorial de las revistas irá procesando los cambios políticos y culturales de la realidad política argentina; sin embargo, todo cambio es atravesado por una matriz de lectura que tiene su base en este "humanismo historicista", el cual adquiere durante la década del 60 un eminente carácter polémico, dado que a través de las relecturas del pensamiento marxista, especialmente en lectura del *Manuscrito económico-filosófico de 1844*- se dispone un alejamiento de la ortodoxia partidaria del Partido Comunista. En este sentido, la aparición de *El Grillo de Papel* en 1959 se explica, en parte, a partir de la disidencia de Castillo y Arnoldo Liberman con la ortodoxia de la revista *Gaceta Literaria* dirigida por Pedro Orgambide.

Ahora bien, siguiendo a Oscar Terán, durante la década del 60 –recortada históricamente desde 1956 a 1966- tuvo lugar la formación de una "cultura crítica" dentro del campo intelectual argentino. En el centro filosófico-ideológico de esta formación se encuentra el existencialismo sartreano y su teoría del compromiso, a partir del cual se perfiló la "socialización" y "nacionalización" de las preocupaciones intelectuales, así como la convicción de que "la literatura era una función social" (1991: 26). Estos núcleos problemáticos, sumados a la revisión del fenómeno peronista[73], caracterizan el perfil intelectual de la "nueva izquierda" (Terán 1991), dentro de la cual se incluye la producción crítica de Castillo.

Precisamente, el primer editorial de *El grillo de papel* funciona como una suerte de manifiesto programático: "creemos que el arte es uno de los instrumentos que el hombre utiliza para transformar la realidad e integrarse a la lucha revolucionaria" (*EGP* nº1, 1959: 2). El editorial define los alcances de esa lucha, entendida en un campo que pliega política y estética, y simultáneamente redefine la noción misma de revolución: "Porque a nuestro entender, revolución no significa tal o cual partido, esta o aquella nueva forma estatal. Es un apremio vital, instintivo, de transformar la vida" (*EGP* nº1,

[73] Oscar Terán sostiene que "el fenómeno peronista operó sobre la franja crítica efectos de recolocación de vastas consecuencias, dentro de un complejo movimiento que llevó desde la "natural" oposición mientras el peronismo estuvo en el gobierno hasta un encarnizado proceso de relectura del mismo a partir de su derrocamiento" (1991: 33).

1959: 2). De este modo, el ejercicio de una práctica estética independiente y autónoma adopta un sentido filosófico y político que se opone a la ortodoxia partidaria y a la jerarquización de la militancia orgánica; y. en efecto, la posición autónoma que sienta el editorial debe entenderse dentro de una polémica interna a la tradición de la izquierda. El texto busca problematizar el lugar de la literatura y por ende, del escritor, dentro de la constelación conceptual del marxismo tradicional, alejándose de una posición militante y de cualquier forma de normativa cultural, pero especialmente la dirigida por el Partido Comunista Argentino (PCA).

Los primeros números de las revistas resultan significativos en el trazado de un mapa de filiaciones y antecedentes. En este sentido, cabe señalar las reseñas críticas sobre David Viñas y Julio Cortázar que se introducen como forma de vinculación con la generación que antecede a Castillo. En el primer número de *El Grillo de Papel* (octubre/noviembre de 1959) aparece la reseña de *Los dueños de la tierra* de David Viñas; en el desarrollo del texto, luego de citar a Camus ("el escritor debe vivir en conciencia todas las tragedias de su época y tomar partido al respecto cada vez que pueda y siempre que tenga de ellos un conocimiento suficiente.") se coloca a Viñas en la centralidad del campo: "En nuestro medio David Viñas configura una actitud concreta y dinámica de esa premisa, asumiendo una posición renovadora…" (*EGP*, nº 1, 1959: 16). En el segundo número aparece la reseña del propio Castillo sobre *Las armas secretas*; allí Cortázar es calificado como "uno de los mejores cuentistas argentinos" (*EGP*, nº 2, 1959: 19)[74]. En efecto, las revistas se proponen como una intervención que recorta nombres y posiciones en una preocupación fundamentalmente estética que convive junto a la polémica política-cultural.

Ahora bien, la defensa del existencialismo frente a la izquierda cristalizada en el PCA se concreta en una serie de polémicas; la primera aparece en el nº3 de *El Grillo de Papel* con el título "Confusión y coincidencia"; el texto editorial se plantea como una

[74] La reseña sobre *Las armas secretas* en el segundo número de *El Grillo de Papel* es el inicio de un extenso diálogo entre Cortázar y Castillo, quienes establecen una relación epistolar desde 1960, que finalmente conduce hacia las colaboraciones de Cortázar en *El Escarabajo de Oro*. Este vínculo es reelaborado por Castillo en un texto incluido en *Las palabras y los días* (1988) donde describe una amistad marcada por el magisterio formal del Cortázar-escritor, las coincidencias políticas en la defensa del socialismo y las diferencias en lo que refiere su exilio parisino. Esta "cercana lejanía" aparece detallada en *Ser escritor* (1997) en los términos de una relación personal, que no deja de ubicar a Cortázar en un canon de la narrativa nacional junto a Borges y Arlt. En efecto, Castillo sitúa a Cortázar en una posición central dentro de la tradición de la literatura argentina; y advierte en su "compromiso visceral" –ni intelectual, ni militante- la marca de una forma problemática de acercamiento hacia lo político, derivada de una torsión entre la noción de autonomía artística y el compromiso al modo sartreano.

respuesta a las críticas realizadas por Pedro Orgambide en un artículo publicado en el nº19 de *Gaceta Literaria*, titulado "Izquierda y facilidad"[75]. Orgambide –de relación ambivalente y crítica tanto hacia las directivas del PCA como hacia las posiciones sartreanas- recupera el debate europeo que enfrentó a los pensadores existencialistas con el Partido Comunista, a través de la dicotomía "izquierda responsable" contra "los abogados del individualismo humanista"; para luego atacar a su "versión criolla" por falta de inteligencia política, y por colocarse como "críticos de la izquierda militante". En suma, Orgambide polemiza con los miembros de *El Grillo de Papel*, lanzando una acusación de individualismo e ignorancia política. La respuesta de *El Grillo…* se concreta en un editorial firmado por la dirección de la revista –Castillo, Arnoldo Liberman y Oscar Castelo- que hace aún más explícita la separación:

> en cuanto escritores de izquierda, nos concedemos el derecho de criticar con responsabilidad la ortodoxia del Partido Comunista. Deploramos las normas dictadas por los funcionarios y sus Index, pues, en virtud de su estatismo, ellas no hacen más que retardar el proceso de construcción revolucionaria (*EGP* nº3, 1960: 3).

La respuesta polémica hace de la escritura una forma específica de intervención vinculada estrictamente con la libertad creativa, y por ende, alejada de la normatividad burocrática del PCA y sus derivaciones estéticas. La literatura se impone como un discurso efectivamente autónomo que sobrepasa las determinaciones de una política partidaria, aún cuando las definiciones ideológicas y el lugar de enunciación se encuentren determinados por una identidad intelectual -"ser escritor de izquierda". Sin embargo, esta relectura del marxismo se realiza al vincular estrechamente al existencialismo, a través del humanismo historicista recogido en el *Manuscrito económico-filosófico de 1844*:

> Marx escribe en el Manuscrito económico-filosófico de 1844: "El socialismo es un retorno completo del hombre hacia sí mismo en tanto hombre social, es decir, hombre humano. Este socialismo como perfecto naturalismo equivale a humanismo" (*EGP* nº3, 1960: 3).

Con lo cual, la respuesta a Orgambide habilita la posibilidad para hacer visible una nueva lectura de Marx, ahora desde una perspectiva que lo transforma en el antecedente fundamental para la posición socialista-existencialista sostenida en *El Grillo de Papel*. El "humanismo" se incorpora ahora desde el discurso del propio Marx;

[75] *Gaceta Literaria*, revista publicada entre 1956-1960, dirigida por Roberto Hosne y Pedro Orgambide.

por consiguiente, la crítica hacia el supuesto "individualismo" de los escritores existencialistas desplegada por Orgambide se transforma en un argumento vacío, que incluso exhibe la limitación conceptual del crítico. Algunos años más tarde, durante 1963, esta faceta del humanismo marxista será problematizada en la línea filosófica y editorial de la revista gramsciana *Pasado y Presente*, dirigida por Oscar del Barco, a quien se unen José Aricó y Juan Carlos Portantiero, disidentes expulsados del Partido Comunista Argentino. Esta flexión hacia el marxismo italiano representa otra instancia polémica dentro de la cultura de izquierdas, aunque ya despegada del pensamiento sartreano hacia la configuración de un intelectual revolucionario[76].

No es casual que en el mismo número de *El Grillo de Papel* se publique el primer ensayo de Castillo, "Ir a la montaña o hacer que venga". El texto aborda la vinculación problemática entre arte y sociedad haciendo visible, en primer lugar, la vinculación paradójica entre estética y política anclada en la relación entre el escritor y sus lectores: "La flagrante contradicción del artista revolucionario reside en que carece de público" (*EGP* nº3, 1960: 10). Al exponer esta situación, Castillo indica el núcleo conceptual del debate estético en el interior de la teoría crítica marxista: la división, característica de la modernidad, entre arte y cultura de masas. Este panorama fisura la homogeneidad de la realidad social, y hace aún más compleja la figuración como escritor de izquierda. En este sentido, el ensayo representa la encrucijada de la escritura literaria insertada contradictoriamente entre la realidad política y el mundo social; en efecto, la separación entre alta cultura y cultura popular (o cultura de masas) forma parte de una visión paradójica de la escena cultural argentina durante la década del 60. Castillo da cuenta de esta relación problemática configurando un punto de partida desde

[76] Terán describe al grupo reunido en torno a la revista cordobesa *Pasado y Presente*, de explícita filiación gramsciana, como una de las formaciones emergentes de la década del 60. "Redactada por un grupo de intelectuales que comenzaron la experiencia de su edición dentro del Partido Comunista Argentino y que por esa misma experiencia terminaron editándola expulsados del mismo" (1991: 57). El primer número fue publicado en 1963 dirigido por Oscar del Barco y Aníbal Arcondo; incluye artículos de José Aricó, Juan Carlos Portantiero y Héctor Schmucler, entre otros; incorpora textos polémicos de marxistas italianos como Galvano Della Volpe, documentos del propio Marx, así como notas y comentarios críticos dentro de los cuales se destaca el texto de Oscar del Barco sobre los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Durante su primera época, la revista publicó nueve números hasta 1965 incluyendo artículos de diversos intelectuales y políticos pertenecientes a la nueva izquierda –León Rozitchner, Enrique Revol, Noé Jitrik, Ernesto Guevara, Emilio de Ipola, Juan Carlos Torre, Eliseo Verón, Oscar Masotta- así como textos de autores extranjeros -Eric Hobsbaw, György Lukács, Jean-Paul Sartre, Regis Debray-. Luego, durante 1973 bajo la dirección de José Aricó y en una nueva serie fueron publicados sus tres últimos números. Según Terán "Era evidente que el voluntarismo gramsciano resultaba congruente con el deseo de revolución mediante el cual el grupo Pasado y Presente compartía el aroma espiritual del humanismo generalizado de la época" (1991: 104).

el cual instalar un lugar material de enunciación y, al mismo tiempo, una figuración paradójica del escritor revolucionario:

> El poeta legisla –se ha dicho hermosamente, y debe ser cierto-, pero la humanidad no se entera de su legislación. Hay, entre el poeta y la humanidad, imperiosas cláusulas político-económicas. Y esto es lo que solemos olvidar. Las interrelaciones del arte y la sociedad son, sin lugar a dudas, más intrincadas de lo que convendría a los esquemáticos; tan intrincadas que aún no se ha podido establecer hasta qué punto influye –o de qué manera confusa o negativa- la estructura económica de un pueblo en el arte que produce (*EGP* nº3, 1960: 10).

Partiendo de una velada referencia a Percy Shelley a través de Albert Camus[77] la reflexión se encuadra en clave materialista, para luego apartarse categóricamente de una visión taxonómica. La relación arte-sociedad no puede simplificarse desde las exigencias de una teoría explicativa; el marxismo ortodoxo vinculado a las directivas culturales del PCA, en consonancia con el "realismo socialista" soviético, resulta un aparato crítico insuficiente; incluso la relación entre infraestructura económica y superestructura cultural-ideológica ya aparece tamizada desde una perspectiva "negativa" al modo de Adorno. La posición de Castillo en diálogo con el existencialismo –desde Kierkegaard a Sartre y Camus- y con una ecléctica tradición de anarquistas –Percy Shelley, Rafael Barrett y Herbert Read- despliega una figuración autoral singular a partir de la cual interpretar la relación entre estética y política, afín a las perspectivas del marxismo occidental, especialmente visualizada en la teoría de Adorno. Por lo cual, si sus argumentos se sostienen a través del pensamiento de Sartre, como eje para el compromiso político; se habilitan evidentes puntos de contacto con el marxismo de la escuela de Frankfurt en la concepción negativa de la obra de arte[78]. El

[77] La cita implícita sobre la legislación de los poetas da cuenta del complejo entramado de lecturas que pone en juego Castillo en sus desarrollos argumentativos. En efecto, Albert Camus, en *El hombre rebelde*, hace hincapié en la relación entre arte y realidad tomando como punto de partida al poeta romántico inglés: "la unidad en arte surge al término de la transformación que el artista impone a lo real. No puede prescindir ni de la una ni del otro. Esta corrección, que el artista realiza mediante su lenguaje y una redistribución de elementos tomados de lo real, se llama estilo y da al universo recreado su unidad y sus límites. Aspira en todo rebelde, y lo consigue en algunos genios, a dar su ley al mundo. "Los poetas –dice Shelley- son los legisladores no reconocidos del mundo" (1967: 347-348).

[78] Aymará De Llano advierte las variaciones de esta polémica estética dentro de la cultura de izquierdas y del marxismo en una serie de autores y teóricos difundidos y apropiados en las páginas de las revistas. Tal es el caso de Adam Shaff, quien "plantea el avance del existencialismo bajo la óptica de un marxista" (2006: 35). Así también, Roger Garaudy quien "toma a su cargo la polémica sobre la estética marxista" (2006: 36); según advierte De Llano "Garaudy señala dos corrientes: a) la que adhiere a Gerog Lukács y b) la que responde a las premisas de Ernst Fischer, inspirada en Bertold Bercht y el francés Louis Aragón. (2006: 36). La revista y el propio Castillo adoptarán una posición cercana a la de Fischer donde "el arte no es la reproducción de la realidad sensible –léase empirismo-, ni de la realidad inteligible –como lo sustentara el esencialismo platónico- , ni de la naturaleza humana eterna, ni de la proyección del YO

trasfondo filosófico que sostiene su visión se encuentra en una valoración autónoma de la literatura, como garantía última de la potencia del arte en el desarrollo de una vida no alienada. De esta manera, no es inocente –nunca lo será a lo largo de la existencia de las revistas- la elección del acápite que acompaña como encabezado al nombre de la publicación; en este caso, *El Grillo de Papel* elige un fragmento del *Fausto* de Goethe: "Gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida". Efectivamente, la línea editorial confronta la validez de toda teoría política y estética como artefacto especulativo esgrimiendo la supremacía de la práctica artística; de esta forma, se postula una valoración de la literatura por sobre los lenguajes interpretativos (sociológicos, políticos) o directamente panfletarios. Tal como señala Saítta, "Esta preeminencia de lo literario por sobre la política permite el acercamiento en ese entonces casi imposible entre una revista de izquierda y Jorge Luis Borges" (2015: en línea). Por esta razón, el ensayo de Castillo hace visible la querella por una literatura conectada íntimamente con la dimensión política, pero comprende esta relación por afuera del dogmatismo marxista tradicional. El vínculo entre el escritor y la sociedad resulta mucho más complejo, incluso, se lo percibe fracturado. En este sentido, la estética y la teoría marxista de las determinaciones de la infraestructura de los medios materiales sobre los productos superestructurales de la cultura y el arte, resulta, cuando menos, insuficiente. En consecuencia, la postura de Castillo se enfrenta al pedagogismo del arte revolucionario como intento de educar a las masas; en todo caso, una posibilidad se encuentra en la ampliación del territorio del arte a través de formatos masivos -como el cine, el teatro y las revistas literarias (estas últimas como parte de la política de la cultura)- en tanto prácticas estéticas destinadas a una recepción inmediata. En este contexto de debates, Castillo parte del pensamiento sartreano para contrarrestar una limitada visión del arte transformado en propaganda. Por esta razón, se rompen los esquemas críticos del marxismo tradicional, anulando la lectura determinista del reflejo para conducir hacia una estética negativa del arte y sus implicaciones políticas. Sin embargo, el argumento de Castillo no ignora la complejidad, incluso la contracción, resultante de sus perspectivas:

> Hemos hablado de belleza revolucionaria, de arte como herramienta de transformar la vida, de compromiso. Pero, se nos preguntará: ¿cuál es la función específica del arte?, ¿cuáles, los términos del compromiso? A despecho de los

interior –idealismo-, ni de la concepción mística de la "necesidad interior" –a lo Kandinsky-. La obra de arte es un modelo de relaciones entre el hombre y el mundo" (De Llano 2006: 36).

> estetas del esquematismo, seremos ampliamente claros: nos plantamos ante cualquier tipo de limitación creadora. El arte, siempre, por virtud de su propia naturaleza, es social y concretamente útil; *aunque no se lo proponga*. La "Santa Inutilidad de la Belleza" es una tramposa metáfora (*EGP* nº3, 1960: 11).

La disputa acerca de la función social del arte, el compromiso del escritor y la utilidad de los objetos artísticos rebate las limitadas categorías del panfleto político y la literatura de tendencia, para recuperar una tradición experimental contra de cualquier presupuesto que limite la creación y la libertad artística. El pensamiento de Castillo entiende el carácter paradójico de la escritura estética, cuya utilidad, valor y compromiso se efectúan en la producción de objetos y discursos singulares en relación disensual con mundo social al cual pertenecen. En este sentido, la visión de la literatura que se desprende del ensayo ingresa dentro de una perspectiva autonomista; por lo cual resulta absolutamente inconducente juzgar un texto desde sus conexiones más o menos directas con en el mundo político. Sin embargo, retomando la problematización sartreana del esteticismo, Castillo visualiza la ambivalencia que configura la naturaleza estética y social del arte, a través de la cual, texto y autor intervienen en el mundo común. En efecto, el ensayo concluye con una rotunda afirmación que hace visible la yuxtaposición entre literatura y política: "la revolucionaria utilidad del arte, es su belleza" (*EGP* nº3, 1960: 11). Esta interpretación del arte implicado íntimamente en la vida común expone la tensión que subyace en la visión de Castillo. La experiencia estética, siempre social, pone en correlación dos modos aparentemente antagónicos de comprender la escritura literaria; por un lado, la libertad de experimentación –cuyo punto más extremo se encuentra en el esteticismo- y por otro, la comprensión de la obra dentro de un contexto social y político de producción. Esta tensión vuelve a presentarse en el artículo "Grupos de vanguardia o viceversa" (*EGP* nº5, 1960), donde se recorre la polémica entre la noción de vanguardia y tradición en una visión general de la poesía, para luego indagar la conexión entre estética y política. En este caso, Castillo deja de lado el problema estrictamente técnico sobre las diferentes poéticas, para ingresar abiertamente en el territorio de la teoría estética:

> En todo poeta, secretamente, hay un obstinado soñador de repúblicas. Imagina –y aquí es donde Platón y Engels, para eterna confusión de los esquemáticos, se ponen en todo de acuerdo- una comunidad donde el Arte sea la base formativa de los hombres. […] Tiene que ver, sí con la revolución (*EGP* nº5, 1960: 7).

Una vez más –como en el nº3 del *EGP*- aparece una crítica al esquematismo conceptual condenado a una "eterna confusión"; una vez más, y a través de una lectura aparentemente contradictoria, Castillo traza un eje crítico donde se enlazan referencias antagónicas, de Platón a Engels. Sin embargo, el trasfondo conceptual se orienta hacia la concepción del el arte dentro de una perspectiva social, y por ende política, en tanto realidad histórica desplegada como hecho y posibilidad, es decir, como una comunidad a construir. El denostado poeta de la republica platónica y la legislación no reconocida de los poetas modernos hace visible, en la sucesión paradójica de Platón a Engels, la mutua implicancia entre la práctica estética-literaria y la construcción de imaginarios políticos. La noción de "revolución" en tanto concepto aglutinante del discurso político generacional, y como constelación de sentidos históricamente funcionales en la década del 60 y 70, rebasa ampliamente las imágenes de un frente de lucha, resistencia o militancia. Para Castillo, la revolución implica necesariamente una dimensión estética, en tanto experiencia de la comunidad y proceso de formación subjetivo, que a partir de la influencia de Sartre se encuadra en una perspectiva humanista.

El último editorial de *El Grillo de Papel* hace aún más explícito el vínculo paradójico entre estética y política. En un primer lugar, el texto abre problemáticamente la noción de "compromiso" al desplegar una visión abiertamente politizada: "Los acontecimientos, la necesidad impostergable de asumirse en la Historia, han hecho del artista un ser total, político –comprometido o cómplice, pero en ningún caso ajeno al mundo en que vive" (*EGP* nº6, 1960: 2); para luego, advertir las diferencias entre los modos de practicar dicho "compromiso". Si bien el texto advierte como elección política el camino de la lucha armada, inmediatamente se produce una reformulación: "Pero el artista –se dirá- no es un guerrillero. […] su justificación se halla dos veces comprometida" (*EGP* nº6, 1960: 2). Esta idea de un compromiso doble y la necesidad de justificar su propia praxis coloca a Castillo, y a los demás miembros de la revista, en un territorio no ajeno de contradicción al proponer "un compromiso con el Arte, un pacto" (*EGP* nº6, 1960: 2). La configuración de este "segundo compromiso" se advierte como la síntesis de tres variables: el humanismo sartreano, la dimensión política y la búsqueda estética. Esta es la reformulación que se propone para criticar la ortodoxia doctrinaria tanto del PCA como de cualquier teoría que se limite a una explicación abstracta de la praxis literaria.

Un año más tarde en 1961, se produce la refundación y el cambio de nombre de la revista. *El Grillo de Papel* –así como *Gaceta literaria*- se ve afectado por la clausura de la Editorial e Imprenta Stilcograf en el marco del plan CONINTES puesto en ejecución por decreto presidencial de Arturo Frondizi en 1960[79]; la justificación de la clausura se relaciona estrictamente con la tendencia política izquierdista de estas publicaciones. Con el nombre *El Escarabajo de Oro* –en evidente referencia al cuento de Edgar Allan Poe- la revista se inicia a través de un editorial que adquiere la funcionalidad de un manifiesto político. Luego de presentar claramente las opciones del escritor en el marco contextual del año 1961, eligiendo claramente la problematización política, para dejar de lado el esteticismo, la pose *beatnik* y la teoría psicoanalítica, el texto delimita claramente el surgimiento de las nuevas tendencias en la cultura de izquierda latinoamericana. En este marco, el apoyo a la revolución cubana se convierte en un elemento determinante:

> Hay acontecimientos ante los que NO puede el hombre permanecer expectante. Hay días de la Historia en los que NO se admiten el eclecticismo ni la ambigüedad. Con la Revolución Cubana no se simpatiza: a la Revolución Cubana se la defiende (*EEO* nº2, 1961: 2).

El editorial resulta de una contundencia política evidente; los conceptos de raigambre sartreana se actualizan para configurar la situación específica de los intelectuales latinoamericanos a comienzos de los años 60; incluso los conceptos de "historia" y "acontecimiento" se pliegan para formular un núcleo de sentido consistente frente a la noción que aglutina el debate intelectual, esto es, el ideologema[80]

[79] Según César Tcach, en su capítulo "Golpes, proscripciones y partidos políticos" del Volumen 9 dirigido por Daniel James de la *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*: "El plan CONINTES (Conmoción Interna del Estado) permitió al gobierno de Frondizi encarcelar a millares de personas, acusadas de ser izquierdistas o pertenecer a la resistencia peronista. Cabe aclarar, empero, que Frondizi no fue el inventor del plan CONINTES. Éste se instrumentó a partir de la Ley de Organización de la Nación para Tiempos de Guerra (ley 13.234), que el 12 de agosto de 1948 la Cámara de Diputados de la Nación aprobó en alrededor de cinco minutos, sin despacho de comisión ni debate previo. Esta norma otorgaba facultades judiciales al Poder Ejecutivo Nacional y permitía la participación de las Fuerzas Armadas en la represión interna. Había sido aplicada por primera vez en 1951, a raíz de la huelga de los obreros ferroviarios" (2007: 34).

[80] La noción de "ideologema", la cual aparece mencionada en diversos pasajes de este trabajo, se refiere específicamente al concepto elaborado por Mijaíl Bajtín, en su perspectiva de estudio sobre el carácter ideológico de los enunciados del discurso. En su estudio sobre la ideología realizado en *El método formal en los estudios literarios*, sostiene: "cada producto ideológico […] no se encuentra en el alma, ni en el mundo interior o el mundo abstracto de las ideas y de los sentidos puros, sino que se plasma en el material ideológico objetivamente sensible: en la palabra, en el sonido, en el gesto, en la combinación de volúmenes, líneas, colores, cuerpos vivientes, etc. Todo producto ideológico (ideologema) es parte de la realidad social y material que rodea al hombre, es momento de su horizonte ideológico materializado. Independientemente del significado de una palabra, se trata, ante todo, de una palabra materialmente

"revolución"[81]. La influencia del proceso revolucionario desarrollado en Cuba instala la posibilidad real de un socialismo latinoamericano, en consecuencia, la postura de la revista decide realizar una defensa explícita dicho proceso revolucionario[82]. En este sentido, y tal como señala De Llano, las revistas se "conformaban un clima latinoamericanista […] mostrando un fuerte compromiso social" (2006: 40-41).

Al gesto polémico que involucra la declaración política de apoyo a Cuba, debe agregarse el texto que aparece debajo de él en la diagramación de la revista: una respuesta al artículo de Héctor P. Agosti publicado en *Cuadernos de cultura* –revista del PCA-, titulado "La crisis del marxismo". Agosti, en tanto director de la publicación y referente cultural, representa la posición de la autoridad jerárquica partidaria, sólo dos años después, en 1963, será miembro de la Comité Central del Partido Comunista. El rasgo más interesante de su desarrollo crítico se encuentra en la difusión de la obra de Antonio Gramsci a través de *Cuadernos de cultura*, reformulando cierta perspectiva de la crítica cultural al interior del PCA[83].

---

existente, como dicha, escrita, impresa, transmitida en voz […] la palabra siempre es una parte objetivamente existente del entorno social del hombre […] Más allá de lo que una palabra signifique, lo importante es que siempre establece una relación entre los individuos de un medio social más o menos extenso, relación que se expresa objetivamente en reacciones unificadas de la gente: reacciones verbales o gestuales, actos organización […] La significación no existe sino en la relación social de la comprensión, esto es, en la unión y en la coordinación recíproca de la colectividad ante un signo determinado" (1994: 48) .

[81] La constelación implicada en la palabra "revolución" es advertido en toda su complejidad por Claudia Gilman: "La piedra de toque de esta historia, *la* palabra, ha sido sin ninguna duda *revolución*, la realidad de la revolución, el concepto de revolución y los atributos de la revolución como garantía necesaria de legitimidad de los escritores, los críticos, las obras, las ideas y los comportamientos" (2003: 26).

[82] Oscar Terán señala que "Hacia 1960 el fenómeno cubano ha comenzado a impresionar positivamente la conciencia de sectores progresistas de la intelectualidad argentina" (1991: 134), donde incluye la línea político-editorial de *El Grillo de Papel.* Este perfil de adhesión al proceso cubano se mantiene, en tanto "la revolución cubana asumirá el valor de un modelo alternativo a la dependencia imperialista" (1991: 134). En este contexto, las lecturas en perspectiva humanista-sartreana del marxismo se suman al voluntarismo revolucionario, trazando una percepción de la historia donde "la ida de revolución ganó […] una alta credibilidad" […] Objeto constituido por fuerzas heterogéneas, el despliegue del pensamiento crítico argentino confluyó de esa manera y de hecho con el *élan* voluntarista de igual signo irradiado por la revolución cubana. Después de todo, una lectura posible del sartrismo era que el lugar vacante por la muerte de Dios podía ser ocupado por esa pasión tan inútil como dadora de sentido del hombre, y el aura inconmensurable de una revolución ahora realizada en tierras latinoamericanas produjo consecuencias político-culturales formidables sobre extensas capas de la intelectualidad argentina (1991: 136-137). En consonancia, Gilman advierte que la revolución cubana funcionó como "una nueva *paideia* para los intelectuales latinoamericanos" (2003:28)

[83] Isidoro Gilbert sostiene sobre Héctor Agosti: "uno de los mayores intelectuales del PCA […] que había ingresado en la Fede a los dieciséis años, en 1927" (2009: 44). Hacia la década del ´30 –como estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras en la UBA- fue animador junto a Ernesto Sábato del grupo *Insurrexit*, el cual proponía una crítica a la Reforma Universitaria desde una perspectiva clasista, reivindicando la dirección del proletariado en las luchas estudiantiles. Agosti participo de múltiples publicaciones como *Bandera Roja, Nueva Gaceta, Expresión, Nuestra Palabra y Cuadernos de Cultura,* en esta última

En este sentido, la querella que inicia Castillo representa una instancia de definición política que permite advertir la modificación del mapa intelectual de la izquierda durante la década del 60. Los argumentos de Agosti –así como antes los de Orgambide- se enfrentan a la figura de los escritores que ejercen su crítica por afuera de las estructuras tradicionales de militancia. La postura de Castillo, por el contrario, sostiene obstinadamente criterios estéticos por sobre cualquier dimensión política; y al mismo tiempo, pone en evidencia el ejercicio del poder dentro de los mecanismos de la política partidaria:

> Es frecuente confundir los términos e imputar, a todo intelectual que discrepa con un funcionario de partido, aviesas intenciones anti-revolucionarias, revisionistas, trotskistas, provocadoras o nazis […] muchas veces los intelectuales de izquierda, incapaces de sostener por sí mismos sus propias ideas –que volvemos a repetirlo, son ideas personales, falibles, y hasta pueden ser incorrectas o sencillamente absurdas; sin vulnerar por eso a la teoría-, sucede pues que se amparan en el tabú de una infalibilidad eclesiástica ("ortodoxa" en el sentido divino, o gramatical, del vocablo); inefabilidad más parecida a la pontificia que a la del Materialismo Histórico (*EEO* nº2, 1961: 2).

Castillo realiza una profunda e irreverente crítica a las rígidas estructuras del pensamiento comunista, resultado de una aplicación práctica de la teoría en un contexto militante. En la figuración del intelectual crítico se afirma la posibilidad de una mirada sesgada que se aleja del rigor doctrinario. De esta manera, la ironía en el registro de la réplica confunde deliberadamente la ortodoxia política con la religiosa, desplegando una ambivalencia discursiva que termina por asociar los esquemas ideológicos de los funcionarios del PCA al puritanismo dogmático del Vaticano. Aún más, lo que Castillo desliza en su respuesta a Agosti es la falta de tolerancia del "funcionario de partido", y un supuesto prestigio de "infalibilidad" respaldado, no en argumentos personales, sino en una estructura de poder.

Con el tiempo, elegir la independencia y libertad de la escritura literaria, no pertenecer a ningún partido ni fracción política, se convertirá en una posición cada vez más paradójica. Sin embargo, para Castillo, ese limitado espacio reservado a la libertad creativa y al pensamiento crítico se sostiene dentro de una concepción de la escritura que trasciende los criterios de obediencia ideológica, y que son el resultado de un

---

como director junto a Julio Luis Peluffo y Roberto Salama. En este sentido, Gilbert afirma: "desde las filas del PC, más precisamente de las manos de Héctor Agosti, se difundió a Gramsci, por medio de la revista *Cuadernos de Cultura*, que así se abrió al marxismo italiano. Agosti puso en práctica el herramental crítico gramsciano, sobre todo el expuesto en las notas sobre el *Risorgimento*, en su libro *Echeverría* [1951]" (2009: 392).

proceso personal donde la estética –siempre social y política- sostiene un dialogo problemático con la realidad. En ese complejo debate característico de la cultura de izquierdas, afirmarse dentro del Materialismo Histórico pero ajeno a la estructura de partidos – incluso a la lucha por el poder- es la marca que caracteriza a su trayectoria intelectual. La defensa de la autonomía estética frente a cualquier teoría y politización panfletaria singulariza la modulación de su política literaria.

En este sentido, el debate con Agosti es una muestra cabal de la irrupción de la política en la revista. Esta querella se extiende en la publicación de una separata en 1964, que incluye el texto de Castillo, *"Discusión crítica a "La crisis del marxismo". Respuesta a Héctor P. Agosti"*, junto a un texto de Liliana Heker, y un artículo de Ricardo Piglia "Para una ubicación histórica de la "neoizquierda", editado por la propia revista *El escarabajo de oro*[84]. Esta tendencia que aleja a los escritores de la izquierda tradicional, encuentra en Castillo un intento de superación respecto a dichas divisiones, al indagar en las coincidencias de un virtual frente común de la cultura de izquierda. Con el tono de una autocrítica, Castillo redacta el breve ensayo "La nebulosa inicial" (*EEO* nº 2, 1961) publicado en el mismo número donde se sostiene la polémica con Héctor Agosti. Apelando a diversos y eclécticos referentes teóricos, Castillo elabora un panorama de la izquierda y sus divisiones durante los primeros años del 60. Su lectura propone una inversión del punto de vida; según la denominación del lenguaje reaccionario "El peligro comunista" se encuentra conformado por una multiplicidad de actores sociales que exceden las líneas del PCA, y que incluye, por ejemplo al Partido Socialista, pero también "a los escritores de izquierda" y "a las revistas literarias" (*EEO* nº 2, 1961:9). Teniendo como punto de partida una suerte de pragmatismo político a la inversa, es decir, partiendo desde la mirada política de la derecha argentina en su construcción del enemigo socialista, las divisiones y debates de la izquierda son relativizados. En este plano de confusión, Castillo plantea la idea de un "comunismo esencial" –noción heterodoxa tomada del anarquista inglés Herbert Read- para conciliar la condición común a toda práctica transformadora. Como resultado de esta reformulación, el debate en torno al concepto de "revolución" resulta claramente

[84] Si bien la polémica tiene lugar durante 1961, la publicación de la separata se realiza tres años después en 1964, esto es, cuando el Plan CONINTES ha finalizado, depuesto Frondizi. Este destiempo se debe, como rastrea Calabrese, tanto a la extensión de la respuesta como a una decisión de moral: "pese a haber sido directamente descalificados, los detuvo el temor de ahondar diferencias en un momento de censura cultural en el país, cuando más necesaria resultaría la unión" (2006: 14).

transformado; la práctica revolucionaria se revela como la consecuencia de un trabajo y una decisión que excede las determinaciones y estructuras de los partidos políticos. Para Castillo la revolución se define como "el más airado y terrible empecinamiento de los humillados" (*EEO* nº 2, 1961:10), es decir, como una determinación filosófica existencial, que luego se transforma en una formación política.

Sin embargo, el problema que visualiza Castillo se encuentra en la necesidad de encontrar una función para el intelectual en ese contexto revolucionario; especialmente cuando la rebeldía política –luego de la revolución cubana- plantea la encrucijada de la violencia y la lucha armada. Una vez más, surge una disputa cuyo interlocutor es H.P. Agosti, como representante de la posición del PCA. Los argumentos de Castillo plantean, tal como lo ha manifestado en editoriales previos, una defensa de la revolución en sus condiciones históricas particulares; en este caso, haciendo hincapié en la consideración problemática de la violencia y de las distintas "etapas revolucionarias" que caracterizan al pensamiento marxista tradicional. Frente a este panorama de discusión teórica, Castillo propone la actualización del debate teniendo como referencia concreta los acontecimientos en Cuba, pero especialmente, desde un ejercicio crítico que intenta regresar a las condiciones reales desde las que parte el materialismo histórico:

> Eminentes razonadores discuten –con gran desprolijidad de sintaxis- acerca del período revolucionario por el cual atravesamos. Y eso, en lo que tiene de especulación intelectual, me parece digno de aplauso. Opino, sin embargo, que de seguir así haremos de una filosofía de la acción algo parecido a lo que hacían los eléatas de la Metafísica: un modo elegante de demostrar, irrecusablemente, como NO es la realidad (*EEO* nº 2, 1961:10, 30)

La crítica polémica se ejerce desde la insubordinación y la ironía. En efecto, la crítica al marxismo ortodoxo recurre a comparaciones que dialogan con la tradición del pensamiento occidental; las referencias a Parménides y Zenón –"los eléatas de la Metafísica"- amplían la discusión teórico-política dentro del marxismo hacia una querella filosófica, al parodiar la especulación intelectual como ejercicio que se define por su alejamiento de la realidad. Una vez más, el nudo del problema es la separación entre los modelos teóricos y las prácticas políticas. Los argumentos de Castillo convierten la posición oficial y teóricamente ortodoxa del PCA en una especulación que distorsiona la finalidad de los análisis marxistas. En este contexto, la posición intelectual de Castillo vuelve a formularse –esta vez introduciendo en la discusión la

historia de la filosofía occidental- como una revisión crítica de las categorías teóricas, para proponer un regreso a las experiencias materiales que se conectan con la realidad, ya sea como lucha política o práctica artística. La escritura crítica que se sostiene Castillo es un intento por vincular arte –literario- y vida; pero haciéndolo desde una perspectiva transformadora que asume sus propias contradicciones. La oposición revulsiva hacia la jerarquía del PCA forma parte de una postura general donde se reacciona contra toda estructura que ordene el pensamiento y el arte. Sin embargo, al denunciar la separación entre los "eminentes razonadores" y la realidad, Castillo no se propone como representante de una vanguardia radical, sino como un escritor que entiende filosóficamente la unión entre el arte y la vida común. En este sentido, su escritura rebasa las polémicas partidarias para plantearse como el ejercicio crítico del escritor vuelto hacia la política como realidad social. Las conclusiones del ensayo demuestran hasta qué punto la "especulación intelectual" resulta absurda; para Castillo, la "nebulosa inicial" de unas revolución posible hacia 1961 se caracteriza por su precariedad, una lucha aún por empezar, pese a que el lenguaje teórico busque realidades inexistentes donde aplicar su maquinaria interpretativa.

La proyección de esta disputa entre la nueva izquierda y las derivaciones culturales del Partido Comunista, se visualiza en la recepción crítica de *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (1961) de Juan Carlos Portantiero[85]. *El Escarabajo de Oro* publica, en calidad de encuesta, las reseñas de Pedro Orgambide y Juan José Sebreli; Orgambide reconoce y valora positivamente el trabajo de Protantiero por su formación marxista, por la apuesta metodológica inspirada en Gramsci y su efectiva militancia revolucionaria; sin embargo, se muestra más reticente al señalar las simplificaciones generacionales con las cuales Portantiero analiza la tradición de la literatura de izquierda en argentina. Muy diferente es el texto de Sebreli, quien desarrolla una crítica mucho más aguda y corrosiva, planteando abiertamente una polémica sobre la ortodoxia partidaria de Portantiero. Si bien reconoce el libro como

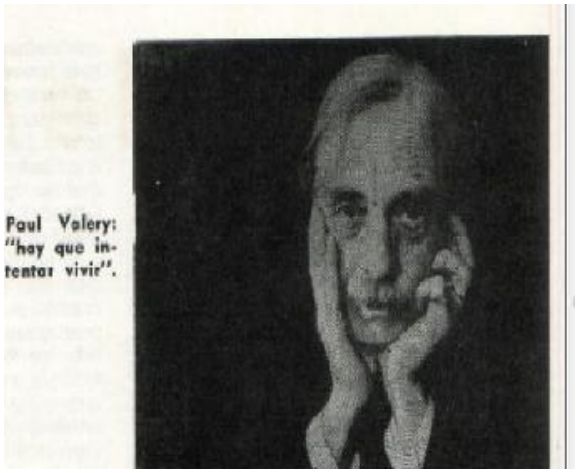
[85] Juan Carlos Portantiero, así como José Francisco Aricó, fue discípulo de Héctor P. Agosti hasta su escisión con el Partido Comunista hacia 1963. El motivo de dicha ruptura, entre otras cuestiones, se debió a la interpretación del pensamiento de Gramsci, tal como sostiene Gilbert: "Llevar el pensamiento del autor de *Cuadernos de la cárcel* a la interpretación y prácticas políticas abrió un tajo en la relación de Agosti con sus discípulos, como Juan Carlos Portantiero, y los gramscianos fueron idos del PCA: es lo que dio nacimiento a *Pasado y Presente*" (Gilbert 2009: 393). La escisión de 1963 llevó consigo a los intelectuales que desarrollaron su trabajo en la revista cordobesa *Pasado y Presente* -dirigida por Oscar del Barco-; como así también a diversos militantes iniciados en la Federación Juvenil Comunista (FJC), que luego se implicaron en grupos revolucionarios durante la década del 70, como Roberto Quieto y Eduardo Jozami.

ejercicio de crítica marxista –impensada treinta años antes-, Sebreli desplaza la discusión directamente hacia el terreno político, destacando las diferencias entre la izquierda independiente y la militancia del autor en el PCA. Su crítica resume el cambio de perspectiva dentro de la cultura de izquierda en el inicio de década del 60; Sebreli ataca la trayectoria histórica del Partido Comunista y expone el fracaso de su dirigencia políticas, especialmente en su vinculación con las clases trabajadoras. Sus argumentos contra Portantiero parten de ese fracaso para deslindar dos fenómenos independientes; por un lado, el ingreso de la clase trabajadora en el peronismo, por otro, el surgimiento de un nuevo pensamiento de izquierda en el que se incluye su generación[86].

La densidad del debate cultural y la agitación política del contexto se advierte al poner en relación la reseña crítica de Sebreli sobre el libro de Portantiero –en el interior de la cultura de izquierdas-, y la publicación en el mismo número del ensayo de Castillo "La caricatura del horror". Dicho artículo se presenta como un texto de situación, describiendo con mordacidad las diversas formas del antisemitismo en la cultura argentina, aunque claramente se produce como una respuesta a la actividad del Movimiento Nacionalista Tacuara en los primeros años de la década del 60. A través de su caracterismo estilo irónico que se mezcla directamente con el agravio, Castillo ataca a los nacionalistas: "Ni siquiera un nazi –un Tacuara, un Mazorca, un bobo- dejará de sentirse más o menos Protágoras: inventa, de pronto, un sistema de acuerdo a su estatura. El resultado es un Universo de enanos" (*EEO*, º4, 1961: 6). Sin embargo, aún un contexto de comienza a emerger la violencia política, Castillo enlaza los tópicos del esteticismo y el compromiso como principio irreductible de la conexión del escritor con la realidad inmediata. Castillo sostiene una figuración siempre paradójica del escritor,

[86] Afirma Sebreli: "Ha pasado ya el tiempo en el que el marxismo se identificaba con el stalinismo. La URRSS no posee ya el patrimonio absoluto de la Revolución, que ahora debe compartir con el socialismo chino, con la disidencia yugoeslava, con el matiz polaco, con la revolución popular cubana, netamente latinoamericana. La realidad es hoy mucho más amplia, rica y compleja que al de hace treinta años atrás, y el marxismo oficial ortodoxo no se ha mostrado lo suficientemente ágil para abarcar la nueva situación" (*EEO* nº4, 1961:13) Luego de presentar el marco general de situación, Sebreli ingresa en el territorio nacional para polemizar con la línea ideológica de *Cuadernos de cultura* en la que interviene Portantiero; tomando como punto de referencia una encuesta titulada "¿Qué es la izquierda?" (1960) Sebreli sostiene: "[Portantiero] dirige críticas generales y abstractas a grupos imprecisos y vagos: la nueva izquierda, la heterodoxia, la izquierda nacional, el marxismo abierto, el revisionismo, los escritores "comprometidos", los intelectuales sin partido, etc." (*EEO* nº4, 1961:13) Esa agrupación incluye nombres de múltiples y hasta antagónicas tendencias. Sin embargo, Sebreli subraya que esa impugnación de *Cuadernos de cultura* implica negar la renovación del marxismo: "una nueva generación de intelectuales –Masotta entre otros- que comienzan a escribir alrededor de las revistas *Contorno*, *Centro* o *El grillo de papel*, bajo el influjo del mejor pensamiento europeo contemporáneo: Sartre, Simone de Beauvoir, Merleau Ponty…" (*EEO* nº4, 1961:13).

cuyo régimen de pertenencia, lugar de enunciación y fundamento es la literatura: “el intelectual asume la responsabilidad de usar la Torre de Marfil para, empuñándola, blandirla sobre la cabeza de alguien” (*EEO* nº 4, 1961). Ese sentido contradictorio de la literatura esteticista vuelta hacia el mundo político, formula la imagen de esa contradicción, y se filtra como detalle en la sección “Bicherías”, donde se publica una fotografía de Paul Valéry mientras se inscribe como epígrafe: “Hay que intentar vivir”.



El Escarabajo de Oro, nº 4, 1961

La referencia a Valéry es un ejemplo del estatuto siempre paradójico del escritor y su literatura en el contexto de la década, marcada por dos polos aparentemente antagónicos: la valoración estética del arte de escribir y la politización, entendida en un sentido de militancia y ortodoxia ideológica. Sin embargo, la referencia al poeta del esteticismo, no se implica solamente una declaración artística, sino que se plantea en una perspectiva existencial. Al entender la literatura como forma de vida, es decir, como experiencia que emplaza un régimen singular, se realiza una defensa de la práctica intelectual como estilo de vida; aunque esa vida literaria se encuentre continuamente recusada por la realidad a la que se figura negativamente.

La tensión entre estética-literaria y la función social del escritor vuelve problematizarse un año más tarde, durante 1962. En el contexto del derrocamiento de Arturo Frondizi por parte de las Fuerzas Armadas, Castillo indaga polémicamente sobre el rol del intelectual, de hecho, el texto editorial se presenta como la respuesta a un ambiente general represivo, configurado por diversos factores que inciden en la vida social: las constantes intervenciones en la vida política por parte de las fuerzas de seguridad, la actividad del Movimiento Nacionalista Tacuara, la impugnación de las elecciones de ese año en la que resultaron electos varios gobernadores peronistas, etc.

Esta vez, es David Viñas el interlocutor a partir del cual Castillo construye su posición crítica, citándolo textualmente: "*los intelectuales argentinos somos tan inoperantes que podemos vivir en paz*, confirmó nuestra vergüenza." (*EEO*, nº 14, 1962: 3) La idea de Viñas, retomada por Castillo, problematiza de manera explícita la imposibilidad de una "vida en paz", es decir, habitar en la conformidad sin advertir las contradicciones entre la vida común y la especificidad del intelectual. En efecto, el trabajo crítico del intelectual rompe con la concepción de una existencia aislada y autónoma de la estética, planteando en su lugar una correlación paradójica:

> las crisis políticas afectan (complican) al intelectual; son, en parte, asunto suyo. […] El que ahora quiera sentarse a inventar un libro, o a leerlo, sin haber comprendido hasta qué punto es un suicidio la pasividad de la inteligencia, no sé con qué cara se va a justificar luego. La amenaza el riesgo, son inmediatos. Lo que está en crisis, también, es el arte, la literatura, lo bello (*EEO*, nº 14, 1962: 4).

Hacia 1962, el "asunto", según Castillo, se encuentra en el reconocimiento de una crisis del sistema político; frente a esta "situación" –en un estricto sentido sartreano- la "pasividad de la inteligencia" se presenta como una consecuente falta de compromiso interpretada como un "suicidio" en términos ético-políticos; una vez más, la crítica representa una apuesta práctica concreta En la argumentación de Castillo la crisis política afecta –"complica"- al escritor, en tanto intelectual; y al mismo tiempo, esa misma "crisis" representa un estado del arte y la literatura. Al trazar una correlación que equipara la "crisis del arte" con la turbulenta vida política argentina, se configura una perspectiva crítica que señala los límites (las implicancias) de la autonomía literaria; la estética se demuestra en su correlación con la vida común. Para Castillo, asumir una perspectiva comprometida, pero al mismo tiempo crítica, se describe como una opción ajena a la militancia. Así, frente a la pregunta formulada abiertamente en un texto editorial, "¿Debe, el escritor que se considera comprometido, militar en un partido político de izquierda?" (*EEO*, nº 15, 1962: 3), la respuesta es rotunda: la militancia es subjetiva, es decir, una decisión histórica y personal que cada escritor se impone. Ahora bien, si en Sartre la noción de "compromiso" se encuentra ligada a una función política, para Castillo encuentra su límite al referirse estrictamente al arte de escribir; más allá de sus elecciones militantes, el escritor en tanto sujeto político se encuentra "existencialmente" implicado –o "complicado"- en la realidad; sin embargo, esta evaluación se resiste a convertir el arte de escribir en un mero reflejo automático del mundo social:

> la obra de creación, que, por supuesto, reflejará de algún modo ese compromiso, exige, fundamentalmente, ser bella: esto y la profundidad de su testimonio –que no tiene por qué ser social, pero que, repetimos, de alguna manera expresará la visión del mundo del hombre que escribe-, determinan, más que el compromiso, la grandeza de la literatura, del arte. Su revolucionaria utilidad (*EEO*, nº 15, 1962: 3).

Resulta evidente que la concepción de la escritura se distancia de la presentación directa de temas políticos revelando una crítica al sistema de representación que caracteriza a las tradicionales poéticas del realismo social. Sin embargo, más allá de la determinación social del lenguaje literario, la política y el compromiso del escritor se abre una visión estrictamente estética, a partir de la cual considerar la condición revolucionaria de la escritura literaria. En este sentido, la posición de Castillo se encuentra determinada por una contradicción que se sostiene sin resolverse nunca; por un lado, la filosofía existencialista de Sartre ofrece una matriz de vida para el escritor, al situarlo en el mundo, atado necesariamente a cada situación coyuntural sobre la cual debe dar cuenta a través de su palabra o su silencio, pero al mismo tiempo, al referirse a la escritura literaria, Castillo no puede sustraerse de consideraciones esteticistas. De esta manera, se elabora un vínculo paradojal entre el arte de escribir y el escritor como sujeto político, que cristaliza en una suerte de maquinaria conceptual en la que se unen ética y estética como categorías filosóficas implicadas en su política literaria.

Hacia mediados de la década se hace evidente la ruptura con la tradicional cultura de izquierdas, a la cual se une la necesidad de una renovación en el pensamiento político. En este sentido, Castillo publica los textos editoriales donde critica directamente a los intelectuales ligados al Partido Comunista –retomando la polémica con Héctor P. Agosti-, así como a la estructura de militancia. La incapacidad del PCA para resolver sus propias contradicciones, la negación de toda crítica no alineada al partido, así como la imposibilidad para comprender el fenómeno social representado en el peronismo, terminan por producir el quiebre. El texto editorial del número 22 de *El Escarabajo de Oro* plantea abiertamente los errores y el dogmatismo de la dirigencia política del partido: “en los hechos, el partido comunista argentino no ha demostrado ser la cabeza directora del proletariado. Ni en el plano político, ni mucho menos, en el cultura” (*EEO* nº 22, 1964: 4). Sobre todo, se incluye la referencia al fenómeno peronista en un proceso de relectura y revisión que marca una característica generalizada de los intelectuales críticos del período:

> no hay necesidad de entenebrecer a TODA la izquierda militante para notar, de golpe, que los intelectuales revolucionarios argentinos, damos risa. Cómo será, que Perón ya dice que va a volver y nosotros no hemos terminado de averiguar qué pasó mientras estuvo. Pasó, entre otras cosas, que aún siendo una especie de Falstaff *all´uso nostro*, resultó históricamente, y a pesar suyo, más decisivo para la clase obrera que todos nuestros famosos dirigentes marxistas juntos. (*EEO*, nº 22, 1964)

Con mordacidad e ironía se expone la incapacidad para comprender la complejidad del peronismo por parte del PCA y los partidos de izquierda tradicionales, atacando su falta de visión política. Esta percepción acerca de la dirigencia de la izquierda resulta en una potente crítica: "no indagó su índole popular, en virtud de la línea antimarxista de su dirección." (*EEO* nº 28, 1965: 4). La crítica al reduccionismo teórico del comunismo tradicional involucra a Castillo en la figuración político-cultural de la "nueva izquierda". El recurso, típico en Castillo, de utilizar una referencia literaria a partir de la cual describir paródicamente a Perón, es un ejemplo del constante diálogo entre estética y política, en este caso, haciendo una alusión satírica un personaje operístico. Sin embargo, detrás de la ironía se abre una fisura irreconciliable con el pensamiento comunista ortodoxo. Según señala Terán, el surgimiento de la nueva izquierda implicó una perturbación dentro del ala liberal cercana a *Sur* en las figuras de Sábato y Martínez Estrada[87]; esta actitud revisionista se presenta en las revistas de Castillo demostrando la configuración de "un fenómeno al mismo tiempo irrebasable e irresoluble" (Terán 1991: 33). La relectura del peronismo articula un punto central dentro del proceso de modernización cultural que caracteriza a la década del 60. En líneas generales, esta revisión implicó un giro fundamental en la cultura de izquierdas, desde el grupo *Contorno* hasta los disidentes del PC –como Portantiero y Aricó- reunidos en la revista cordobesa *Pasado y Presente* dirigida por Oscar Del Barco. En suma, la crítica polémica hacia el Partido Comunista, la revisión del peronismo y la

[87] Durante 1956 pueden señalarse una serie de polémicas y publicaciones que marcarían el inicio de la revisión del peronismo. En primer lugar, dentro de la línea liberal encarnada en *Sur*, puede advertirse como ese debate generó fuertes polémicas, visibles especialmente en las confrontaciones aparecidas en prensa entre Borges y Martínez Estrada, así como la propuesta crítica de Ernesto Sábato en su ensayo *El otro rostro del peronismo*. Por otra parte, visualizando el mismo eje problemático entre los intelectuales contornistas, el punto de inicio de esta reflexión puede señalarse en el número 7-8 de *Contorno* de 1956, dedicado enteramente a la evaluación crítica del peronismo a través de categorías "nacional-populares, sartreanas y marxistas" (Terán 1991: 53) Terán sostiene que "Sobre la base de este enjuiciamiento previo de la intelectualidad liberal, el análisis del peronismo por parte del grupo Contorno adquirió el carácter de una significativa intervención teórico-política" (1991:53) Por último, debe señalarse dentro de este panorama, la publicación de *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, como un texto que indaga críticamente la realidad política argentina posterior al derrocamiento de Perón.

referencia teórica al pensamiento de Ernesto Guevara, mediante la experiencia revolucionaria cubana, constituyen significativas alternativas y disidencias hacia la estructura burocratizada de los partidos tradicionales de izquierda. Estos puntos configuran los apoyos sobre los cuales se configura la "nueva izquierda" argentina, que hacia 1966 encuentra una reacción que interrumpe su desarrollo político–cultural. En este sentido, siguiendo la tesis de Oscar Terán acerca del componente tradicionalista que operó como bloqueo frente al desarrollo crítico y político de la nueva izquierda, resulta necesario indagar en los acontecimientos y movimientos coyunturales que afectan la escena cultural posterior al golpe de Estado encabezada por Juan Carlos Onganía. La resistencia a la llamada Revolución Argentina ingresa a las páginas de las revistas de Castillo a través de una mirada que no deja de desdoblarse entre la especificidad literaria y la conflictividad política.

4. El escritor testigo: estado de sublevación (1966-1969)

"Porque, ahora, también hay un muchacho muerto, de un tiro en la cabeza, y el renglón que escribíamos sobre él en la otra página, y lo que pensábamos agregar para terminar este editorial, ya no pueden contenerlo: cuando lo escribimos y lo pensamos, aún estaba vivo. Habrá, pues, que modificar levemente la sintaxis. Vuelve a suceder que la realidad corre más rápido que nuestra prosa."
Abelardo Castillo *El Escarabajo de Oro* nº 31-32-, 1966.

"Yo he estado toda esta última semana en Córdoba. Vi en la calle Obispo Trejo, en una plazoleta, la inscripción: Calle Camilo Torres"
Abelardo Castillo (*EEO*. nº39, 1969)

Hacía 1966 *El Escarabajo de Oro* se encuentra con dos acontecimientos que implican una escansión en su proyecto editorial: por un lado, se alcanza la publicación de treinta números, cerrando de este modo un ciclo interno para la revista; y, al mismo tiempo, se produce la Revolución Argentina que derroca la presidencia de Arturo Illia, iniciando una década de insurrección política y represión estatal. Estos dos hitos marcan el cambio de discusión en la línea editorial. Dejando de lado la polémica interna a la cultura de izquierda, focalizada en la querella entre una la literatura esteticista enfrentada a la politización del sus temas, entre un intelectual crítico y un intelectual revolucionario, Castillo perfila la figuración de un escritor-testigo respecto de los acontecimientos que estructuran la trama social, es decir, como un sujeto anclado en lo real, experimentando todos los avatares de la coyuntura. Este viraje constituye la actualización de la teoría del compromiso sartreano, ahora entendida desde una práctica crítica sobre materiales circunstanciales de la vida política. Este replanteo tiene como objetivo el trazado de una figuración personal, y correlativamente disposición hacia un

tipo de texto de carácter testimonial. Este dispositivo textual reconfigura el espacio del editorial; en lugar de desarrollar un discurso de tipo ensayístico vinculado a la polémica intelectual, los editoriales se constituyen como operaciones críticas hacia las circunstancias de la realidad sociopolítica. Esta nueva actitud se hace explícita hacia 1967 adoptando el tono de la autofiguración: "en países como éste, el hombre que escribe es, quizá, quien más "tiene que ver". *Ver*, de mirar: de ser testigo" (*EEO*, nº33, 1967: 3). En este sentido, la figuración del escritor como subjetividad volcada hacia el registro de realidad adopta el tono de la observación; el testimonio se presenta como un tipo de discurso que es, simultáneamente, un intento de comprensión, un ejercicio crítico y una toma de posición. En consecuencia, la figura del escritor-testigo conlleva un modo efectivo de intervención en las querellas del presente a través de la consideración abiertamente política de sus discursos.

La figuración del escritor comprometido se plantea en Castillo como una defensa de la autonomía de su arte, pero seguidamente encuentra una zona de incertidumbre ya que define su propia identidad a través de una perspectiva que rebasa la especificidad de su literatura hacia una comprensión del mundo social y su trama política. En cierto sentido, sólo a través de esta ambivalencia se hace efectiva la práctica del compromiso por parte de un escritor que aún confía en la singularidad de su arte como punto de partida para la crítica. La figuración del escritor-testigo hace efectiva la teoría sartreana y obliga a elaborar un recurso discursivo específico; en este contexto ser escritor implica necesariamente una inmersión en la realidad sensible donde la palabra su se enfrenta, se alía o se confunde con los lenguajes del mundo, con los acontecimientos y experiencias donde la política se manifiesta en la práctica viva de los sujetos. Es allí donde el testimonio del escritor adquiere su carácter singularidad, en tanto recorta una perspectiva crítica sobre determinados "momentos políticos" [88] (Rancière, 2010) del presente. A través de esta figuración, surgen los textos de circunstancia que obligan a

[88] La noción de "momento político" descripta por Jacques Rancière configura un intento por comprender y redefinir un sentido de lo político a través de singularidades y movimientos emergentes. En este sentido, un "momento político" advierte que "la política no se identifica con el curso ininterrumpido de los actos de los gobiernos y de las lucha por el poder" (2010: 10). En efecto, Rancière plantea para esta noción una lógica contrapuesta al sentido político tradicional entendido como la búsqueda de consensos, para habilitar en su lugar el valor del "disenso", instancia en la cual emergen las singularidades dentro del tejido social: "Un momento político ocurre cuando la temporalidad del consenso es interrumpida, cuando una fuerza es capaz de actualizar la imaginación de la comunidad que está comprometida allí y de oponerle otra configuración de la relación de cada uno con todos. […]Un momento no es simplemente una división del tiempo […] sino un desgarro del tejido común, una posibilidad de mundo que se vuelve perceptible y cuestiona la evidencia de un mundo dado" (2010: 11-12)

repensar la definición de una teoría política; son un intento por pensar lo político en el acontecimiento mismo de su constitución, es decir, en las circunstancias de su emergencia y singularidad cotejadas en el presente de su enunciación.

La irrupción de la política en el discurso de Castillo se expresa como indagación sobre su presente, motivo que puede rastrearse en la heterogénea lista de temas y preocupaciones relevantes "a todos los intelectuales de América y Europa" (*EEO*, nº33, 1967: 3), que conforman el número 33 de *El Escarabajo de oro*, demostrando el rebasamiento de los debates internos a la cultura de izquierda, así como una incorporación discusiones teóricas y estéticas implicadas en una proyección internacionalista. Para cada uno de estos asuntos de relevancia dentro de la coyuntura intelectual, la revista incluye artículos y referencias teóricas. En este número 33 pueden leerse intervenciones de científicos y políticos -como Linus Pauling y Philip Noel-Baker, respectivamente- sobre la amenaza de la guerra atómica; la constante incorporación de Sartre como eje de la discusión sobre literatura y el oficio literario; finalmente, la presencia de un debate de época, el diálogo entre marxistas y cristianos. Al respecto, Castillo manifiesta desconocer su posibilidad real o inutilidad; en todo caso, la revista publica un artículo de Pilar Narvión –"Dios, intelectual de izquierda" donde se realiza un comentario crítico acerca del libro *Carta abierta a Dios* de Robert Escarpit, y una crónica del encuentro de Salzburgo donde se produce el debate entre teólogos cristianos y teóricos marxistas[89].

[89] Según Álvarez Espinosa: "Lo que se ha denominado propiamente "diálogo cristiano-marxista" aparece ligado a los cambios habidos en el seno del catolicismo promovidos por el Papa Juan XXIII; en particular, el Concilio Vaticano II. La floración del diálogo tiene su origen con la *Pacem in Terris* (1963); a raíz de esta famosa encíclica, comienzan a organizarse una serie de encuentros entre católicos y marxistas […] La multiplicación de debates, confrontaciones, semanas de estudios, entre católicos y marxistas es notable en los años sesenta: semanas del pensamiento marxista en París y en Lyon (1964) con la presencia de cristianos, y con la de marxistas en la semana de los intelectuales católicos de París (1965); encuentros entre católicos y marxistas italianos en Florencia (1964). Sobre todos ellos, destacan las conversaciones internacionales organizadas por la institución alemana Paulus Gesellschaft (fundada por el sacerdote Kellner con el objeto de entablar relaciones entre teología y ciencia): en Salzburgo (Austria, 29. 4-2.5.1965), en Herrenchiensen (Alemania Occidental, 28.4-2.5.1966) y en Marienbad (Checoslovaquia, 27.4-1.5.1967)" (2009: 162). En Argentina las líneas de este debate tuvo importantes repercusiones, tanto en el plano filosófico como en la militancia política. Desarrollado en un plano estrictamente teórico debe señalarse el temprano trabajo de León Rozitchner "Cristianismo o marxismo", en *Pasado y Presente,* Año I, nº 2-3, Julio-Diciembre, 1963. La lectura de Rozitchner realiza un detallado análisis polémico donde señala el carácter antagónico entre la teoría marxista y el dogma cristiano, contradiciendo la tendencia ideológica que favorece el sincretismo entre teoría y fe como parte de una querella más amplia que opone al materialismo histórico frente a cualquier perspectiva metafísicaAún así, el cruce entre marxismo y cristianismo se formalizó en una activa militancia revolucionaria; en septiembre de 1966, es decir, tres meses después del golpe de Estado encabezado por Onganía aparece la revista *Cristianismo y revolución*, dirigida por Juan García Elorrio, que publicará treinta números hasta 1971. La trayectoria de esta publicación sirve como medio para visualizar la vinculación entre marxismo y cristianismo hacia fines de

A partir del número 30, puede advertirse que la vocación modernizadora e internacionalista se transforma en el eje de la línea editorial; a los nombres que usualmente aparecen como miembros del comité de redacción –Vicente Battista, Liliana Heker, Bernardo Jobson, Raúl Escari, entre otros- se agrega una amplia lista de "Colaboradores permanentes". Ordenados por países, puede leerse una extensa nómina que traza la cartografía de una borrosa geografía cultural, desde América a Europa, donde aparecen Julio Cortázar, Humberto Constantini, Beatriz Guido, Marta Lynch, José Martínez Suarez, Lautaro Murúa, Pedro Orgambide y Augusto Roa Bastos para Argentina; Roberto Fernández Retamar en Cuba; Nicanor Parra en Chile; Juan Goytisolo en Francia y Carlos Fuentes en México.

El texto editorial del número 31 sintetizará la correlación del lenguaje y función social del escritor al colocarse frente al violento cambio en la coyuntura política. Recogiendo discursivamente las opiniones y declaraciones de Perón desde su exilio en Madrid, el editorial se titula "Desensillar hasta que aclare" (*EEO*, nº 31-32,1966)

---

la década del 60 y principios del 70. El editorial que inaugura la revista, redactado por García Elorrio y titulado "El signo revolucionario" permite sintetizar el movimiento político vinculado a las luchas tercermundistas y la teología de la liberación, señalando como ejemplo de militancia guerrillera al sacerdote colombiano Camilo Torres: "¿Qué sentido tiene para los cristianos su compromiso con la auténtica Revolución? Los artículos que publicamos en este número responden claramente este interrogante. Todos provienen deliberadamente del campo cristiano. Cada uno aporta la particularidad de sus enfoques, de sus circunstancias, de las personas que los escriben o que, como en el caso del Padre Camilo, lo firman con su propia sangre. (*Cristianismo y Revolución*, nº 1, 1966: 23) Además de estas referencias, se incorporará una abierta militancia dentro del peronismo revolucionario –ya en el nº 2 aparece un artículo de John William Cooke al respecto- para luego hacer manifiestos los lazos con las organizaciones guerrilleras peronistas. En efecto, en el último número, publicado en septiembre de 1971 luego de la muerte de García Elorrio, el texto editorial se posiciona abiertamente alineado dentro Montoneros: "La verdadera imagen de Evita —no lo dudamos— se proyecta en los numerosos comandos armados que llevan su nombre o en los obreros y estudiantes argentinos, hombres y mujeres que repiten su consigna de batalla: "si Evita viviera, sería montonera" (*Cristianismo y Revolución*, nº 30, 1971). En efecto, Montoneros fue el espacio político que articuló catolicismo, nacionalismo y una perspectiva revolucionaria como núcleo original en la formación de sus militantes. De hecho, el grupo fundacional –formado por Fernando Abal Medina, Carlos Gustavo Ramus y Mario Firmenich- luego de recibir orientación política y espiritual por parte del padre Carlos Mugica, "miembro de la Orden Jesuita y del Movimiento Sacerdotes para el Tercer Mundo" (Gillespie, 1987: 82) conformaron hacia 1967 junto a García Elorrio el Comando Camilo Torres (Gillespie, 1987), paso previo a la fundación de Montoneros. Según Richard Gillespie (1987): "Aún cuando los Montoneros se beneficiarían posteriormente de la incorporación de personas y organizaciones de identidad política guevarista, su génesis obedecía más a la evolución interna del nacionalismo y el catolicismo argentinos. Sus fundadores, Fernando Abal Medina y Carlos Gustavo Ramus, habían pertenecido, a los catorce años, al violento y derechista Tacuara. Y otros jóvenes que después se unieron a los Montoneros y llegaron a ocupar cargos importantes, también estaban implicados en tal tendencia" (1987: 74-75). La confluencia del catolicismo y la militancia revolucionaria resulta fundamental en este período de radicalización política, siguiendo a Gillespie: "las ideas católico-radicales socavaron decisivamente la influencia conservadora que la jerarquía eclesiástica ejercía sobre millares de jóvenes argentinos. Despertaron la preocupación por los problemas y cambios sociales, legitimaron la acción revolucionaria y encauzaron a muchos hacia el Movimiento Peronista. En realidad, para el puñado de católicos que constituían el núcleo montonero d 1968, tales ideas eran el elemento más importante de su radicalización" (1987: 79).

trayendo a la superficie la complejidad de las tensiones políticas materializadas en un intento de compresión crítico. El acápite característico que sigue al nombre de la revista despliega una irónica crítica: *El Escarabajo de Oro*: "revista ensillada". Pero sobre todo, el texto se inicia con una manifestación rotunda para evitar la autocensura, lo que Castillo llamará "El vigilante en la cabeza" (*EEO*, nº 31-32 1966: 2). Al desprenderse abiertamente de esa posibilidad, el análisis de la querella política se convierte en la dimensión que arrastra las preocupaciones estéticas, abriendo la paradoja entre el tiempo de la literatura –pensado como una detención- y la velocidad del presente; presente que implica la represión ejercida desde el gobierno de Onganía hacia las universidades. Sin embargo, frente a las muertes ocasionadas por la represión del Estado, Castillo deja escrito la paradoja del escritor y su función social: "Vuelve a suceder que la realidad corre más rápido que nuestra prosa. Y vuelve a sucede que uno piensa "qué sentido tiene esto, estar escribiendo esto" (*EEO*, nº 31-32 1966: 13). Esta constante evaluación del lugar de la literatura en una realidad donde la violencia política y la represión se hacen tangibles[90], cobra una preponderancia fundamental. En el cuerpo del editorial Castillo inserta un fragmento del discurso del entonces interventor de facto de la provincia de Córdoba, Miguel Ángel Ferrer Deheza, quien se expresaba en la prensa con motivo de la muerte de un estudiante universitario: "El desorden dirigido ha logrado su objetivo: una víctima, sobre cuyos despojos se apresta a especular. Un estudiante está muriendo y los responsables, turbios personajes sin Dios ni Patria[91], se rasgan las vestiduras y pretenden capitalizar la desgracia" (*EEO*, nº 31-32 1966: 13) Polemizando con el interventor de facto, Castillo deja en claro las implicancias de los eufemismos destinados a culpabilizar a la izquierda, así como la abierta acusación hacia el interventor militar por "imbécil moral", "falso cristiano" y "lector de *Mein Kampf*", haciendo extensiva su crítica a funcionarios del gobierno de

[90] Según Terán: "fueron el Golpe de Estado de 1966 y su ataque a los sectores y aspectos progresistas de la cultura argentina los que construyeron un nuevo campo de problematicidad acerca de las relaciones entre intelectuales, política y violencia, sobre el cual la tematización de la vía armada recién entonces alcanzaría un nivel de pertinencia hasta ese momento insospechado" (1991: 144).

[91] La orientación y justificación de las actividades represivas por parte de las Fuerzas Armadas a partir del golpe de 1966 adquiere una significación particular, ya que se colocaron en el terreno de una lucha contra el ateísmo que caracterizaría a la cultura de izquierda. Sostiene Oscar Terán: "la *Revista Militar* brindó su espacio para recordar que el marxismo genera una mística que lleva hasta ofrendar la vida, y si esta nueva religión sin dios penetra tan fácilmente en Occidente, es porque esta cultura está absorbida por los falsos valores del materialismo. De allí que la verdadera contradicción no fuera comunismo o democracia, y ni siquiera capitalismo versus comunismo, sino lisa y llanamente ateísmo o teísmo, con lo cual […] adquiría de hecho las características de una guerra santa" (1991: 166 -167)

facto como a los "intelectuales timoratos" que eligen el silencio ante los hechos de represión. En ese contexto y apropiándose del discurso de Ferrer Deheza, Castillo esboza una defensa de su identidad: "Ni turbios personajes, ni siquiera ideólogos políticos: somos escritores" (*EEO*, nº 31-32 1966: 13). Se abre una brecha que lo singulariza negativamente tanto de la figuración descalificativa, proveniente del funcionario de Estado, como de la praxis ideológica afín a la militancia. Aún así, la defensa de la literatura como territorio específico donde construir una perspectiva crítica no deja de reclamar una revisión tajante de la relación entre el mercado y literatura: "la función de la literatura no empieza ni termina con la aparición de nuestras fotos en las revistas de moda o con el propagandeado "boom" de nuestros libros." (*EEO*, nº 31-32 1966: 13). Se hace visible, entonces, que la perspectiva crítica de Castillo establece un distanciamiento crítico frente al fenómeno dominante de la literatura latinoamericana del momento; en oposición la literatura del *boom*, Castillo reclama una potente función política que tensiona la lógica del mercado. En definitiva, la perspectiva ética del compromiso busca una significación en la estética latinoamericanista que trasciende los aspectos publicitarios y editoriales que intervienen en el desarrollo de la literatura del 60. Esta perspectiva no elude la tensión en el interior de la revista, la cual publica notas, artículos y ensayos de autores claramente inscriptos en el *boom* como Agusto Roa Bastos, Carlos Fuentes, y especialmente Julio Cortázar con quien se establece una relación ambivalente. En todo caso, la operación de Castillo es fundamentar la función política-existencial de la literatura más allá de los avatares del mercado editorial; tal como señala De Llano, "Es evidente que [las revistas] se ubican voluntariamente fuera de la lógica tradicional del mercado y que esto es un gesto propuesto expresamente como contestatario" (2006:43) [92].

[92]El *boom* de la narrativa latinoamericana constituye una instancia fundamental en los debates de la literatura de la década del 60. El *Boom* comprende un complejo fenómeno sociológico en el cual la literatura del continente afrontó por primera vez una experiencia de masividad, especialmente aquellos autores que consiguieron un evidente éxito de mercado como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. Siguiendo a Gilman, "En 1967, los datos y cifras de mercado eran realmente abrumadores […] Si no se habló de *boom* hasta 1967 fue por un rasgo específico del comportamiento editorial: los libros que se publicaron más tarde alcanzaron tirajes de quince mil ejemplares. (2003: 93) En efecto, 1967 resulta un año paradigmático dada la publicación de *Cien años de soledad* implica, lo que implicó la consagración internacional de García Márquez y el clímax del *boom* en términos editoriales. Gilman sostiene que "La consagración de *Cien años de soledad* era síntoma de la existencia de un mercado profesional capaz de ofrecer una consagración nunca antes conocida por los autores latinoamericanos […] su impresionante éxito se debió a uno de los fenómenos de consagración horizontal más importantes de que se tenga notica en América Latina. La irrupción de *Cien años de soledad* en la literatura latinoamericana es la señal más evidente de la fortaleza del campo intelectual constituido entre 1959 y 1967" (2003: 97-98). Los autores reunidos en esa "consagración horizontal"

El carácter paradójico de la vinculación entre política y literatura alcanza un punto privilegiado en el texto editorial del número 35 de *El Escarabajo de Oro*, aparecido en noviembre de 1967, dedicado a la muerte de Ernesto Guevara. El texto,

---

dieron forma a un sistema de relaciones estéticas, políticas y personales configurando una suerte de frente común. El apoyo a la Revolución cubana fue, al menos hasta 1971 con las disrupciones provocadas por el caso Padilla, un punto central de estas coincidencias. Gilman sostiene que "Los nombres más importantes de la ciudad letrada latinoamericana se alinearon con Cuba y trataron, en adelante, de consolidar un discurso homogéneo" (2003:142). La lista de nombres que compone el *boom* varía de acuerdo a los criterios de clasificación, aunque siempre incluye a los cuatro autores mencionados más arriba a quienes se unen, en una segunda línea Donoso, Onetti, Carpentier, Rulfo, Guimarães Rosa, Lezama Lima, Roa Bastos, Sábato, Viñas, entre otros. La instancia fundamental de consideración crítica, que encierra la intención de dimensionar la complejidad del fenómeno representado en el *boom*, se encuentra en el volumen coordinado por Ángel Rama *Más allá del boom: literatura y mercado* (1984). Allí se reúnen ensayos de importantes intelectuales –Viñas, Halperín Donghi, Desnoes, Sosnowski, Skármeta- que, según la nota introductoria de Rama, procederían a realizar "un balance crítico, mediante un asedio interdisciplinario, del desarrollo y difusión alcanzado por la narrativa latinoamericana a partir, aproximadamente, de 1950, considerando no sólo sus aspectos artísticos e ideologías, sino también los económicos, sociológicos y políticos que le sirvieron de marco" (1984: 9). En este sentido, el ensayo del propio Rama, "El "Boom" en perspectiva", indaga la trama en la que se imbricó el éxito de los principales autores, su recepción crítica y su inclusión en los medios masivos, para finalmente problematizar las consecuencias del ingreso de la literatura a la lógica del mercado. Para el crítico, la definición casi etimológica del *boom* no puede apartarse de su origen en el marketing y en la dimensión social que lo inserta como problema característico de la sociedad de consumo. En este contexto, las "editoriales culturales" –asesoradas por equipos intelectuales- jugaron un papel fundamental al publicar libros favoreciendo la calidad artística en detrimento a las tendencias comerciales, que finalmente produjo un relativo éxito económico. Otro factor decisivo, señalado por Rama, se encuentra en la ampliación de nuevos públicos lectores "masivamente acrecentados en la posguerra por los sectores de la burguesía alta y media" (1984: 62). Ese misma franja es la que coincide ideológicamente con el perfil de los autores centrales del *boom*; gran parte de estos nuevos lectores "asumieron una posición contestataria durante los años sesenta en la línea del castrismo revolucionario, promoviendo los grupos guerrilleros y el asalto al poder de conformidad con las concepciones foquistas que teorizó desde La Habana Régis Debray" (1984: 62). Sin embargo, esa trayectoria que unía nuevos lectores y editoriales culturales sufrió severas modificaciones que Rama analiza en los términos de "cambio editorial", efecto de "contingencias económicas y políticas" que introdujo a las multinacionales del libro en el mercado cultural, las cuales "se han abalanzado sobre ese público masivo que creció en América Latina desbordando las editoras oficiales y culturales" (1984: 69). En lo que respecta a la figura del autor, Rama describe una serie de tensiones que atraviesan a los escritores implicados, ya sea de modo central o lateralmente, con la evolución de la narrativa latinoamericana; en este sentido, la figura de "escritor profesional" se impone en el nuevo contexto frente al "narrador aficionado". Al mismo tiempo, Rama advierte que la coyuntura en torno al éxito de mercado implica un fenómeno de "acumulación" de obras producidas a lo largo de cuarenta años –algunas incluso pertenecientes al sistema aficionado- que "el *boom* desperdigó masivamente en sólo un decenio, trabajando sobre una selección calificada de autores y de títulos y contando con un equipo capaz de responder a sus apremiantes demandas, equipo robustecido por la aparición de jóvenes escritores profesionales" (1984: 101). Más allá del notable éxito de mercado que involucró a ciertos autores de la narrativa latinoamericana, la mirada crítica de Rama advierte sobre los reduccionismos operados hacia el conjunto de la escena cultural, no exenta de profundas tensiones y polémicas; también, advierte sobre los efectos adversos de neutralización y desfiguración que los *mass media* produjeron sobre los escritores, conduciendo una "acción disolvente del "medio" informativo que cumple con sus propios proyectos y no se coloca al servicio del mensaje específico del escritor" (1984: 110). En definitiva, la revisión que Rama propone del *boom* hacia 1984 indaga sobre la trama social y económica que caracterizó al período, para finalmente advertir en el poder económico del mercado el punto clave para realizar un balance crítico; en efecto, Rama realiza una significativa advertencia: "Estos poderes son más decisivos que las fuerzas políticas que en ocasiones no son sino sus transposiciones racionalizadas, por lo cual tiene más utilidad consultar las transformaciones económico-sociales sobrevenidas en el continente desde la segunda posguerra que demorarse en las discusiones políticas excesivamente ideologizadas que han signado aún más a los años setenta que a los sesenta" (1984: 55).

que evita deliberadamente el tono de una necrológica, es precedido por dos epígrafes que inscriben procedimientos intertextuales de carácter ostensiblemente literario. Uno de ellos es un fragmento del poema XVII de "La tierra se llama Juan" incluido en *Canto General* de Pablo Neruda: "Le cortaron las manos y aún golpea con ellas. // Lo enterraron y hoy viene cantando con nosotros." (1983: 262) texto donde se despliega abiertamente una poesía política, resultado de una mirada sobre la historia latinoamericana inscripta en el revisionismo que caracteriza a la cultura de izquierdas. En este caso, el poema de Neruda se propone como una invocación a los trabajadores y combatientes anónimos, cuyos "huesos están en todas partes", describiendo una perspectiva trascendental y vitalista de las luchas por la liberación americana. El segundo epígrafe, por el contrario, se conecta con la literatura europea a través de un fragmento de Rilke: "Señor, concede a cada cual su propia muerte"[93]. El fragmento citado de *El libro de las horas* despliega un tipo una retórica que entra en consonancia con el discurso existencialista presente en toda la obra de Castillo; la singularidad, en este caso, se encuentra en introducir un sentido político a un texto anclado en la tradición mística. De esta manera, al plegar la poesía de Neruda junto a la de Rilke se produce el destello de un contacto efímero, aunque productivo, en el que se unen temporalidades diversas a través de una experiencia, que justamente, se caracteriza por su carácter transhistórico. La muerte, como tópico poético o como hecho político, representa una instancia discursiva que ofrece un marco ampliado donde confluyen temporalidades, tradiciones literarias y luchas políticas. El texto que reflexiona sobre la muerte de Guevara se produce, entonces, a través de un procedimiento de yuxtaposiciones, donde al acento lírico-místico se une el canto del poeta civil y políticamente comprometido. Este arco paradójico se expresa sobre una muerte memorable, anclada en circunstancias políticas, para luego expandirse hacia una meditación de tono existencial:

> La muerte, a fin de cuentas, es la menos inesperada anécdota de la vida: la cuestión es no morir de muerte ajena, y el guerrillero que murió, murió de la que había elegido. A eso, los que creen en Dios, por un malentendido lo llaman

[93] El verso citado del *Libro de las horas* aparece en *Rainer María Rilke (1875-1926)* Traducción y ensayo introductorio: Salvador Echavarría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura, 2009- pág. 25; en la versión de Echavarría, es traducido: "Señor, a cada uno dale su muerte". La misma cita aparecerá tiempo después como punto de partida para la elaboración del cuento "Triste Le Ville", incluido en *Las panteras y el templo* (1976) -cuyo análisis se desarrolla en el capítulo siguiente-. La recurrencia al mismo poema da forma a un diálogo en el interior de la obra de Castillo, al tiempo que deja en evidencia la productividad de la poesía Rilke dentro de una reflexión de carácter filosófico.

> Salvación. Los que no creemos, también. Y yo hasta lo llamo no morirse, abolir la muerte: matarla. (*EEO*, nº 35, 1967: 3)

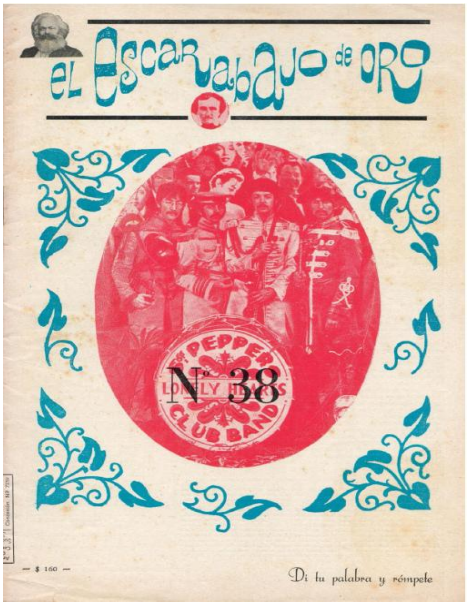
La paradoja "abolir la muerte: matarla" se convierte en una suerte de figuración de la moral revolucionaria. En este sentido, el fusilamiento del guerrillero se encuentra cargado de significaciones, tanto políticas como filosóficas, pero al mismo tiempo intenta evitar cualquier sentimentalismo. Por esto, cabe señalar en este texto el punto nodal de una discusión generacional; la revolución, implicada directamente en la lucha armada, se convierte en un horizonte de posibilidad dentro del cual se incluye necesariamente el sacrificio de la propia vida[94]. La paradoja, en todo caso, se encuentra en la pregunta que Castillo se formula en primera persona, desprendiéndose del tono elegíaco y de la masificación de la imagen del guerrillero, la cual ya aparece tempranamente viabilizada como un fenómeno de la cultura popular –"ya hemos pegado su foto en la pared -entre Beatles y banderines" (*EEO*, nº 35, 1967: 3). A través de un distanciamiento y de la pregunta en primera persona se propone una mirada donde la experiencia guerrillera adquiere una significación existencial en primera persona: "*¿Qué es lo que hice para que no lo mataran?*, esa, en cambio, me parece una buna manera de encarar la cosa: una buena pregunta. Evita las emociones fáciles." (*EEO*, nº 35, 1967: 3). De esta forma queda expuesta la tensión que atraviesa a todo el campo cultural de la izquierda, y que oficiará en gran medida como fisura dentro de las trayectorias intelectuales, al distinguir entre aquellos que, como Castillo, harán de la práctica crítica su lugar de compromiso, y quienes abandonarán paulatinamente el debate de ideas y la polémica cultural para ingresar hacia una militancia política revolucionaria. Esa pregunta formulada en primera persona actúa como caja de resonancia que permite visibilizar el conflicto del intelectual comprometido, según sostiene De Llano en "conflicto entre el intelecto y la acción" (2006: 44).

[94] La icónica imagen del guerrillero muerto como síntesis de la moral revolucionaria es el dispositivo que sintetiza a las políticas emergentes hacia 1968. Por este motivo, cabe mencionar a la película documental *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino (Grupo Cine Liberación). Hacia el final de la primera parte del extenso documental dedicada al periodo 1966-1967 y titulada "Neocolonialismo y violencia", se reproducen las fotografías de la exhibición del cadáver de Ernesto Guevara luego de su fusilamiento. Las imágenes se suceden hasta fijar en primer plano el rostro del guerrillero, mientras tanto se escucha la voz en off del narrador: "¿Cuál es la única opción que queda al latinoamericano? Elegir con su rebelión su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación la muerte deja de ser la instancia final. Se convierte en un acto liberador, una conquista. El hombre que elige su muerte, está eligiendo también una vida. Él es ya la vida y la liberación misma totales. En su rebelión el latinoamericano recupera su existencia" (Solanas – Getino, 1968) [Transcripción personal del texto fílmico].

La opción de la política editorial se esfuerza por incorporar materiales de la alta cultura artística; resulta evidente, entonces, los esfuerzos críticos que intentan posicionar y evaluar la eficacia de la cultura -y específicamente de la escritura literaria-, frente a una realidad política represiva. En efecto, se incluye en este número una extensa entrevista a Ernesto Sábato, cuyas preguntas permiten ordenar el debate tangible hacia finales de la década del 60, y que delinean el problema de los intelectuales latinoamericanos en las luchas de liberación, pregunta la revista: "¿En qué nivel de eficacia considera a la Cultura y en particular al arte respecto a la acción liberadora que se practica en otros órdenes, como ser la militancia política?" (*EEO*, nº 35, 1967: 5). Por supuesto, las respuestas de Sábato se despliegan en consonancia con la línea editorial de *El Escarabajo de Oro*, formulando una crítica hacia el "arte social" en favor de la libertad estética; lo que vuelve a dejar en claro la tensión paradójica del escritor que realiza una defensa de la autonomía de su arte, pero que al mismo tiempo se implica en una función intelectual vuelta hacia la realidad político-social.

Ese agitado clima de discusión se expande hacia referencias internacionales, y puede rastrearse en los dos siguientes números, los cuales abarcan el período que va desde mediados de 1968 hasta principios de 1969. La singular tapa del nº 38 se distingue por elaborar un significativo collage de imágenes, el cual permite focalizar las referencias teóricas y culturales bajo las cuales se coloca el proyecto cultural de la revista, y que al mismo tiempo materializa referencias emblemáticas del tejido cultural sesentista: en el centro, un fragmento de la tapa del disco de The Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967; en el margen superior izquierdo, una fotografía de Marx; en el centro, debajo del título, una retrato de Edgar Allan Poe; y abajo en el margen derecho, el acápite de Nietzsche que forma parte del diseño habitual de la revista: "Di tu palabra y rómpete", extraído del capítulo "La hora más silenciosa" de *Así habló Zarathustra*[95].

[95] Con el capitulo "La hora más silenciosa" finaliza la Segunda Parte de *Así habló Zarathustra*; dónde el texto nietzscheano coloca al personaje en diálogo con el silencio: "De nuevo volvió a hablarme el silencio: `Qué importas tú, Zarathustra? ¡Di tu palabra y hazte pedazos!" (2001: 156).



El Escarabajo de Oro, nº 38, 1969.

Sin embargo, este multifacético y heterogéneo archivo cultural debe enfrentarse con la represión ejecutada por el gobierno de facto; en el texto editorial de ese mismo número se describen los operativos que atentan contra la libertad de prensa, al retirar de circulación varias revistas literarias, incluida *El Escarabajo de Oro* y el Semanario de la CGTA –organización gremial dirigida por Raimundo Ongaro, de la cual participaba, entre otros Rodolfo Walsh-, así como la imposición de regulaciones que restringían las publicaciones independientes de corto tiraje. Frente a este panorama, el texto editorial se hace eco de los sustratos filosóficos que operan como organizadores del proyecto para lanzar una declaración contundente:

> Escribió Nietzsche: lo que no me mata, me hace más fuerte. También escribió el acápite de esta revista, pero como todavía no ha llegado el momento de rompernos, vamos a optar por la primera variante: por su bárbara terapéutica de Fénix. Vamos a confesar que lo más nos gusta de esta situación es su aire de catástrofe, de fatalidad. Porque, matarnos, no nos mata (*EEO*, nº 38, 1969: 2).

Justamente, ese "aire de catástrofe" encuentra su traducción concreta en el escenario político y social argentino en mayo de 1969 al producirse el Cordobazo[96]. El texto editorial dedicado a las protestas en Córdoba se presenta como la representación

[96] Richard Gillespie se refiere al "Cordobazo" como: "una fusión de protesta estudiantil y descontento obrero, éste de inspiración principalmente económica […] Los días de luchas callejeras en Córdoba, durante las cuales se levantaron barricadas, se encendieron hogueras y algunas zonas de la ciudad quedaron en manos de los revoltosos, terminaron en una cruenta intervención de las fuerzas armadas. Un tributo de catorce muertos marcó los acontecimientos con una mancha de sangre. Sin embargo, la revuelta provincial y el éxito de la huelga señalaron el principio del fin del «onganiato»" (1987: 93-94)

más acaba de la figuración del escritor- testigo, posicionado como un ojo que ve y registra en su escritura la inminencia de un estado de sublevación.

Este acontecimiento que marca la coyuntura política en el final de la década del 60 pone en juego la ambivalencia de la palabra literaria. En ese contexto, "ser escritor" –y sobre todo, plantearse como "escritor comprometido"- no puede separarse de una mirada crítica sobre el presente y su dimensión social; por el contrario, el testimonio se impone como un imperativo vinculado a la teoría del compromiso. La secuencia de eventos que van del 1968 a 1969, y marcan la radicalización de la vida política y da cuenta del clima cultural que convoca a la participación de esos sujetos comprometidos. Desde el mayo francés hasta el Cordobazo se producen acontecimientos, que en coincidencia con los diez años de vida del proyecto editorial iniciado con *El Grillo de Papel*, se implican en una reconfiguración del lugar del escritor y su proyección en la escena política y cultural. El texto editorial del número 39 "La Universidad sublevada" –fechado por Castillo "30, 31 de mayo de 1969"- construye discursivamente los acontecimientos implicados en la agitación de la revuelta. La cercanía de los hechos y su trasposición a la escritura permite considerar su cercanía genérica con la crónica[97], si bien el texto de Castillo inscribe procedimientos híbridos, desde la retorica literaria, la incorporación de múltiples referencias culturales, hasta convertirse en una abierta proclama política.

El procedimiento que organiza al texto toma la forma de un movimiento de focalización y expansión de las imágenes y representaciones de un momento de lucha generalizada. De ahí, el efecto de simultaneidad entre los hechos descriptos en Córdoba, junto a la percepción global de los sucesos que marcan el momento político hacia fines

[97] La crónica es un registro discursivo heterogéneo y muy dinámico. Sus rasgos distintivos son –paradójicamente– la hibridez y la indeterminación formal. A caballo entre el periodismo y la literatura, entre la literatura y la historia, las crónicas se caracterizan por su brevedad y por su temporalidad discontinua, ligadas tanto al vértigo de la actualidad como a la observación detenida y la reflexión sobre el momento presente. Esta afinidad de la crónica con el acontecimiento inmediato y con su análisis crítico la vinculan a otros géneros discursivos, como el ensayo y el artículo de costumbres. La multiplicidad de registros que la transitan y la ponen en tensión resulta ser la clave de su dinamismo formal. Es ineludible considerarla dentro del campo problemático de los así llamados "géneros no ficcionales", de intenso desarrollo a escala planetaria durante la segunda mitad del siglo XX: novela de testimonio, periodismo narrativo, *non-fiction*, autobiografía. En nuestro idioma, se tiene registro de ella desde el siglo XVI, si nos remitimos a las Crónicas de Indias (tanto las producidas en el Nuevo Mundo como las que se escribieron con posterioridad en la metrópolis), tuvo un gran desarrollo durante el Modernismo (Darío, Martí, del Casal, Gutiérrez Nájera, Gómez Carrillo y Rodó, si nombramos solo a los más destacados) y registra una altísima productividad en nuestro continente latinoamericano durante las últimas décadas: Poniatowska, Monsiváis, Rodríguez Juliá, Lemebel, Caparrós, Leila Guerriero, María Moreno, Juan Villoro, son solo algunos de los autores que han contribuido al desarrollo de este género y continúan desarrollándolo activamente.

del sesenta. En este sentido, Castillo se construye efectivamente como un testigo lúcido de los hechos, aquel que produce su escritura en la cercanía de los acontecimientos y es capaz de capturar esa "inteligencia" temida y detestada por la represión del Estado: "Lo que más odian, no hay nada que hacerle, es la inteligencia. Mientras redactamos esta página, hoy, noche del 30 de mayo de 1969, la policía, las tropas, los gendarmes marchan sobre los estudiantes en Córdoba, en Medellín, en Guayaquil, en Quito." (*EEO*, nº 39, 1969: 2). El texto construye una escena de escritura como repaso de las noticias escuchadas en la radio; se describe sintéticamente el operativo represivo llevado a cabo por el ejército contra los estudiantes y trabajadores cordobeses, para luego intercalar otras noticas –obreros muertos en Tucumán, préstamos solicitados a los Estados Unidos por el ministro de economía Krieger Vasena, festejos por el día del ejercito y otras efemérides irrelevantes-. A través de una lógica de yuxtaposiciones Castillo amplía el foco de su mirada hacia una suerte de dispersión que, sin embargo conecta ordenes espaciales y temporales; por consiguiente, sitúa la sublevación de Córdoba junto a la de otras ciudades latinoamericanas, para luego expandir aún más la perspectiva hacia acontecimientos en escala mundial, esto es, la guerra de Vietnam y la revuelta de mayo del 68 en Francia:

> Porque este es un fenómeno histórico nuevo, nuevo aún para las izquierdas. Esto es lo que los estudiantes franceses cifraron en la consigna surrealista: la imaginación al poder, lo que postularon como programa: exigir la realidad de lo imposible. Esto es algo así como el surrealismo de la violencia. Sólo que en Latinoamérica es más duro, se escriben menos frases en las paredes y hay más respuesta a los balazos de la gendarmería (EEO, nº39, 1969: 18).

En efecto, los paralelismos entre París y Córdoba se multiplican yuxtaponiendo ideologemas y consignas que ensamblan el escenario político a través de su agitación e internacionalismo. De ahí, la inclusión de expresiones donde resuenan lemas del mayo francés –"la imaginación subversiva de la juventud" (EEO, nº39, 1969: 2), aunque insertadas en la realidad material de las protestas latinoamericanas, marcadas por la violencia y el despliegue de un aparato represivo más eficaz que el europeo. En todo caso, el esfuerzo de intelección es proponer una mirada panorámica que permita abarcar estos movimientos dispersos, e integrarlos en una corriente común de disensos. Sin embargo, la sublevación cordobesa encierra un perfil singular en la experiencia política argentina, especialmente al abrir una brecha entre la dirigencia y el activismo de los estudiantes y el movimiento obrero; ese "surrealismo de la violencia" se plantea como

el sintagma paradójico que intenta capturar la novedad de una acción política. En efecto, las popularizadas consignas "exigir la realidad de lo imposible" o "la imaginación al poder" resuenan como réplicas a la pregunta que se formula Castillo: "Quién dirige a estos muchachos, ¿Codovilla?" (EEO, nº39, 1969: 18) La irónica mención al referente del Partido Comunista Argentino busca desarticular una avejentada estructura de militancia que se muestra obsoleta y alejada de la insurrección obrero-estudiantil. La experiencia, observada en primera persona, deja en claro que el acontecimiento rebasa la vieja organización partidaria, al tiempo que delinea una ética de la subversión como estado de lucidez política. Al situar el texto en la complejidad de acontecimientos políticos y experiencias combativas que componen el final de la década del 60, la crónica-editorial redactada en mayo de 1969 oficia como un dispositivo crítico donde capturar un estado de la realidad política, y al mismo tiempo, advertir la emergencia de las prácticas emergentes articuladas en la militancia revolucionaria. En efecto, la gestación de los dos movimientos guerrilleros más relevantes de la escena política argentina durante la década siguiente –Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)- se produce contemporáneamente a los sucesos del Cordobazo, para intervenir públicamente un año más tarde, durante 1970[98]. Sin embargo, el texto

[98] Como señalé siguiendo a Gillespie, en el caso de Montoneros "la evolución interna del nacionalismo y del catolicismo fue, pues, decisiva en la radicalización y "peronización" del núcleo original" (Gillspie 1987: 87). Luego de una etapa preparatoria iniciada hacia 1967, el 29 de mayo de 1970 Montoneros lleva a cabo el "Operativo Pindapoy" o "Aramburazo" irrumpiendo públicamente en la escena política argentina; según Richard Gillespie la operación guerrillera "consistía en dar a la organización el bautismo público proclamando la responsabilidad de una acción espectacular que tendría repercusiones en todo el país. El hecho de que se produjese el día del primer aniversario del "Cordobazo", mientras los militares celebraban el Día del Ejército, dio más fuerza al impacto y más relieve a la fecha. Una serie de cinco comunicados, escritos por Emilio Maza y Norma Arrostito, difundieron paso a paso la noticia del acontecimiento y presentaron a los Montoneros al público" (1987: 120-121). Los detalles del operativo se publicaron en *La Causa Peronista*, nº9, 1974, en el relato de Mario Firmenich y Norma Arrostito titulado "Cómo murió Aramburu", edición en el cual aparecen compilados los comunicados de prensa. Por otro lado, y siguiendo a Gillespie, "no fue ése el único grupo guerrillero que nació en 1968. Aparecieron las Fuerzas Armadas Peronistas, y la decisiva deserción de las filas trotskistas de los hombres que poco después crearían el Ejército Revolucionario del Pueblo también ocurrió aquel año" (1987: 87). En efecto, durante el IV Congreso Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) realizado en 1968 se impone la tendencia guevarista conducida por Mario Roberto Santucho, a favor de la lucha armada como medio de confrontación política; dos años más tarde en 1970, durante el V Congreso del PRT, se resuelve la creación de su facción armada, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Un año más tarde en la revista *Estrella roja* -publicación mensual y quincenal que editaba el Ejército Revolucionario del Pueblo- aparecía en detalle el "Programa del E.R.P.", el cual sostenía: "El Ejército Revolucionario del Pueblo está combatiendo en forma organizada, uniendo su actividad a la de otras organizaciones hermanas, asumiendo junto a ellas la responsabilidad militar en el proceso de guerra revolucionaria que ha comenzado a vivir nuestro pueblo en su lucha contra la opresión económica, política, cultural y militar que la dictadura ejerce en representación del imperialismo yanqui y del capitalismo argentino. Es nuestra participación combatiente en la guerra de la Segunda Independencia, continuación de la que los fundadores de nuestra nacionalidad, el pueblo y los héroes […] libraron de 1810 a 1824 contra la dominación española. Hoy como entonces la lucha será larga. Hoy como entonces debemos enfrentar a un

editorial se propone como una indagación que excede las formaciones políticas e ideológicas. En su lugar, plantea un recorrido a través de múltiples factores implicados en la fisura de un orden político y social que, en el contexto argentino, se materializa en la dictadura de Onganía. El procedimiento discursivo de generalización y amplificación hace derivar la escritura de perfil testimonial hacia el ensayo político; en consecuencia, Castillo organiza su lectura desde una perspectiva filosófica amplia y ecléctica, vinculada al "comunismo esencial" de Herbert Read y a las variaciones del compromiso sartreano. En este sentido, el ideologema del "nuevo orden" no implica solamente una visión restrictiva de los sucesos en Córdoba, sino que propone una constelación de espacios y temporalidades que permite revelar un tejido de sentidos donde la idea de revolución resulta amplificada hacia un sentido vital:

> Es la vida la que exige un orden nuevo. Porque lo que los seniles Pilares de nuestra sociedad llaman sublevación, desorden, caos, no es sino esto: otro orden. La búsqueda de otro orden, y no tan nuevo, un orden que ciertos hombres vienen rastreando por distintos caminos, hace más o menos dos mil años. Y por el que se vienen haciendo crucificar, quemar, matar en los montes de Bolivia o en los arrozales de Vietnam o en las calles de París o Córdoba, desde hace dos mil años. Me dirán que me exalto, que Cristo no es lo mismo que el Che o Giordano Bruno o el estudiante Bello. No sé, sé en cambio que todo lo que puede dar un ser humano por lo que cree, es todo (*EEO*, nº 39, 1969: 2).

En efecto, la experiencia en Córdoba se coloca en correlación hacia las referencias en París, Bolivia y Vietnam. Pero al mismo tiempo, al yuxtaponer estas figuraciones de la rebeldía –ya sea política, filosófica o social- se plantea una coordenada histórica que describe al presente como la culminación de un proceso heterogéneo donde confluyen temporalidades diversas. Esta sumatoria de tiempos heterogéneos (salto hacia la discontinuidad del tiempo histórico) abarca referencias bíblicas, pasa por el Renacimiento y llega hasta 1969 para dar forma a un decurso histórico leído en clave, cuyo sentido se encuentra en desobediencia y cambio social. De modo consecuente con esta visión radicalizada de la historia y del presente, Castillo desliza una moral revolucionaria que encierra el núcleo problemático del texto, y su proyección en las luchas políticas de la década del setenta. En efecto, "dar todo" es interpretado como el signo de un estado de rebeldía transhistórico que abarca los más

---

enemigo superior. Hoy como entonces la guerra revolucionaria argentina y latinoamericana se desarrollará en un proceso prolongado y comenzando por puñados de revolucionarios irá encontrando apoyo popular, irá ganado los corazones y las mentes de las masas, hasta el momento del triunfo final, sólo posible con el concurso y la participación más plena y activa de la clase obrera, el estudiantado y todo el pueblo patriota, antidictatorial y antiimperialista" (1971: 1).

variados ámbitos de la creación humana; política, ciencia y arte constituyen modos de articular un pensamiento sobre la creación de nuevos estados y nuevas formas de vida. Si Cristo, Giordano Bruno y Ernesto Guevara se transforman en arquetipos de una entrega revolucionaria, componiendo así una suerte de martirologio heterodoxo, Castillo lee en los suicidios de Van Gogh y Hemingway modos análogos de ese sacrificio. Resulta evidente que, al colocar arte y política en un mismo plano de sentido, se visualiza la paradójica posición de Castillo, empeñada en una defensa de la producción estética que conlleva la expresión de una totalidad sensible en una perspectiva humanista: "acá está en juego un nuevo sentido de la vida" (*EEO*, nº 39, 1969: 2- 18).

Al trazar un esquema de oposiciones entre los "seniles Pilares de la sociedad" y un "nuevo orden" vital descripto a través de una retorica de la emergencia, la saturación y el hartazgo, las expresiones de la cultura adquieren una potencia disruptiva que se resume en la referencia al episodio de disidencia de Unamuno[99], como concreción de una disputa entre la represión militarista y la práctica intelectual: "Todo el camino de la triste humanidad es un camino hacia esa última lucidez. Por eso lo que ellos más odian es la inteligencia, tenía razón Unamuno. Y hasta pudo decir: lo que más temen" (*EEO*, nº 39, 1969: 18). En la ambigua amplitud del pronombre caben tanto la represión cordobesa encabezada por la gendarmería, los nombres de Millán Astray y Joseph Goebbels; presencias de una reacción que también se visualiza como una constante histórica, formas de una pulsión reactiva frente a las "universidades insurrectas" (*EEO*, nº 39, 1969: 18). Pero sobre todo, el texto de Castillo hace evidente una perspectiva de la historia donde la utopía revolucionaria se figura como el final de un sostenido recorrido, tangible en las luchas emancipatorias y antiimperialistas que organizan el

[99] Si bien no hay una constancia escrita del discurso de Unamuno aquel 12 de octubre de 1936 en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca, existen distintas reconstrucciones. de los hechos. Según recogen Colette y Jean-Claude Rabaté en *Miguel de Unamuno. Biografía*, "en el estrado se acomodan personalidades del mundo académico, militar, cultural y social" (2009: 682) entre quienes se destacan la esposa del Francisco Franco y el general Millán-Astray. En un ambiente de tensión, Unamuno responde polémicamente al discurso del catedrático de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras Francisco Maldonado de Guevara. El comentario de Unamuno, en calidad rector, hace manifiesta su posición abiertamente crítica. Según Colette y Jean-Claude Rabaté el discurso de Unamuno sostiene: "Se ha hablado de guerra internacional en defensa de la civilización cristiana occidental; una civilización que yo mismo he defendido otras veces. Pero la de hoy es sólo una guerra incivil. No la guerra civil que de niño viví con el bombardeo de mi Bilbao, una guerra doméstica. Conquistar no es convertir. Vencer no es convencer y no puede convencer el odio que no deja lugar para la compasión; no puede convencer el odio a la inteligencia que es crítica y diferenciadora, inquisitiva y no de inquisición" (2009: 684). Finalmente, la intervención de Unamuno es interrumpida por Millán Astray, quien "Se pone de pie y lanza el grito: «¡Muera la intelectualidad traidora!», ahogado en parte por una gran ovación y otras exclamaciones de ira: «¡Abajo los intelectuales!», «¡Viva la muerte!». Esta vez el orador no puede seguir" (2009: 685).

discurso político de la izquierda e ingresan en el imaginario discursivo del editorial. Sin embargo, Castillo prevé la desarticulación de la insurrección; sin embargo, el texto da lugar a un horizonte de posibilidad donde visualizar la resonancia de esa experiencia, transformada, ahora, en una perspectiva vital: "estarán los que hayan elegido la lucidez de vivir sublevados" (*EEO*, nº 39, 1969: 18). La lucidez, rasgo de la inteligencia, caracteriza una propiedad de la cultura intelectual, sin embargo se articula con la violencia política de las sublevaciones, con lo cual se da forma a una constelación compleja y contradictoria, donde la práctica política y la creación intelectual forman parte de una misma tendencia de activismo disidente. En definitiva, el sintagma que captura la densidad discursiva y se expande sobre la visión política-estética de Castillo, "vivir sublevados", sostiene una paradoja teórica que resulta al desprender de la situación coyuntural una elección existencial. Si en el número inaugural de *El Grillo de Papel* la literatura era presentada como un modo de vida, en el contexto radicalizado de 1969 la política de acción directa también se transforma en un modo de ser y de vivir. De esta manera, la noción sartreana de "compromiso" adquiere una formulación personal a través de la práctica crítica; la propia vida resulta asumida como experiencia donde estética y política resultan modos correlativos de intervención.

Sin embargo, hacia 1969 resulta evidente que el cambio social que Castillo nombra como "nuevo orden" no sólo es político, sino cultural, y en definitiva abarca la totalidad del sistema que organiza la vida común. Los acontecimientos del Cordobazo experimentados en primera persona por Castillo, marcan el quiebre de una etapa en la política argentina. La insurrección se presenta como una consecuencia natural ante el agotamiento de la actividad política, reprimida y cercenada bajo la dictadura de Onganía; de ahora en más, la sublevación y la violencia se transforman en herramientas verosímiles para la expresión política, prácticas políticas legitimadas dentro de un contexto dictatorial que son adoptadas como ejercicio consciente en una lucha de resistencia.

La "búsqueda de otro orden" (*EEO*, nº 39, 1969: 18) formulada por Castillo en su crónica-editorial será la que se proyecte abiertamente en la radicalización de las luchas políticas durante la década del 70. Si bien Castillo no ingresa dentro de una corriente de militancia específica, el texto se instala en una visión emergente que luego se transforma en hegemónica: la sublevación y la lucha revolucionaria. De este modo, resulta evidente que hacia 1969 las exigencias de transformación social hacen

sospechoso el goce estético implicado en el discurso literario. La politización de la cultura dentro de un programa revolucionario cada vez más presente en la agenda intelectual comienza a cuestionar el lugar del escritor en ese proceso de transformación. Tal como lo señala Gilman (2003), el modelo del compromiso tomado de Sartre comienza a ser revisado hacia el final de la década del 60, instalando una nueva polémica interna entre los intelectuales asociados al progresismo a través de la figuración del "intelectual revolucionario"[100], abriendo de este modo un antagonismo que enfrentó a la acción política, valorada desde una perspectiva práctica vinculada a la eficacia, frente a la creación estética y la crítica político-cultural en tanto formas de producción simbólicas. La posición residual de Castillo en este contexto, es, en efecto, la resistencia a abandonar la cultura y el goce estético como partes consustanciales de una revolución de carácter humanista y anti-autoritaria. Castillo continuará privilegiando la dimensión estética –y a la literatura en tanto forma discursiva- como fundamento desde el cual formular un lugar de enunciación en dialogo paradójico con la realidad, y de este manera sostener una actitud crítica que se mantiene como definición de su figuración intelectual.

[100] La figuración del "intelectual revolucionario" es interpretada por Claudia Gilman dentro del proceso de radicalización política producido hacia el final de la década del 60. En su lectura de la historia intelectual del continente latinoamericano sostiene que "hacia 1966-1968 cuando, a partir de una nueva constelación de coyunturas, la legitimidad de la figura intelectual fue disputada, ya a favor del intelectual como conciencia crítica de la sociedad (una suerte de idea residual), ya a favor del intelectual-revolucionario" (2003: 144). Dicho contexto sociopolítico orientaría al "intelectual revolucionario" hacia una práctica o de militancia partidaria, aceptando su subordinación a la dirigencia política –"especialmente el Estado cubano y los movimientos guerrilleros" (2003: 30)-. En definitiva, esta disyuntiva platea una valoración de la acción por sobre la crítica a fin de conseguir resultados eficaces en el terreno político. Consecuentemente, Gilman introduce la noción de "antiintelectualismo" buscando interpretar las tendencias autocríticas que se extendieron sobre el campo cultural; en efecto, el antiintelectualismo es definido como un "conjunto de valoraciones negativas sobre la identidad intelectual […] cuando la apuesta por la acción adquiere más valor que la confianza en la palabra y cualquier otro tipo de práctica simbólica" (2003: 164); en consecuencia, el discurso antiintelectualista tendría su "emergencia y crecimiento correlativos al acentuamiento de la radicalización política de una fracción del campo intelectual" (2003:165). Estos movimientos hacen complejas las relaciones dentro del amplio espacio de la cultura de izquierda; como ya he señalado, la perspectiva de Terán advierte "una variación desde el intelectual del compromiso hacia otro más confiado en dicha posibilidad revolucionaria" (1991:22) consecuencia de un ajuste teórico entre las versiones vernáculas del pensamiento de Sartre y de Gramsci, es decir, desde la teoría del compromiso a la del intelectual orgánico, en cada caso. Esta transición imbrica necesariamente la función intelectual con la coyuntura política; según Gilman, "El paso que va del intelectual comprometido al intelectual revolucionario puede traducirse en términos políticos como la diferencia entre reformismo y revolución. Las exigencias crecientes de participación revolucionaria devaluaron la noción de compromiso. […] La creciente oposición entre palabra y acción desnudó entonces los límites de la idea del compromiso. […] Por eso mismo, muchos intelectuales se preguntaron si no había llegado la hora de abandonar la máquina de escribir y empuñar el fusil o, al menos, abandonar el goce estético para un futuro en el que la revolución triunfante socializara el privilegio de la cultura" (2003: 160-161).

5. Etapa polémica (1970-1974)

"Ya Lenin tiene su parrafito sobre la condición de clase intelectual aunque, ideológicamente, sea socialista. Sean humildemente críticos "de izquierda", por más que esta definición también esté corrompida; es menos espectacular. O acepten describirse tal cual son: intelectuales de clase media más o menos progresistas. Al menos, hasta que abandonen el rotaprint o la tipografía por la conspiración o el fusil, o se dediquen a la propaganda subversiva clandestina, todo lo cual vale para nosotros, naturalmente. Sólo que acá nunca hemos aspirado a mucho más que a llamarnos escritores"
Abelardo Castillo *El Escarabajo de Oro*, nº43, 1971.

"La producción literaria se ha convertido cada vez más en una faena como otras, sin privilegios, sin extraterritorialidad. Lo que no quiere decir que se olvide lo específico de ese nivel. No. Pero la literatura no se agota en lo específico de la literatura."
David Viñas *El Escarabajo de Oro*, nº43, 1971.

5.1. Polémicas y disrupciones

Durante los cuatro años que circunscribe esta etapa –de 1970 a 1974-, *El Escarabajo de Oro* edita sus últimos ocho números donde la relación entre literatura y política alcanza su punto de tensión más evidente. Anclados en los debates del 70, estos números constituyen el registro de un complejo tejido sensible donde intervienen conceptos teóricos, escritores en disputa y acontecimientos político-sociales que transforman el mapa de la realidad argentina[101]. Si bien el tono polémico se constituyó como uno de los registros discursivos predominantes durante la década del 60, dicho debate se realizaba entre diversas posiciones críticas inscriptas en la nueva izquierda intelectual, según lo señalado por Oscar Terán. La disputa, entonces, tenía como objetivo la definición de prácticas políticas y modulaciones de la escritura literaria, insertadas en una escena cultural dominada por la permeabilidad teórica. Las discusiones sobre las formas del compromiso, la defensa de la autonomía estética y la crítica a la rígida estructura del Partido Comunista fueron algunos de esos núcleos problemáticos. Sin embargo, la "Etapa polémica" que *El Escarabajo de Oro* inicia en 1970 presupone la superación de estas discusiones, sobre todo al advertir la fragmentación de un escenario donde la literatura misma comienza a ser cuestionada por la conflictividad de la vida política. La marcada politización de la escena cultural refracta en las revistas multiplicando voces, puntos de vista, cartas y solicitadas provenientes desde distintas posiciones que, en algunos casos, evidencian claros

[101] Durante el periodo recortado se desarrolla la producción de las revistas *Los Libros* –dirigida por Héctor Schmucler, donde participaron Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y Eliseo Verón, entre otros importantes críticos- *Crisis*- dirigida por Eduardo Galeano, reuniendo en su *staff* a Juan Gelman, Aníbal Ford, aunque de una composición heterogénea de escritores e intelectuales-, y *Literal* – conformada inicialmente por Germán García, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini. Todas estas publicaciones forman parte de las definiciones y debates de la escena político-cultural durante la década del 70.

antagonismos. En el primer número de 1970 será Liliana Heker quien desarrolle un largo texto editorial que deja expresada la decisión de refundar el proyecto de *El Escarabajo de Oro*; dicho texto advierte la necesidad de superar las disputas del 60 para adoptar definitivamente una posición explícita en defensa de la literatura y del escritor. Entre los debates de época, Heker menciona la polémica que involucra a la irrupción del estructuralismo, corriente teórica que hacia 1970 ya ha alcanzado una difusión importante dentro de la intelectualidad argentina[102]. El eje central de esta polémica se encuentra en la impugnación del humanismo realizado por la teoría estructuralista, lo cual se enfrenta abiertamente con las conceptualizaciones sartreanas que definen la línea editorial de la revista dirigida por Castillo. En efecto, tal como señala Oscar Terán "el antihumanismo estructuralista atacaba un núcleo fundamental de las creencias dominantes en la nueva izquierda argentina al conectarse con la sospecha hacia la voluntad colectiva organizada y consiente de los seres humanos para producir la transformación político-social" (1991: 117). En este sentido, *El Escarabajo de Oro* inicia la década del 70 apropiándose de la palabra polémica como recurso crítico, aún cuando la militancia revolucionaria, por un lado, y las nuevas corrientes teóricas, por otro, contribuyan a una suerte de desprestigio en la eficacia de la crítica practica del escritor. A partir de esta refundación, *El Escarabajo de Oro* reconoce sus propias

[102] En relación a la difusión del estructuralismo en la cultura argentina, Oscar Terán sostiene que "si en Francia se puede fechar hacia 1958 el inicio de la boga de esta corriente con la publicación de la *Antropología estructural* de Lévi-Strauss, es evidente que en nuestro medio esa implantación se producirá con la casi siempre habitual y demorada asincronía, aunque ya en 1963 *Primera Plana* señalaba a Eliseo Verón como la cabeza visible de quienes en la universidad metropolitana militaban en la nueva corriente" (1991: 112). Evidentemente, el carácter polémico de la nueva corriente hacia la tradición teórica marxista quedaba abiertamente expuesto, "resultaba imposible desconocer que el predominio adjudicado por el estructuralismo al código o al significante abría un ancho campo de disenso con los postulados de la fenomenología y del marxismo concentrables en aquella categoría más vasta del "humanismo" (1991: 112). En este sentido, los filósofos generalmente asociados al estructuralismo y posestructuralismo –desde Foucault y Deleuze hasta Althusser- desplegarán su pensamiento a través de un perfil antihumanista, como gesto polémico hacia el hegelianismo y la práctica crítica-política de Sartre. Según Oscar Terán, la introducción y desarrollo de esta corriente teórica se vio interrumpida por el golpe de Estado de 1966, interrumpiendo los debates teóricos dentro de la academia; su difusión se realizará a través de vías marginales apartadas de la institución universitaria. En este sentido, resulta particularmente interesante el desplazamiento crítico de Oscar Masotta, "quien describe con notable representatividad y agudeza este tránsito" (1991:114) del existencialismo al estructuralismo. En efecto, su producción orbitará primero en la estela del existencialismo, para luego durante la década del 60 se volcarse al estudio del *pop art* y realizar análisis semiológicos sobre la historieta, para finalmente introducir el psicoanálisis lacaniano. De hecho en el número 9, 1965, de la revista *Pasado y Presente* Masotta publica un temprano artículo titulado "Jacques Lacan o el inconsciente en los fundamentos de la filosofía"; años más tarde publicara su trabajo "La historia no es todo" en *Literal* nº 4/5, 1977.Esta trayectoria es descripta por Oscar Terán (1991), y por Diego Peller en "Las marcas de Masotta" prólogo a Masotta, Oscar. (2010) *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. Las derivaciones del estructuralismo, la semiología, el psicoanálisis y la crítica cultural pueden ser leídas a través de la recepción y difusión de teóricos y perspectivas críticas en las revistas *Los Libros* y *Literal*.

limitaciones; en este caso, el discurso de Heker se propone como una defensa del sentido estético del discurso literario, cuya contraparte se encuentra en una intervención pública de Ricardo Piglia, sobre la cual Heker define su posición personal[103]. A partir de esta referencia, se proyecta una visión general del la nueva "Etapa polémica", donde la práctica cultural y la escritura literaria se sostienen empecinadamente en su carácter estético; aunque simultáneamente implicados en la coyuntura, y de hecho los textos editoriales se caracterizan como ejercicios de crítica política. En este sentido, Castillo realiza una intervención de carácter programático en el número 42 publicado en abril de 1972; su enfoque, como respuesta a la situación del último año del gobierno de facto

[103] A través de la referencia a Piglia –quien a partir de 1969 se encuentra vinculado al proyecto de la revista *Los libros* (publicada entre 1969-1976)-, Heker critica la ambigua desactivación del lugar de la literatura en el contexto político setentista –proponiendo una revisión de la pregunta sartreana "¿Para qué sirve?-, para luego desarrollar su posición en el ensayo, "La literatura como poder". Sin embargo, es en el texto editorial donde Heker abre el cuestionamiento: "Hace pocos días, Ricardo Piglia declaró en una mesa redonda: "El cuento es un género reaccionario". Toda la obra de Piglia, hasta hoy, es un libro de cuentos. Bien, ahora me pregunto yo: a qué vienen estos cuestionamientos de "la" literatura (y no a "mi" literatura). Y más seriamente: ¿desde qué literatura? Hablar en nombre del arte literario o de la revolución exige el compromiso de estar haciéndolos. Elegir la literatura creyendo (o fingiendo) que se eligió un fusil, es una manera algo enredada de sentirse combatiente. Criticarla después (sin renunciar honradamente a ella) porque no es un fusil, nos parece la forma más cómoda de figurar en dos frentes, sin jugarse en ninguno. […] Somos escritores y aspiramos a una sociedad menos arbitraria que la que nos tocó vivir. No sabemos si nuestros cuentos, dramas o poemas, transforman de algún modo el mundo. Pero sí sabemos que la sociedad a que aspiramos no prescindirá de la literatura." (*EEO*, nº41, 1970: 2) La referencia a Piglia debe entenderse como la disputa hacia un compañero de proyecto, ahora distanciado; ya que, si bien Piglia no formó parte del consejo de redacción de *El Escarabajo de Oro*, emerge como narrador desde un concurso de cuentos organizado por la revista, además de haber participado activamente en las querellas que Castillo entabló con intelectuales del Partido Comunista, materializadas en la inclusión de un artículo, "Para una ubicación histórica de la "neoizquierda", junto a un texto de Liliana Heker, en la separata publicada en 1963, *"Discusión crítica a "La crisis del marxismo". Respuesta a Héctor P. Agosti"*. En este sentido, y a partir de la polémica con Ricardo Piglia, puede trazarse una distinción entre el proyecto de las revistas literarias dirigidas por Castillo y el proyecto de una revista de crítica litería llevado adelante por *Los Libros*; con lo cual, la polémica se establece entre la afirmación del discurso literario –esto es, la literatura como régimen específico que Heker identifica como un poder- y el discurso crítico –ya sea cientificista y modernizador o nacional-populista-. Según Diego Peller el rasgo distintivo de la revista *Los Libros* "lo constituye el predominio relativo (si comparamos *LL* con otras publicaciones del período como *Crisis* o *Nuevos Aires*) de la tendencia "cientificista" y "modernizadora", preocupada por renovar las herramientas y los objetos de la crítica, y por leer *lo político* –por develar la ideología– *en* los libros; frente a la tendencia "revolucionaria" más interesada por *la política* en sentido estricto; así como el poco espacio que tuvieron en la revista (nuevamente en términos relativos) los enunciados populistas y antiintelectualistas tan característicos de la época. Otro rasgo distintivo de *LL*, claramente vinculado con los anteriores, es la poca importancia que en esta revista se le otorgó a la literatura latinoamericana, lo que constituyó una toma de posición fuerte, en el contexto del llamado "boom" de la literatura latinoamericana y de un discurso de la "dependencia cultural" que articulaba latinoamericanismo y populismo como dos de sus componentes fundamentales. (2007: 3-4) Entre sus colaboradores se encontraban, además de Ricardo Piglia, Héctor Schmucler, Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Jorge B. Rivera, Nicolás Rosa, Josefina Ludmer, Jorge Lafforgue, Oscar del Barco, Enrique Pezzoni, Néstor García Canclini. Este distinción entre objetos de análisis e identidades (críticos culturales; críticos de perfil semiológico/psicoanalítico; escritores de ficción; escritores comprometidos) orienta la disputa y permite visibilizar el lugar elegido por Castillo en esa escena, donde la identidad del escritor y la definición misma del compromiso son abiertamente cuestionados.

encabezado por el Alejandro Lanusse, encierra en sí mismo la formulación de una política de la literatura como base de una comprensión estética que rebasa los conceptos de eficacia o literatura de partido:

> La revista a que aspirábamos (a que aún aspiramos) estaría hecha totalmente por hombres que, además de jugarse por sus ideas, fueran escritores de ficción y poetas. […] La defensa de la literatura como creación, pues, es el origen del escarabajo. Y su irreversible fundamento. (*EEO*, nº 42, 1971:2)

De esta forma, y aún en un contexto abiertamente politizado, Castillo vuelve a trazar una línea editorial que ensambla el trabajo estético junto a cualquier expresión de compromiso. En este sentido, entender programáticamente a la "literatura como creación" implica la apertura hacia un régimen de experiencia y escritura que se sustrae de las complicaciones estrictamente políticas, e incluso de las perspectivas y querellas de la crítica literaria. Y si bien se las incluye en un diálogo marcado por la coyuntura, no por eso deja de lado el privilegio de la literatura como garantía y definición de la propia práctica e identidad. En definitiva, la irrupción en la década del 70 no trae una pretensión de eficacia que radicalice o transforme las figuraciones estéticas; sólo el texto editorial cumple una funcionalidad abiertamente política como espacio reservado a la crítica polémica.

La sostenida defensa de la Revolución cubana por parte de Castillo encuentra su punto de definición culminante en el número 43, a través de la polémica desatada sobre Heberto Padilla y la respuesta de los intelectuales radicados en Europa nucleados en el "manifiesto de París", según lo nombra Castillo, firmado por europeos y latinoamericanos[104]. El episodio demuestra en gran medida la pertinencia de un debate

[104] Señala Claudia Gilman (2003): "El caso Padilla, además, puso al descubierto, desmintiéndolas, las fantasías de parte de la familia intelectual. Cuando se supo de su detención y convencidos de que, una vez más, podían dirigirse a Fidel Castro y modificar el rumbo de los acontecimientos, varios miembros de la "familia", apoyados a su vez por un grupo importante de intelectuales extranjeros célebres, escribieron una carta a Fidel Castro, preocupados por la detención del poeta. Ideada y redactada por Goytisolo y Cortázar y refrendada en total por 54 firmantes, que temían que la detención del escritor supusiera la reaparición de un proceso de sectarismo […] El 4 de mayo de 1971 […] redactaron una nueva carta a la que se agregaban varias firmas (Resnais, Pasolini, Rulfo), sumando un total de sesenta y dos –pero también algunas defecciones notorias (particularmente las de Julio Cortázar y Carlos Barral)- y la remitieron al periódico *Le Monde*. […] Esta vez se trataba de una carta de ruptura." (239-241) Gilman señala como antecedente fundamental de este quiebre, el explícito discurso de Fidel Castro pronunciado en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, el 1 de mayo de 1971, donde "Castro denunció que un pequeño grupo de impostores engreídos había monopolizado el título de intelectuales para excluir de él a quienes según ellos no entraban en la definición […] De manera que el caso Padilla fue sólo el detonante ocasional […] de una discusión de fondo, vinculada a la redefinición de nuevos modelos intelectuales"(242-243). […] De allí en más, la familia latinoamericana quedaría partida entre quienes apoyaban la revolución […] y quienes retomaban, con ahínco y deliberación, la tradición intelectual sustentada por el ideal crítico" (251).

que se proyecta en escala continental, y que afecta inclusive a la opinión pública internacional. Dado que Castillo no se encuentra en un lugar de visibilidad central, que sí obtienen los reconocidos miembros del *boom*, o los intelectuales militantes solidarios con Cuba como Rodolfo Walsh, la revista incluye un texto titulado "El manifiesto que no se publicó"[105] dado que, en efecto, ninguna publicación argentina se hizo eco del mismo. El texto, abiertamente presentado con el carácter de un manifiesto, expresa de manera explícita la "solidaridad con la Revolución Cubana", y al mismo tiempo, hace pública la posición de un grupo de intelectuales argentinos solidarios al proceso cubano. En definitiva, el confuso episodio que involucra al poeta adquiere una gran trascendencia que se hace visible en los efectos discursivos, y en la necesidad de trazar posiciones. Más allá de incluirse entre los firmantes, Castillo elabora un texto donde despliega sus argumentos personales contra "el manifiesto de París", cuyo punto polémico fundamental se encuentra en una indagación sobre las condiciones reales de enunciación de los firmantes. Se perfila, entonces, una posición tanto política como existencial, esto es, mantener una perspectiva anclada en la realidad argentina y latinoamericana como adopción de la vida en el continente. Producir un pensamiento y una escritura crítica, en tanto prácticas simbólicas, se imbrican con las condiciones materiales de vida y, por lo tanto, implican asumir el estado de represión y lucha que caracteriza a la izquierda progresista o revolucionaria de las décadas del 60-70. Este argumento parte de la construcción de un espacio de enunciación ligado a la legitimidad de elecciones vitales, entendidas como formas materiales de circunscribir una experiencia que trasciende la dimensión simbólica del prestigio intelectual; como consecuencia, Castillo sostiene: "Lo firme quien lo firme, y así lo encabezara realmente el propio Sartre, el manifiesto de París es un documento absurdo" (*EEO*, nº43, 1971: 12). El texto no oculta el desencanto que produce la equivocada lectura "aunque sea momentáneamente" de un latinoamericano como Rulfo, así como la de Sartre, Simone de Beauvoir o Italo Calvino "en cuyos libros, muchos de nosotros, aprendimos para siempre el sentido de la palabra revolución" (*EEO*, nº43, 1971: 12). La noción de "revolución" aprendida en Sartre, y que oficia como ideologema central de la cultura izquierda, es puesta en jaque por el caso Padilla; sin embargo, el episodio se convierte en el punto donde apoyar una revisión que busca rebasar los vicios del sectarismo

[105] El texto se encuentra firmado por los integrantes de *El Escarabajo de Oro*, así como por Raúl González Tuñón, Haroldo Conti, Jorge Asís, Juan José Manauta, Héctor P. Agosti, entre otros.

político: "hace diez años, *El Escarabajo de Oro* sostenía la necesidad, para la izquierda, de ver dónde está realmente la derecha y de poner nuestras coincidencias por encima de nuestras discrepancias. Seguimos creyendo lo mismo" (*EEO*, nº43, 1971:13). Para concretar esta percepción en el trazado de un horizonte común, Castillo recoge un texto de Rodolfo Walsh publicado en *Uno por Uno*, el cual demuestra una lectura políticamente análoga del caso Padilla[106]; los datos sintetizados destacan la prohibición de *La hora de los hornos* (1968) de Solanas y Getino, la clausura del diario de la CGT de los argentinos, donde Walsh ejercía su trabajo periodístico, la censura de la novela *Nanina* (1968) de Germán García y la condena a su autor a dos años de prisión en suspenso[107], formalizan el clima represivo descripto por Castillo. La inclusión del texto de Walsh deja en claro que esa realidad represiva interviene necesariamente en la construcción de un pensamiento crítico, así como en la determinación de una acción política. Siguiendo esta misma línea argumentativa, el desarrollo del editorial titulado "Los despojos de Heberto Padilla" formula una aguda crítica enfocada hacia escritores e intelectuales que insistirían en autofigurarse como "revolucionarios", o en adoptar la postura de "conciencias críticas", aunque distanciados de una participación en los procesos políticos. En definitiva, la argumentación deja entrever una visión polémica que distingue tajantemente entre la realidad cubana –donde la revolución ha triunfado- y el resto de Latinoamérica, para conducir un cuestionamiento sobre cuestionar la legitimidad crítica del "intelectual revolucionario" en una sociedad donde materialmente no se ha realizado dicho proceso de transformación radical. La postura de Castillo parte de una evaluación sobre las condiciones de la realidad argentina, y en especial, de la cultura de izquierda: "ni acá hemos hecho revolución alguna, ni podemos radicalizar, antes de la revolución, una (inexistente) línea cultural" (*EEO*, nº43, 1971:2). El planteo se propone como un ejercicio de interpretación objetiva que hace explícita una circunstancia elemental: resulta imposible formular una estética revolucionaria en una situación política que no se ha transformando infraestructuralmente. La pretensión

[106] Escribe Walsh: "Aquí hemos tenido en menos de dos años el asesinato de un periodista en plena calle, el secuestro y asesinato de un abogado, la prisión del presidente de la Federación Universitaria y otros dirigentes estudiantiles, la clausura del periódico de los trabajadores, la condena judicial de un novelista, el veto a la mejor película de nuestro cine. Todo eso, creo, debe preocuparnos más que los 37 días de encierro y la posterior humillación del poeta cubano (*EEO*, nº43, 1971:13).

[107] La novela de Germán García fue editada por Jorge Álvarez; "cuando se publicó, en 1968, fue un verdadero boom y agotó cuatro ediciones en tres meses, hasta que fue prohibida por ofensa a la moral pública y García condenado a dos años de prisión en suspenso" (Alemian, 2012: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/German-Garcia-Nanina_0_680332153.html)

por "modificar las superestructuras ideológicas sin haber revolucionado la infraestructura, la base" (*EEO*, nº43, 1971:2) se presenta como una ilusión paradójica de las propias figuraciones intelectuales, y demuestra el gesto crítico que Castillo perfila hacia el amplio campo de la izquierda intelectual, advirtiendo especialmente sobre los discursos que elaboran una "pedagogía socialista a lo Juan B. Justo" (*EEO*, nº43, 1971:2).

Las derivaciones del caso Padilla produjeron, además de una notable escisión en el escenario intelectual hacia 1971, una serie de efectos discursivos y replanteos sobre la práctica intelectual. Al tensionarse el debate sobre la distancia que media entre la práctica crítica y la acción política, Castillo recurre a una ética estrechamente vinculada a la literatura que solapa una mirada crítica hacia la radicalización iniciada en la década del 70: "acá nunca hemos aspirado a mucho más que a llamarnos escritores" (*EEO*, nº43, 1971:12). Aún así, el espacio multifacético de la revista incluye otras voces decididamente volcadas hacia la realidad política; hacia el final del polémico número 43 se incluye una entrevista a David Viñas durante su estadía en Cuba. La introducción que presenta el texto deja en claro la figuración de una agenda política y cultural desplegada por Viñas, y que la revista sintetiza como "claves para definir a cualquier intelectual latinoamericano de hoy"[108]. Las declaraciones de Viñas subrayan la tensión que atraviesa constantemente la política literaria de Castillo, y de la revista como soporte de esa visión estético-política; es decir, el debate entre la especificidad del lenguaje literario y la realidad política. Al profundizarse esta paradoja, la agenda cultural que da inicio a la "Etapa polémica" se actualiza como intento de participación y de comprensión crítica de la realidad argentina; una búsqueda de sentido para la literatura entre el militarismo, la guerrilla y la inminencia de una apertura democrática propiciada por el Gran Acuerdo Nacional.

[108] La lectura que Viñas propone de realidad política argentina en 1971 se enfoca especialmente a través de la disputas dentro del peronismo: "Porque no nos olvidemos que el peronismo son varios peronismos: está el peronismo popular y revolucionario, pero también está el viejo aparato burocrático. Que pesa y mucho…. Lo deseable, lo previsible diría, es que en el proceso de la acción completa todo eso se vaya sedimentando y se catalice, desde las bases, un nuevo cuerpo revolucionario socialista" (*EEO*, nº43, 1971: 24). Para luego trasladar esa inminencia de la política hacia una lectura de la literatura: "La producción literaria se ha convertido cada vez más en una faena como otras, sin privilegios, sin extraterritorialidad. Lo que no quiere decir que se olvide lo específico de ese nivel. No. Pero la literatura no se agota en lo específico de la literatura" (*EEO*, nº43, 1971: 24).

5.2. El destino revolucionario: de la inminencia a la disolución

"Yo creo que el FJL, por sí mismo, no es suficiente para frenar un golpe de derecha"
Marcelo Cohen *El Escarabajo de Oro*, nº 46, 1973.

En 1972 el régimen militar encabezado por el general Lanusse reconoció al Partido Justicialista como una agrupación política legal. A partir de ese momento las tensiones internas del peronismo se incorporan como tema central en la reflexión crítica de Castillo, lo cual no hace sino incrementar el registro polémico, teniendo en cuenta su inscripción ideológica en la nueva izquierda no peronista. En este sentido, el largo texto editorial del número 44 titulado "Peronismo y revolución: aclarar hasta que desensillen" da cuenta de la compleja coyuntura argentina durante el gobierno de Lanusse; desde el título, el texto inscribe una alusión al cierre de una etapa política iniciada con el golpe de Estado encabezado por Onganía de 1966; esta trayectoria se hace explícita al señalar en nota al pie el juego de palabras con el cual Perón definió desde el exilio su postura frente a la Revolución Argentina. Así, la variación discursiva sobre su discurso –del "desensillar hasta que aclare" al "aclarar hasta que desensillen", que a su vez es la apelación a un refrán popular para significar una posición de estrategia política- dan cuenta del registro paródico y de apropiación de la palabra ajena como dispositivo dialógico del lenguaje político. El editorial deja de lado las tensiones de la escena intelectual para ingresar abiertamente en el terreno de la política; el discurso de Castillo plantea una interpelación al movimiento peronista, habilitando su revisión retrospectiva y las posibilidades reales de su inclusión en un proceso revolucionario. El tono del editorial adquiere un registro de relectura histórica que evalúa las experiencias acumuladas durante los años de la dictadura iniciada en 1966. En la mirada de Castillo los movimientos producidos en el interior de la Revolución Argentina hacia 1972 definen una "oficialización del cambio" (*EEO*, nº44, 1972:2), interpretados como una inminente ruptura del régimen militar[109]. El texto editorial revisa las apropiaciones

[109] En este sentido, sólo a través de la sustitución de Levingston por el general Alejandro Lanusse, en marzo de 1971, pudo darse inicio al Gran Acuerdo Nacional, proyecto de apertura política y reactivación del sistema de partidos, imbricado con el acuerdo político entre Balbín y Perón. Siguiendo a César Tcach "En noviembre de 1970, radicales y peronistas constituyeron el frente antidictatorial La Hora del Pueblo. Su génesis marcaba un dique de contención al ensayo continuista que presumía de "superar" a los partidos tradicionales" (2007:55). Tcach diferencia la perspectiva política de Lanusse de sus predecesores a través de sus vínculos con la gran burguesía, así como en la ausencia de un perfil nacionalista. Al describir su estrategia Tcach sostiene: "se propuso avanzar efectivamente hacia una transición política que tuviese como sustento un compromiso previo entre las FF.AA. y las diversas fuerzas políticas y sociales. Este proyecto, conocido con el nombre de Gran Acuerdo Nacional, implicaba el repudio a la subversión, el reconocimiento de la inserción de las Fuerzas Armadas en el futuro esquema institucional y, sobre todo, el acuerdo en torno a la candidatura presidencial. El primer punto implicaba la legitimación

terminológicas del lenguaje político en la búsqueda por demarcar diferencias fundamentales. La paradoja de una autodenominada "revolución" ejercida desde el aparato estatal y liderada por generales del Ejército argentino plantea la necesidad de un redefinición conceptual sobre el ideologema central del pensamiento y la cultura de izquierda:

> Se nos dirá que también hemos tenido el Cordobazo, la eliminación física de Aramburu, de Vandor y de Alonso, la casi aparición de la guerrilla urbana. En efecto, pero es improbable que la Junta Militar admita vincular su "revolución" a estos sucesos. […] no tienen nada que ver con la realidad nacional y sus tradiciones. Son pesadillas, o teorías. No existen (*EEO*, nº44, 1972:2).

La descripción coyuntural realizada por Castillo subraya los acontecimientos de una vida política, cuyo común denominador se encuentra en la perspectiva revolucionaria; en este sentido, se produce una escisión tajante que busca la apropiación del ideologema "revolución" como fuerza opuesta a Revolución Argentina. Al designar irónicamente de "pesadillas" o "teorías" la realidad tangible de los primeros operativos de la guerrilla argentina, Castillo busca delinear un sentido específico para las perspectivas políticas que irrumpen violentamente en la escena argentina. El clima insurreccional iniciado en Córdoba durante 1969, se traslada hacia las operaciones protagonizadas por Montoneros y otras agrupaciones que finalmente confluirían en la perspectiva de un peronismo revolucionario. Hacia 1972 la guerrilla urbana adquiere una contundente presencia, aún cuando el poder estatal busque obliterar discursivamente su existencia[110]. En este contexto, las estrategias políticas de Lanusse, perfiladas como una "apertura política" (*EEO*, nº44, 1972:5), son leídas por Castillo

---

de la doctrina de la seguridad nacional en virtud del reconocimiento de la noción de "enemigo interno", así como el alejamiento de Perón de cualquier coqueteo con los grupos guerrilleros. (2007:56). Del mismo modo, en su interpretación de las estrategias de la Revolución Argentina, Richard Gillespie sostiene que al dividir el Movimiento Peronista "ofreciendo cargos a sus "moderados" en un nuevo orden civil, se negaría al ala revolucionaria la protección y ayuda que recibía del movimiento nacional pluriclasista; aislados, los revolucionarios podrían ser aniquilados militarmente […]el Gran Acuerdo Nacional del General Lanusse (GAN) de 1971-1973, […] daba gran importancia a la necesidad de que Perón regresara para que pudiese desautorizar las "formaciones especiales" (1987: 122). En efecto, el 17 de noviembre de 1972 Perón retorna provisoriamente de su exilio, designando a Héctor Cámpora como candidato presidencial, para luego regresar a Madrid. Su retorno definitivo se producirá el 20 de junio de 1973.

[110] Richard Gillespie argumenta que "Para comprender la creciente popularidad de los Montoneros en dichos años, resulta esencial examinar la naturaleza de su actividad guerrillera. La mayoría de sus acciones, más que operaciones militares, fueron ejemplo de "propaganda armada"". […] Los guerrilleros prestaban especial atención a las operaciones simbólicas, susceptibles de provocar la adhesión de todos los peronistas. […] todo se hacía con mucho brío y estilo, para rodear de una aureola romántica a sus autores" (1987: 142-143).

como un recurso para la desactivación de las corrientes revolucionarias: "la casi oficialización del peronismo, o mejor de *cierto* peronismo. Otra baraja que juega el orden dominante para evitar el giro a la izquierda de la clase obrera" (*EEO*, nº44, 1972:5).

La lucha por el "retorno de Perón", que funciona como consigna de combate para las agrupaciones guerrilleras, vuelve a instalar en Castillo el tópico fundamental del revisionismo histórico. En efecto, su discurso se construye como un intento por evaluar las tensiones implicadas en la "apertura política" dirigida desde el Estado hacia una versión esquematizada del peronismo, vinculada al sindicalismo burocratizado que se personifica en José Ignacio Rucci, en oposición a otras figuras sindicales como Raimundo Ongaro y Agustín Tosco[111]. Para Castillo, el contexto plantea la evidencia de una "encrucijada", entre un peronismo "inofensivo, o la izquierda" (*EEO*, nº44, 1972:6). La interpretación de Castillo –anclado en su marxismo humanista- advierte en la emergencia de las tendencias de la izquierda peronista la visión doble del movimiento, como fundamento desde el cual avanzar hacia un proceso revolucionario que supere al "peronismo conciliador" (*EEO*, nº44, 1972:6). Al visualizar la posibilidad real para la emergencia de otro peronismo -el cual "pertenece a un vasto movimiento nacional de izquierda, inarticulado aun, cuya doctrina esencial es el socialismo" (*EEO*, nº44, 1972:6)-, la operación crítica de Castillo adopta una perspectiva que busca conciliar espacio común; esta operación de lectura configura el desprendimiento de la antigua tradición de la izquierda antiperonista. Si durante los primeros años de la década del 60 el proyecto cultural de las revistas aspiraba a contribuir desde la crítica a la creación un clima revolucionario, cuya agenda estaba marcada en gran medida por el éxito de la Revolución cubana y la teoría del compromiso de Sartre, al describir minuciosamente el contexto político de 1972, esa "doctrina esencial" se propone como algo más que una posibilidad teórica para adquirir el sesgo de lo inminente en la percepción de un cambio radical. Sin embargo, a pesar de señalar ese "primer síntoma de una voluntad nacional" (*EEO*, nº44, 1972:11) hacia un proceso socialista en Argentina, Castillo hace explícita la fragilidad política de esa idea como contrapeso argumental, y se apresura a declarar

[111] Richard Gillespie describe a Rucci como "un rico jefe sindical; *playboy* propietario de varios coches y apartamentos, tenía inversiones en el extranjero, y habitualmente un séquito de seguridad compuesto por quince pistoleros, de los cuales dos al menos estaban implicados en el asesinato de activistas de la Juventud Peronista" (1987: 209). Por su parte, Raimundo Ongaro, de la Federación Gráfica Bonaerense, y Agustín Tosco, representante de los trabajadores de Luz y Fuerza en Córdoba, se inscriben como líderes sindicales en "tendencias obreras antiburocráticas" (1987: 209).

que sus análisis no son un "delirio retórico, no profetizamos la revolución, el milagro" (*EEO*, nº44, 1972:11). De hecho, el ensayo se aleja tanto del lenguaje politizado de la militancia como del entusiasmo intelectual, proponiendo una visión material sobre las circunstancias para la irrupción de un "movimiento de liberación":

> Es más, puede ocurrir que si no se consigue orientar desde ahora esa voluntad hacia un autentico movimiento de liberación, pasen muchos años antes de que volvamos a asistir a un momento histórico marcado, como el que se avecina, por una coincidente toma de conciencia de los trabajadores, la mayoría del estudiantado y los mejores entre los intelectuales (*EEO*, nº44, 1972:11).

El giro realista encubre una perspectiva ambivalente. Si por un lado existe una experiencia y unas circunstancias singulares que se piensan en la proyección hacia un futuro inminente como tiempo histórico "que se avecina", por otra parte, el carácter excepcional de ese despertar de la conciencia de estudiantes, trabajadores e intelectuales puede disolverse, e incluso no repetirse. Castillo construye su discurso como ejercicio de valoración sobre las condiciones de la vida política, presentándose con el tono de lo impostergable, e involucrando las querellas dentro del movimiento peronista, el papel del propio Perón, la actividad de la guerrilla y el inicio de la represión ilegal del Estado.

De hecho, en el número siguiente de *El Escarabajo de oro* Castillo publica "A propósito de la tortura", texto inscripto abiertamente en el registro de la denuncia. El artículo señala la represión del Estado que se asume responsable de sus mecanismos coercitivos, junto a la evidencia de una persecución política designada a través de una metáfora del terror: "Un terror casi fantasmal pero demasiado bien organizado y eficaz para ser abstracto, un Terror que, como los hechos lo demuestran, ya ni el gobierno puede controlar" (*EEO*, nº 45, 1972:). Dentro del registro de denuncia, y como correlato a los episodios de tortura y secuestros recopilados en el artículo –entre los cuales se destacan los casos de Elena Codan y Eduardo Jozami[112] - la lectura de Castillo recupera el episodio de la fuga del penal de Rawson y posterior fusilamiento de los guerrilleros en Trelew:

[112] Elena Codan fue militante del PRT-ERP, luego desaparecida en 1977. Por otro lado, la trayectoria de Eduardo Jozami, abogado y periodista, se inicia en la Federación Juvenil Comunista (Gilbert, 2009), hasta que, según Richard Gillespie, participó en la ruptura del PCA dirigida por Portantiero en 1963. Formó parte, junto a Roberto Quieto de Vanguardia Revolucionaria (VR), siendo además Secretario General del Sindicato de Periodistas. Gillespie sostiene: "Después de la disolución de la VR, Jozami, Quieto y otros compañeros ingresaron en las Fuerzas Armadas de Liberación (FAL), formadas principalmente por disidentes del PCA […] en 1974 Quieto y Jozami se reunieron cuando una escisión de las FAL, los Comandos Populares de Liberación (CPL), fue incorporada a Montoneros" (1987: 269). En 1975 fue detenido, y como preso político transcurrió ocho años hasta su liberación a fines de 1983. Desde su fundación en 2008 Jozami es el director del Centro Cultural de la Memoria "Haroldo Conti".

> El gobierno puede asumir, y asume, la masacre de 16 guerrilleros en la base naval de Trelew. Fallecieron al intentar huir, informan los comunicados, con un fatalismo distraído que sería cómico si no fuera siniestro. […] Lo que ningún Estado puede asumir son las torturas, las desapariciones, los vejámenes y el cuerpo macerado de los muertos a un costado del camino (*EEO*, nº45, 1972: 4).

Castillo deja escrito la irrupción de la violencia amparada por el Estado a partir de 1972 como elemento significativo de la trama social, advirtiendo descarnadamente sobre el carácter "siniestro" de las versiones oficiales y el evidente funcionamiento de grupos represivos paramilitares.

Oficializado el peronismo y concretado el llamado a elecciones por parte de Lanusse, el punto central del debate político en *El Escarabajo de Oro* se produce al publicarse el número 46 en junio de 1973[113], es decir, a un mes de la victoria electoral del candidato del Frente Justicialista de Liberación (FREJULI) Héctor Cámpora, con el"49,59 % de los votos escrutados" (Gillespie, 1987: 147). Como sostiene Richard Gillespie "El 25 de mayo de 1973, mientras Héctor Cámpora ocupaba formalmente su puesto de presidente de la República Argentina, una atmósfera carnavalesca invadió el centro de Buenos Aires" (1987:157). El número 46 de *El Escarabajo de Oro*, abiertamente politizado, se inscribe en sintonía al clima descripto por Gillespie. El mismo se inicia con un relato de Humberto Constantini "Testimonio de un suboficial

[113] Como he anticipado en una nota anterior, durante 1973 se produce la aparición *Crisis* y *Literal*, dos revistas fundamentales para el debate sobre las definiciones de la práctica literaria; su vínculo con la dimensión política y el cruce con nuevas perspectivas teórico-críticas. En el caso de *Crisis*, en la presentación a su antología de textos de la revista María Sonderéguer advierte una "voluntad de politización de la práctica cultural" (2011:10) […] "Fechada en mayo de 1973 y editada en Buenos Aires, *Crisis* apareció todos los meses durante cuarenta números, entre aquel año 1976 (2011: 9). En relación a la composición de su *staff* Sonderéguer advierte que, si bien fueron numerosos los escritores e intelectuales que publicaron sus textos "cuando *Crisis* salió en mayo de 1973, Federico Vogelius era su director ejecutivo, Eduardo Galeano su director editorial y Julia Constela la secretaria de redacción. Juan Gelman se incorpora en septiembre; Aníbal Ford, pocos meses más tarde" (2011: 17-18). Al mismo tiempo, la crítica resume algunas de sus líneas fundamentales: "la revisión y relectura de la historia argentina; la revisión y revalorización de los géneros "menores" –el circo, el teatro criollo, las telenovelas, la literatura policial-, la revisión de la tradición, son motorizadas por Juan Gelman, Aníbal Ford, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano, Jorge Lafforgue, Haroldo Conti. La revisión construye una secuencia: del peronismo a la lucha armada. Es decir, de Arturo Jaureche –que reitera la fórmula "civilización y barbarie"- a John William Cooke –que anuncia la "segunda emancipación americana" (2011: 18). Según María Sonderéguer, la trayectoria de los intelectuales nucleados en la revista *Crisis* –luego de las lecturas de Gramsci y la escuela de Frankfurt, la revalorización de los géneros populares y la revisión de la historiografía argentina- puede ser relevada como la inscripción de la conciencia setentista "del intelectual comprometido al intelectual revolucionario" (2011: 25). En sentido polémico a *Crisis* se encuentra la línea iniciada por la revista *Literal* -fuertemente marcara por el psicoanálisis-, cuyo artículo inaugural "No matar la palabra, no dejarse matar por ella" se plantea como una disputa frente a la tendencia social y política hegemónica durante la década del 70, proponiendo una flexión divergente de la práctica literaria. En su primer número, aparecido en noviembre de 1973, el comité de redacción se encontraba conformado por Germán García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini y Lorenzo Quinteros. Las implicancias de esta corriente crítica será desarrollada en la Segunda Escena de esta tesis.

que intervino en los sucesos de Trelew", una ficcionalización en clave militante de los fusilamientos a los guerrilleros fugados del penal de Rawson[114]. Con el evidente objetivo de explotar el registro polémico se publican la respuesta que Julio Cortázar a la lectura profundamente crítica y políticamente encuadrada de David Viñas en su libro *De Sarmiento a Cortázar*; una reseña crítica de Liliana Heker sobre *El libro de Manuel*, y un texto de Sartre sobre el teatro burgués. Todo lo cual permite reconstruir el estado de tensión entre literatura y política de manera obvia. Aunque sin lugar a dudas, el texto que vertebra la edición de junio de 1973 es el que se presenta a modo de editorial, "El peronismo y los intelectuales: ¿oposición, apoyo crítico o militancia?". Se trata de la transcripción de un debate grabado el 1 de abril y, justamente, el rasgo central del texto se encuentra en la divergencia de voces. Los participantes del diálogo -Castillo, Humberto Constantini, Bernardo Jobson, Eduardo Romano, Liliana Heker, Daniel Freidemberg y Marcelo Cohen, entre otros-, además de inscribirse en distintas posturas y filiaciones ideológicas pertenecen a diferentes generaciones, lo que configura al texto como un registro documental donde se solapan tiempos y visiones de la realidad argentina. Al adoptar la forma del diálogo, las voces en contrapunto componen un verdadero texto polémico y coral que se despliega como una polifonía política entre intelectuales peronistas y no peronistas. En definitiva, en lugar de presentar un texto de crítica política el editorial se construye como un mosaico de representaciones. Sin embargo, la revista hace explícita a partir de una breve introducción la reserva que orienta el debate: "no ser peronista puede ser una actitud muy legítima; ser anti-peronista, en cambio, es una actitud reaccionaria, y quizá lo fue siempre" (*EEO*, nº 46, 1973: 3). Al diferenciar claramente estas dos actitudes, se intenta problematizar las posibilidades que caben a la intelectualidad de izquierda en relación al gobierno electo. De hecho, esta incertidumbre se pone de manifiesto en la voz de Marcelo Cohen, al advertir sobre las tendencias reaccionarias que componen al movimiento peronista; su argumentación crítica indaga las declaraciones del vicepresidente Solano Lima, las cuales representan cabalmente el componente conservador dentro del FREJULI: "Hace

[114] En correspondencia, se produce la publicación de la recopilación de entrevistas realizada por Francisco Urondo, *La patria fusilada*, publicada por *Ediciones Crisis* (1973). Asimismo, el semanario *El Descamisado*, publica una primera parte de las entrevistas en el n´º13, introduciendo la procedencia de la entrevista: "testimonio grabado a los tres sobrevivientes de la masacre de Trelew: María Antonia Berger, Alberto Miguel Camps, Ricardo René Haidar. El testimonio fue recogido en la cárcel de Villa Devoto. La grabación comenzó en una celda del celular segundo a las 21 horas del 24 de mayo y terminó a las 4 de la mañana del 25" (*El Descamisado*, 1973: 13).

un mes dijo textualmente: el Justicialismo es el único dique de contención contra la extrema izquierda. Y yo creo que en este caso, como siempre, "extrema izquierda" significa cualquier tipo de idea socialista." (*EEO*, nº46, 1973:4). La intervención de Cohen permite advertir la complejidad ideológica y discursiva de la palabra política, especialmente al intentar definir la noción de "socialismo"; en efecto, el sentido del debate se muestra como un campo de apropiaciones y representaciones, las cuales se proyectan hacia la definición intelectual. Estas tensiones vuelven a hacer visible la intensa paradoja de la intelectualidad de izquierda tensionada entre el apoyo y la crítica, entre el revisionismo histórico y el descreimiento. Este arco de oposiciones traza algunos puntos de referencia; Liliana Heker, Humberto Constantini y Marcelo Cohen se mantienen en su definición como intelectuales y escritores de izquierda; sin embargo, Eduardo Romano se declara abiertamente peronista e introduce categorías del revisionismo histórico para ampliar el debate hacia una dimensión cultural, subrayando la incidencia del peronismo en un proceso de "descolonización de los intelectuales" (*EEO*, nº46, 1973:6). Esta trayectoria revisionista incide en Castillo quien reconoce a la primera presidencia de Perón 1946 la instancia donde "la clase trabajadora hacía su primera irrupción masiva y real en la historia argentina" (*EEO*, nº46, 1973:9); este modelo interpretativo se encuentra en las lecturas que van desde Marechal a Hernández Arregui. En definitiva, como intelectual de la nueva izquierda Castillo sostiene un apoyo crítico al peronismo, y coincide en el debate con la posición conciliadora de Daniel Freidemberg al intentar producir una visión de conjunto entre "lo que en el peronismo tiende al socialismo" (*EEO*, nº46, 1973:9) y la izquierda. En efecto, la posición personal de Castillo se plantea como un intento de comprensión crítica de la victoria del FREJULI visualizando un terreno de coincidencias, aunque sin perder su definición de identidad intelectual:

> hay una realidad del peronismo, hechos, que nosotros que nos decimos socialistas, en el sentido estricto del término y no en el que le dan Américo Ghioldi y otras momias, debemos ver, y apoyar. Porque, incluso, ahí está lo que rebalsa al peronismo como ideología (*EEO*, nº46, 1973:9).

Resulta evidente que el gesto de Castillo es trascender la frontera de la militancia partidaria al visualizar la fisura en las prácticas institucionales hacia una comprensión amplia de lo político, cuyo punto de partida se encuentra en la experiencia del disenso como irrupción del acontecimiento en la vida social y, por lo tanto, plateada como una "situación" que no puede ser inscripta en ninguna ideología. De hecho, la referencia a

Américo Ghioldi[115], representa el contraejemplo sobre el cual proponer una reconfiguración de las significaciones del "socialismo", entendido como concepto cuya densidad no se circunscribe a un partido político. Al intentar resignificar la noción, Castillo involucra una tradición de pensamiento político -en tanto que posición ideológica y filosófica- que en última instancia presenta un modo de situarse y autofigurarse en una formación intelectual.

El debate sobre el peronismo encuentra su formulación fundamental en el número 47 de *El Escarabajo…* -de diciembre de 1973 a febrero de 1974-, cuyo editorial polemiza abiertamente, no ya con las posiciones intelectuales afines al movimiento, sino directamente contra Perón en su investidura de jefe del Estado. El texto, fechado el 26 de diciembre de 1973, se plantea como una deliberada crítica política, cuyo objetivo es hacer explícitas "las Potencias Oscuras que rodean al "anciano general" (*EEO*, nº47, 1973/1974:3), constituidas en el lopezreguismo. Además de producir una enumeración de las medidas políticas que describen objetivamente las decisiones del gobierno–desde el desplazamiento de Rodolfo Puigross como rector de la Universidad de Buenos Aires, hasta la cesantía de maestros y despidos obreros- el discurso de Castillo ataca

[115] Américo Ghioldi se desempeñó como director del periódico del Partido Socialista *La Vanguardia* que reapareció 20 de octubre de 1955. Claudio Panella realiza una lectura crítica de los editoriales aparecidos en dicha publicación describiendo la posición de Ghioldi, y en consecuencia del Partido Socialista. Sostiene que el editorial dedicado a la Revolución Libertadora "legitimaba la ruptura institucional, entendida como una empresa donde nadie debía ser excluido –con excepción de Perón y la dirigencia política y gremial peronista claro está-, y que había sido concebida para beneficiar al pueblo en su conjunto" (Panella, 2008: 5). En efecto, el discurso de Ghioldi resulta contundente al respecto: "Nos encontramos ante una revolución limpia, sin intervenciones que pudieran herir la sensibilidad nacional […] Su profundo significado histórico reside en que es una revolución libertadora que separó la cabeza enferma del cuerpo sano de la nación, y abre cauces a las múltiples energías creadoras de los hombres, de los partidos, de las iglesias, de las escuelas, para que en concurrencia cooperativa de esfuerzos salven a la Argentina de la miseria, aumenten la riqueza, distribuyan mejor la renta nacional, fortalezcan la democracia, den sentido y contenido social a la libertad del hombre, fuente de eterno rejuvenecimiento" (Citado por Panella, 2008: 5). Por su parte, Eduardo Jozami en *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*, visualiza en Américo Ghioldi la contracara de Walsh en términos intelectuales y de trayectoria política; en su lectura sostiene: "A diferencia de Walsh […] el editorialista de *La Vanguardia* ha entendido a su manera la experiencia peronista y obtenido conclusiones definitivas. Hasta el fin de sus días […] Ghioldi será consciente de que los más humildes jamás escucharan ese discurso abstracto que pone la libertad como manto de todos los privilegios y sabrá en consecuencia que no le queda otra función más que ideólogo de la represión. […] En 1956, cuando vastos sectores medios condenaban al peronismo, el dirigente socialista podía ejercer ciertas influencias y, por eso, los jefes de la "Libertadora" le hicieron creer que era un personaje importante, abriéndole las puertas de la Casa Rosada. Con Videla las cosas serán distintas, después de las grandes transformaciones en la cultura política y la radicalización de los sectores medios, a nadie podía interesar el discurso de Américo Ghioldi: los militares genocidas le harán un lugar porque está dispuesto –como pocos- a sostener sin fisuras el discurso represivo, pero su presencia política es absolutamente irrelevante. Sin embargo, para la historia argentina es un personaje central, su editorial del 14 de junio es un documento emblemático para constatar –una vez más- cuántos crímenes pueden cometerse en nombre de la libertad. (2006: 94) Veinte años después de la publicación del texto editorial, Ghioldi será designado embajador en Portugal por Rafael Videla.

directamente el núcleo problemático que tensiona la vida política argentina durante el verano del 73: "¿Qué es lo que Perón quiere?" (*EEO*, nº47, 1973/1974:3). Esta interrogación es una forma de abordar las contradicciones del discurso del poder, cuyo panorama describe un campo de disputa entre la "derecha sindical" y la "izquierda peronista". Instalado en el centro de esta confrontación la figura y el discurso de Perón se transforman en un inestable territorio de apropiaciones e interpretaciones. Por lo tanto, Castillo compone un texto donde analiza críticamente las declaraciones del presidente, cuyo objetivo declarado es trazar una investigación sobre "el verdadero peronismo", esto es, revisar y hacer explícita la "visión teórica del mundo, de la historia" (*EEO*, nº47, 1973/1974:3) del propio Perón; es decir, exponer su ideología.

El primer procedimiento argumental de Catillo es confrontar la visión política de un movimiento en el cual conviven tendencias contrapuestas, cuya voluntad política es suprimir las diferencias fundamentales entre perspectivas antagónicas al interior del peronismo[116]; sin embargo, para Castillo: "Derecha e izquierda, juntas, no son un movimiento: son un enfrentamiento" (*EEO*, nº47, 1973/1974:4). La ironía sobre el verticalismo y la aceptación acrítica solicitada por la dirigencia se presentan como el punto desde el cual desarmar el aparato retórico de Perón, la dirigencia política-sindical y las estructuras de militancia: "Como a los fundadores de los grandes movimientos religiosos del pasado, a Perón no se lo discute, se le cree. No se lo cuestiona, se lo quiere." (*EEO*, nº47, 1973/1974:4). Ahora bien, la lectura de Castillo focaliza el componente reaccionario en los funcionarios del gobierno, centrándose especialmente en el Ministro de Bienestar Social, José López Rega; para esto, se propone el rastreo de las evidencias discursivas de un pensamiento abiertamente fascista publicado en un artículo de la revista *Las bases*:

[116] La argumentación de Perón sobre la estrategia movimentista se encuentra desarrollada en *La hora de los pueblos*, texto publicado durante su exilio en Madrid, en agosto de 1968, y que funciona como punto de partida para el debate teórico que Castillo se propone en el editorial del nº 47 del *Escarabajo*…. En efecto, Perón sostiene: "Los tiempos de los partidos demoliberales han pasado. Estos ya son tiempos de los grandes movimientos nacionales, que se pueden observar en casi toda la extensión de la tierra y especialmente en los países más evolucionados. En Europa ya no se encuentra uno de ellos ni en los museos, porque han perdido su fuerza en una lucha que durante ciento cincuenta años les impuso la defensa del sistema liberal capitalista. Hoy los pueblos anhelan soluciones que el capitalismo y el demoliberalismo ya no les pueden ofrecer. Es preciso entonces que todos los argentinos nos persuadamos de la necesidad de agruparnos y unirnos solidariamente para formar un gran movimiento nacional en el que, sin banderías ni divisionismos negativos, pueda luchar contra el actual estado de cosas y restituir al pueblo su soberanía perdida desde 1955. Ese será el único camino que pueda devolvernos la tranquilidad nacional indispensable para que, un pueblo de paz, pueda elaborar lentamente la grandeza nacional que también hemos perdido" (1968: 133).

> En el órgano oficial del peronismo, un mes antes del regreso de Perón, López Rega escribía que la Segunda Guerra Mundial tuvo lugar porque "*Rusia, los Estados Unidos e Inglaterra, se coaligaron en una alianza sospechosa para combatir el avance del Socialismo Nacional, que en el transcurso de los tiempos demostró que no era tan malo como lo presentaban […] ¡Hoy todo el mundo tiende hacia el Socialismo Nacional!*" (Las Bases, nº 18, agosto 3 de 1972, págs.. 46-47) De este párrafo se podrá decir lo que se quiera, menos que es oscuro. Hitler y Mussolini serían los antecedentes "teóricos" del Socialismo Nacional, sus profetas. Se argüirá que esta catastrófica exégesis es responsabilidad de su autor, pero nadie podrá negar que su autor es el actual Ministro de Bienestar Social, que cuenta desde hace 35 años, con la absoluta confianza de Perón, al que alguna vez lo debe haber oído opinar sobre el asunto (*EEO*, nº47, 1973/1974:4).

El fragmento, además de la abierta acusación a López Rega, permite advertir que la práctica crítica tiene su fundamento en la lectura y el análisis discursivo, lo que construye una imagen de la política como trama de lenguajes e interpretaciones sobre las cuales el escritor, en su función de intelectual, traza su intervención. En este caso, el discurso de López Rega funciona como muestra suficiente del pensamiento teórico que habita, ya no el peronismo, sino al propio Perón. Las variaciones discursivas que van del "Socialismo Nacional" al Nacional Socialismo, así como las referencias históricas trazadas por López Rega resultan evidentes. En este punto, y a la luz de los argumentos, la interpretación de la situación política realizada por Castillo se distancia de la izquierda peronista, al sostener como "un mal entendido" el alineamiento de grupos de izquierda en el peronismo, argumentando que "Han inventado una imagen previa de "su" General" (*EEO*, nº47, 1973/1974:5); de hecho, esta invención será el origen de una violenta ruptura política[117]. Para Castillo, quien ha construido una identidad intelectual en la nueva izquierda, la confrontación con Perón se extiende hacia la querella sobre el multifacético concepto de "socialismo". Esta disputa cataliza una variedad de apropiaciones simbólicas en torno a una noción polisémica, sobre el cual se imponen continuas modulaciones. Definir, o al menos intentar definir, las implicancias de un concepto cuyo origen se encuentra en la teoría política enrienda, sin embargo, un programa de acción y una posibilidad de pensamiento. La flexión peronista de ese

[117] Según sostiene Richard Gillespie: "Las cosas no empezaron a llegar a su culminación hasta enero de 1974, momento en que Perón pidió a un grupo de diputados disidentes del FREJULI que votaran en el Congreso a favor de su regresiva reforma del Código Penal o que dimitieran (1987: 182-183)". De la misma forma, la disputa por el perfil ideológico de la Tercera Posición y el Socialismo Nacional encontró, según Gillespie, una abierta declaración de disidencia en la voz de Mario Firmenich durante la conferencia efectuada en la jornada de la Juventud Peronista en enero de 1974. Sin embargo, este enfrentamiento se hizo explícito el 1º de mayo de 1974, en Plaza de Mayo; según Gillespie "el acto puso de manifiesto que el peronismo se encontraba al borde de una guerra fratricida" (1987:186).

aparato conceptual se consolida en el ideologema del "Socialismo Nacional"[118], en consecuencia, la lectura crítica de Castillo despliega con evidente sarcasmo el trasfondo político de un recurso retórico que encubre una posición reaccionaria:

> ¿Socialismo Nacional? En la página 74 de *La Hora de los Pueblos*, Perón consigna un ejemplo de socialismo nacional: el régimen autoritario y pro monárquico del generalísimo Franco. Y punto. Pero, si el general Perón no expresa los objetivos del movimiento que lidera, ¿quién los expresa? ¿O será que Perón no es peronista? (*EEO*, nº47, 1973/1974:5).

Castillo convierte su texto editorial en una exégesis crítica sobre el discurso de Perón, sus ramificaciones teóricas y gestos ambivalentes, advirtiendo incluso sobre las malinterpretaciones realizadas por la Juventud Peronista y Montoneros -de hecho, solo unos meses más tarde dicha ruptura será concretada-. Toda la argumentación de Castillo se orienta hacia un objetivo concreto: separar la amplia franja político-cultural de la izquierda del Estado presidido por Juan Perón. En ese contexto, el fantasma de un golpe de tendencia derechista se introduce como una posibilidad efectiva de la coyuntura; como respuesta polémica, Castillo adopta un discurso decididamente instalado en el registro intelectual politizado, que propone la organización popular como única alternativa de resistencia:

> Lo único que impide un golpe de derecha, es la voluntad organizada de la clase obrera. Y la voluntad organizada de la clase obrera exige la revolución. Cuando Eva Perón dijo que el peronismo sería revolucionario o no sería nada, no dijo "la revolución será peronista o no habrá revolución". Impuso una orientación, o vaticinó un destino. Y no son unos ministros o unos sindicalistas, es Perón, todavía hoy, el responsable casi absoluto de que el peronismo sea por fin revolucionario o ese destino de disolución se cumpla (*EEO*, nº47, 1973/1974:5).

---

[118] La noción de "Socialismo Nacional" aparece desplegada y desarrollada por Perón en *La hora de los pueblos*. La referencia mencionada por Castillo se orienta hacia la llamada "Tercera Posición" que Perón expuso en su texto doctrinal: "Las ideologías encontradas habían perdido su importancia desde que los capitalistas y los comunistas se habían coaligado para aplastar al "tercero en discordia", representado por Italia y Alemania. Desaparecía así toda posibilidad momentánea de un socialismo nacional y no quedaba, en consecuencia, como tendencias ideológicas, sino el capitalismo y el comunismo. La fuerza que había aplastado al socialismo nacional creciente en la Europa de preguerra, no había podido sin embargo impedir que otros socialismos nacionales surgieran en el mundo, impuestos por una evolución indetenible y es así que, dentro del esquema de entonces, surge una ``tercera posición´´ tan distante de uno como de otro imperialismo. La vieja Europa con sus miles de años de tradición y de cultura, estaba una vez más llamada a dar la pauta, que no se hizo esperar: comenzando una revolución acelerada que sin violencias inútiles la llevó a una reforma total que hoy podemos contemplar en las monarquías con gobiernos socialistas o en los estados republicanos donde se ha conseguido una simbiosis constructiva entre las democracias cristianas y el marxismo, de la misma manera que la aparición del Estado Español de tendencia nacional sindicalista" (Perón, 1968: 128-129). Orientado hacia una apropiación del socialismo, el nacionalismo y el corporativismo, el programa de Perón será definido a través de una cláusula que no habilita dudas: "El Justicialismo no es sino un socialismo nacional cristiano. Los que se oponen a ello trabajan consciente o inconscientemente por el comunismo" (Perón, 1968: 135).

En la conclusión de sus argumentos, Castillo recupera la palabra de Eva Perón y la evaluación de un "destino revolucionario" del peronismo; advierte la fisura que se hará manifiesta el 1º de mayo de 1974; y si bien su discurso no se refiere explícitamente a Montoneros, en el pie de página se incorporan dos imágenes que sintetizan la paradojal situación de la guerrilla revolucionaria peronista: junto a la imagen de una movilización Montonera –extraída del disco "Montoneros" (1974) de la agrupación folklórica Huerque Mapu[119]- se yuxtapone el retrato de Eva Perón. El sentido político de esta composición de fotografías adquiere el tono de un presagio.

El gesto crítico de Castillo no puede ser entendido sino como una actualización de la práctica intelectual sartreana, ahora imbricada en los procesos revolucionarios. En efecto, el texto de Castillo se hace eco de la flexión "antiintelectualista" del "intelectual revolucionario" -señalada por Gilman (2003)- como réplica al contexto político argentino hacia el inicio de 1974[120]. A partir de estas coordenadas, la definición del

[119]El grupo Huerque Mapu representa un caso ejemplar del perfil cultural de Montoneros, esto es, su orientación de nacionalismo popular y latinoamericanista. La correlación de las fechas así como la selección de la fotografía permiten observar la relación entre el texto de Castillo publicado en el nº 47 de *El Escarabajo de Oro*, y el nº31 de la revista montonera *El Descamisado* –dirigida por Dardo Cabo y Ricardo Grassi-, publicado el 18 de diciembre de 1973. En ese número se incluye una entrevista a Huerque Mapu, donde se presenta su disco cuya propuesta se alinea con una abierta militancia política. Según sostienen los integrantes de Huerque Mapu el disco plantea contar "la historia de Montoneros" en los términos de una "lucha popular" orientada hacia el "grado máximo de compromiso revolucionario", es decir, "acontecimientos protagonizados por las dos organizaciones armadas peronistas FAR y Montoneros". (*El Descamisado*, nº 31, 18 de diciembre 1973).

[120] De hecho, en el mismo número 47 de *El Escarabajo de Oro* es publicada una extensa entrevista a Sartre extraída del libro *Los intelectuales y la revolución después de mayo de 1968* -editado en Argentina por Rodolfo Alonso en 1973-. La referencia a Sartre es un punto ineludible para trazar un marco teórico y filosófico donde se reformula el estatuto del compromiso intelectual hacia una perspectiva abiertamente revolucionaria y diseminada en las luchas políticas. Siguiendo a Sartre, es posible advertir el trayecto que va del "intelectual clásico" al "técnico del saber práctico" a quien se revela la contradicción de su propia identidad intelectual. En definitiva, a partir de un acontecimiento político específico de la vida social francesa - Mayo de 1968- se ha horadado definitivamente el ideal del intelectual crítico, lo que llevará a la postura revisionista de Sartre: "ya no queremos ser intelectuales; queremos que el saber que adquirimos (ese es el primer problema; luego está el del saber en sí), que es un saber universal, sea utilizado para todos" (*EEO*, nº47, 1973/1974:21). Mayo del 68 se convierte en una instancia fundamental de cuestionamiento sobre las prácticas del intelectual, así como de sus formas de saber y de existencia real;

escritor –como productor de un arte- se hace problemática. Este proceso puede ser leído en el caso de Castillo como el correlato de una experiencia que se inicia con la sublevación del Cordobazo en 1969, una revisión crítica del peronismo, para llegar a una posición que se hará explicita en las Jornadas Nacionales de Escritores de 1974, como respuesta a la reformulación realizada por Sartre para la función del intelectual como "mala conciencia" y anulación de su propia identidad al ser proyectada hacia la vida en común[121].

El último número de *El Escarabajo de Oro* (nº 48. julio/septiembre, 1974)[122] implica el cierre de una etapa de abierta problematización sobre la vida política; al mismo tiempo, registra la figuración del sujeto escritor entendido como identidad colectiva e implicado en las luchas obreras, a través de su definición como "trabajador de la cultura". En este sentido, los fragmentos del ensayo de Mario Benedetti "El escritor latinoamericano y la revolución posible" -publicado originalmente en el nº 79 de *Casa de las Américas*- orienta el perfil de político que adquiere el resto del número, y en especial el texto que se incluye en el espacio tradicionalmente ocupado por el texto editorial. En lugar de aparecer un discurso firmado por la dirección de la revista cuya característica fundamental es la argumentación crítica y su perfil ensayístico, se publican las conclusiones de las "Primeras Jornadas Nacionales de Escritores" realizadas en Córdoba, coordinadas por la SADE y la Universidad Nacional de Córdoba; dichas jornadas se iniciaron el 17 de agosto y reunieron durante tres días a cerca de ochenta escritores, según consigna el texto. Las conclusiones del congreso se alinean de modo explícito en apoyo a las luchas obreras –de hecho, el discurso se inicia al trazar una "resolución de apoyo" a los trabajadores de SMATA, Acíndar, Petroquímica, Bagley, PASA y la Federación Gráfica de Buenos Aires-, reubicando y definiendo una identidad para el escritor dentro de este conflictivo campo de disputas

---

la búsqueda de un compromiso que no sea puramente formal, y que por lo tanto se propone una crítica a la separación entre teoría y acción.

[121] En su radical redefinición de la función intelectual afirma Sartre: "es necesario que desaparezca como intelectual. Lo que yo llamo intelectual es pues la mala conciencia. Hace falta que lo que ha podido sacar de las disciplinas que le han enseñado la técnica de lo universal, lo ponga al servicio de las masas. Los intelectuales tienen que aprender a comprender lo universal, en el momento, en lo inmediato" (*EEO*, nº47, 1973/1974:23).

[122] La conformación de la revista en este último número encuentra a Liliana Heker desempeñándose como subdirectora –tal como lo ha realizado desde la década del 60-. La lista de colaboradores inmediatos y corresponsales en sus distintos países de residencia incluye a Daniel Friedenberg, Sylvia Iparraguirre, Bernardo Jobson, Amilcar Romero, Haroldo Conti, Isidoro Blaistein, Humberto Constantini, Ernesto Sábato, Agusto Roa Bastos Roberto Fernández Retamar, Julio Cortázar y Juan Goytisolo, entre otros.

políticas y reivindicaciones colectivas; en consecuencia, la política invade la figuración de la identidad del escritor en Castillo. Los ejes ideológicos del encuentro permiten visibilizar el esfuerzo por trazar un plano de continuidad entre el lenguaje del escritor, su rol social y una práctica política concreta; los tres puntos fundamentales de esta argumentación delinean el programa del congreso: "Los escritores y la liberación nacional (libertad de expresión)", "De la dependencia cultural" y "Aportes para una cultura nacional y popular" (*EEO*, nº 48). A partir de estas líneas se propone una definición del escritor y de la cultura dentro de un campo de acción político, al tiempo que se propone el regreso de la literatura hacia una práctica social:

> en la situación histórico-política de países como el nuestro, el papel del escritor, definido como trabajador de la cultura, ya no puede estar privilegiado respecto del de cualquier otro trabajador. Su función, en este proceso liberador "es luchar con su herramienta específica (la ficción o la crítica, el ensayo o el debate ideológico), y, llegado el caso movilizándose junto a los demás trabajadores (*EEO*, nº48, 1974:3).

Si bien la figura del escritor continúa definiéndose a través de la especificidad de sus prácticas se introduce una contradicción fundamental que lo sustrae de cualquier privilegio, artístico o intelectual, para proponer una fisura en la figuración de su identidad. Resulta evidente que el contacto con la esfera política obliga a trazar una imagen contradictoria inspirada en la "mala conciencia" sartreana, desplazando las pretensiones teóricas, y especialmente los privilegios simbólicos, para producir un salto hacia el contacto efectivo con la práctica. En este sentido, "el proceso liberador" -variable discursiva de uno de los ideologemas centrales de la coyuntura, "liberación"-, realiza una apertura de la cultura como un territorio que unifica "arte, literatura y pensamiento" hacia todas las expresiones y formas del "ser y el estilo de vida de un pueblo" (*EEO*, nº48, 1974:21), implicando un quiebre en las jerarquías de los discursos, las disciplinas, los saberes y las identidades. Al proponer una diseminación del arte en la vida del pueblo, la proclama –cuyo objetivo resulta inminente y políticamente contextual- traza las coordenadas para una comprensión estética del desajuste entre las formas del arte y quienes acceden a él, de una alianza paradójica entre la palabra literaria y las luchas obreras. Esta anulación de la inteligencia esclarecedora hacia un desorden de las jerarquías se realiza más allá de los presupuestos ideológicos de los propios autores, y de hecho, es en el reconocimiento de esa igualdad de identidades

donde la palabra del escritor encuentra, al mismo tiempo, la paradoja de su utilidad y la definición de su identidad:

> No queremos darle a estas Jornadas más importancia de la que tienen. Mientras se asesina a militantes revolucionarios, mientras los obreros de todo el país se alzan contra la ficción del Pacto Social, mientras intelectuales como Ortega Peña han llevado su militancia al extremo de dar su vida por nuestra idea de la vida, no vamos a soñar que las resoluciones verbales de un congreso de escritores, por combativas que sean, constituyen una epopeya revolucionaria. No. Pero tampoco vamos a caer en la coquetería de la inutilidad. Porque lo que sí nos parece un hecho, es que, dándole realidad en la práctica a los proyectos esbozados en Córdoba, se puede forzar una posibilidad real. La de que el escritor argentino, como trabajador de la cultura, y la SADE, como gremio combativo de ese trabajador, se sumen de una vez por todas a la sublevada historia de nuestro país y del continente. (*EEO*, nº48, 1974:22)

El fragmento representa el final de un proyecto editorial y cultural que en su extremo de politización despliega un intento por borrar definitivamente las distinciones entre el escritor y la praxis vital. Al definir al escritor como "trabajador de la cultura", resulta evidente que el texto se configura como una respuesta a las variables de la coyuntura política; se alinea, en cierto sentido, con la tradición que en la década del 30 iniciara Walter Benjamin, al entender al artista como un productor enfrentado desde su práctica a las condiciones materiales de la dominación. El intervalo temporal contemporáneo a la publicación del número 48 de *El Escarabajo de Oro* y las Jornadas de Escritores -de julio a septiembre de 1974-, representa una instancia crucial marcada por la muerte de Juan Domingo Perón, el inicio de la presidencia de María Estela Martínez y las actividades de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en el incremento de la violencia represiva[123]. De este modo, junto a la abierta crítica a la

[123] Luego de la muerte de Perón, el ejercicio de la Presidencia de la Nación pasó a su esposa María Estela Martínez, quien, según Maristella Svampa, "impulsó una inflexión importante en términos político económicos. En efecto, su política apuntó a la consolidación de un proyecto ultramontano, que preveía no sólo la exterminación total del ala izquierdista sino también la disolución del modelo nacional-popular, mediante la subordinación del histórico actor del modelo peronista, el poder sindical (2007:421). En este contexto, adquiere protagonismo central José López Rega, como "figura que encarnó uno de los proyectos de la extrema derecha" (2007:421). Siguiendo a Svampa "Durante el gobierno de Isabel Perón, López Rega —convertido en virtual primer ministro, después de que su cargo como secretario presidencial adquirió, por decreto de principios de 1975, rango ministerial— no vaciló en utilizar metodologías propias del terrorismo de Estado. Él fue el creador y sostenedor de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), organización clandestina en la cual actuaban elementos policiales y parapoliciales, cuyo objetivo era la eliminación física de sus adversarios a través del asesinato político" (2007:422). La propaganda política e ideológica de dicha organización se realizó a través de la revista *El Caudillo de la Tercera Posición*, cuyo lema fue "el mejor enemigo es el enemigo muerto"; publicada desde noviembre de 1973 hasta diciembre de 1975, su editor responsable fue Felipe Romeo. En el última edición de la revista sese publica el articulo "Los miedos de La Prensa" donde se realiza una definición explicita de a sus "enemigos", a quienes refiere como "los mercenarios armados", "la guerrilla industrial"

desactivación del programa del Pacto Social –iniciado en 1973 por el FREJULI-, se incluyen las denuncias por los asesinatos a militantes, y en especial por la muerte Rodolfo Ortega Peña, diputado del FREJULI[124]. A partir de este momento, comienza a visualizarse como una posibilidad real, en el extremo de la práctica política, el costo de la propia vida.

La radicalización del escenario político y los desajustes en la economía conllevan la imposibilidad de continuar la serie que se había inaugurado con *El grillo de papel*. De acuerdo al prólogo a *Las palabras y los días* (1988), a partir de 1975 Castillo y Sylvia Iparraguirre llevaron adelante el programa de radio "Otras aguas fuertes porteñas", en explícita filiación hacia la figura de Roberto Arlt, el cual "tuvo la ambigua fortuna de ser prohibido, tres veces en un mismo día, el 24 de marzo de 1976" (1988: 9). Luego del golpe de Estado autodenominado "Proceso de reorganización nacional", la figuración del escritor y los modos de conducir una política de la literatura se replantean hacia el ejercicio de la resistencia cultural.

---

y "sus cómplices […] que actúan en la superficie creando el clima ideal para sus acciones subversivas. Ese enemigo intenta destruir el Ser Nacional, nuestro estilo de vida, las mejores tradiciones y los principios religiosos" (*El Caudillo de la Tercera Posición*, año 3, nº73, diciembre 1975: 9). Svampa refiere que la irrupción y metodología de la Triple A se inicia hacia noviembre de 1973, esto es, de modo contemporáneo al surgimiento de su publicación propagandística: "La primera aparición pública de la Triple A tuvo lugar en noviembre de 1973, cuando una bomba estalló en el auto del senador por la UCR, Hipólito Solari Irigoyen, quien sobrevivió pese a las graves heridas. Su modus operandi incluía el asesinato selectivo o masivo, la colocación de bombas a locales partidarios, la amenaza pública de muerte a través de la divulgación de listas. Sus víctimas fueron militantes, políticos, intelectuales, artistas, sindicalistas, periodistas, entre ellos el diputado peronista Rodolfo Ortega Peña, el sacerdote tercermundista Carlos Mugica, el intelectual Silvio Frondizi, hermano del ex presidente, o el anteriormente vicegobernador de Córdoba, Atilio López. Según cifras de la CONADEP, la Triple A fue responsable de 19 homicidios en 1973, 50 en 1974 y 359 en 1975" (2007:423).

[124] Rodolfo Ortega Peña editaba junto a Eduardo Luis Duhalde la revista *Militancia Peronista*. Richard Gillespie sostiene que a diferencia del perfil "movimentista" que caracterizó a Montoneros, y a partir del cual "aún dependían de […] Perón y su Movimiento", existían grupos "alternativistas", claramente más pequeños, los cuales "seguían repudiando a los burgueses peronistas como "enemigos de clase", para rehuir el contacto con los órganos oficiales del Movimiento" (1987: 161). El contraste entre "movimentistas" y "alternativistas" puede advertirse en la evidente diferencia de tirajes de la prensa partidaria, como representación "del nivel de apoyo activo a cada tendencia" (1987: 161). En efecto, Gillespie describe que "mientras que el diario montonero *Noticias* (dirigido por Miguel Bonasso) conseguía regularmente una venta de 150.000 ejemplares, y el semanario *El Descamisado* más de 100.000 […] *Militancia* sólo llegaba a 40.000 y estaba luchando constantemente para sobrevivir en una batalla contra los crecientes costes de publicación" (1987: 161). Ortega Peña fue una de las víctimas de los ataque de la Triple A.

6. Sobre *El Ornitorrinco*

6.1. Editoriales de la resistencia cultural (1977-1981)

> "El ornitorrinco no mira en línea recta. Gran defecto, podrá decirse: no prevé el porvenir, debe de chocar contra las paredes. Puede ser. De todos modos se las arregla con la inusual sensibilidad de su pico; que el imaginativo lector arme la metáfora. El ornitorrinco ve hacia los costados, es algo así como él y su circunstancia. Pero, sobre todo, ve hacia arriba. Pensándolo bien, es quizá el único animal que tiene conciencia de las estrellas. Además, posee el pelaje más duro que se conoce. Dios, según la esplendida blasfemia de Lutero, se comporta a veces como un loco. Cuando hizo el ornitorrinco, estaba, creo yo, en uno de sus mejores días.
> Me olvidaba. El ornitorrinco tiene dos enemigos: los gusanos y las ratas".
> Abelardo Castillo, *El Ornitorrinco*, nº1, 1977.

Contra gusanos y ratas, es decir, contra cómplices y contrarrevolucionarios, aparece el primer número de *El Ornitorrinco* en octubre/noviembre de 1977[125]. Desde el inicio, el proyecto adquiere un sentido completamente diferente a la praxis estético-política de sus antecesoras, definiéndose a partir de una retórica de lo imposible cifrado en la extraña imagen de un animal exótico y en el acápite de Oscar Wilde impreso en la tapa -"Uno debería ser siempre un poco improbable"-, motivos que la orientan hacia el ejercicio de resistencia cultural[126]. Esta opción por lo improbable adscribe a un gesto de negatividad: "Lo opuesto a este año de gracia 1977, es El Ornitorrinco" (*EO*, nº1, 1977: 27). Esta meditada oposición configura una elección política y existencial que, sin embargo, marcan el final de una figura de escritor politizado e involucrado abiertamente en los movimientos revolucionarios, para resignificar el vínculo entre política y literatura en la escena cultural signada por la dictadura iniciada el 24 de marzo de 1976[127]. Todo lo cual involucra un replanteo de la identidad autoral, ahora definida

[125] En la redacción de la revista a la salida del primer número se encuentran: Daniel Freidemberg, Irene Gruss, Liliana Heker, Silvia Iparraguirre, Bernardo Jobson, Cristina Klein, Ana de Llosa, Laura Nicastro, Elia Parra, Cristina Piña, Julia Sancho y Enrique Zattara.

[126] La noción de "resistencia cultural" ha sido adoptada por diversos críticos -Masiello (1987); Morello-Freosch (1987); De Diego (2003); Calabrese-De Llano (2006)- para caracterizar las producciones literarias y críticas durante el período 1976-1982. En este sentido, tal y como señalan Calabrese-De Llano y José Luis de Diego, las revistas dirigidas por Castillo constituyen un fenómeno característico de esa "resistencia cultural". Vale la pena señalar que la misma noción ha sido repensada por García Canclini para proyectarla en el escenario contemporáneo, para encontrar un vínculo entre las prácticas artísticas y las acciones políticas: "No es una cuestión menor que en la redefinición actual de la resistencia social y política las acciones significativas se asemejen a lo que venimos llamando prácticas artísticas. En vez de situar la resistencia y lo alternativo en relatos políticos globales, los acotamos a horizontes abarcables. […] quizá una de las claves de que el arte se esté convirtiendo en laboratorio intelectual de las ciencias sociales y las acciones de resistencia sea su experiencia para elaborar pactos no catastróficos con las memorias, las utopías y la ficción" (2010: 36). Esta indistinción advertida por García Canclini caracteriza al proyecto cultural de Castillo en las circunstancias de la Argentina dictatorial.

[127] En su análisis del campo literario durante la última dictadura, José Luis De Diego releva pormenorizadamente la actividad editorial, los libros publicados, así como las cualidades del escritor. En este sentido, encuentra tres modos; el privilegio de la ética (donde ubica a Andrés Rivera, Daniel Moyano); la problemática escisión entre estética y política como proyectos diversos aunque

estrictamente a través de su participación en las prácticas estéticas y culturales. En cierto sentido, la noción de "compromiso" tomada de Sartre consignará una actitud filosófica amplia; en el contexto dictatorial la experiencia estética en sí misma, materializada en la fundación de la revista, se propone como espacio de resistencia. Ahora bien, si la voz de Castillo se propone ya en hacia el final de la década del 70

---

necesariamente mezclados (donde señala a Abelardo Castillo); y finalmente, el desapego del compromiso ético personal hacia un privilegio del trabajo político sobre la escritura, al modo barthesiano (donde aparece ubicado Ricardo Piglia). Según advierte De Diego "El desplazamiento tiene la estructura de una coartada: si ahora lo que es fascista es el lenguaje, el escritor es el subversivo por excelencia, y podrá asumir nuevamente el papel protagónico de los '70 pero sin moverse de su casa, sin la necesidad de contaminarse con los avatares de la realidad." (2003: 101). Al enfocar su estudio sobre las revistas, De Diego incluye a los editoriales de *El Ornitorrinco*, junto a las intervenciones críticas de *Punto de Vista*, como ejercicios característicos de la resistencia cultural. Sostiene De Diego "Los efectos de la acción represiva sobre el campo cultural son bien conocidos: antes incluso de la caída de la dictadura comenzaron a surgir algunos testimonios que daban cuenta, aunque parcial o fragmentariamente, de lo que estaba ocurriendo; esos testimonios se multiplicarán de un modo irrefrenable a partir de 1983 en libros y en publicaciones periódicas" (2003: 94). Al revisar el primer editorial de *El Ornitorrinco* De Diego polemiza la supuesta homogeneidad de las publicaciones reseñadas por Castillo, advirtiendo su carácter heterogéneo; sin embargo, afirma "es indudable […] que existió esa proliferación de revistas desde fines del '77 y principios del '78, y los pocos trabajos que se refieren a este fenómeno así lo certifican" (2003:103). Esos trabajos son, especialmente, los ensayos de Carlos Altamirano "El intelectual en la represión y en la democracia" (En: *Punto de Vista*, Año IX, Nº 28. Buenos Aires, noviembre de 1986), Jorge Warley. "Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)" (En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 517-519. Madrid, julio-septiembre de 1993; pp. 201-202), Lucas Rubinich,. "Retrato de una generación ausente" (En: *Punto de Vista*, Nº 23. Buenos Aires, abril de 1985; p. 46), y Francine Masiello "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura" (En: Balderston, Daniel y otros. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el Proceso militar*. Buenos Aires, Alianza Estudio, 1987). Según De Diego todas estas aproximaciones comparten el mismo diagnóstico: "existió una proliferación de revistas, muchas de ellas literarias, a partir de 1978; que tuvieron, en general, un carácter marginal, una circulación limitada y una duración efímera; que estaban animadas por "un espíritu crítico" (2003:104). El rasgo señalado por De Diego en el perfil editorial de *El Ornitorrinco* se encuentra en el alejamiento de la teoría del compromiso focalizada en Sartre, "los nuevos tiempos parecen haber modificado el imperativo sartreano de quince años atrás […] Si ahora se acepta que la literatura no debe estar *al servicio de* y que su único norte debe ser el *estético*, el resguardo será que ese norte no arrastre a la revista hacia el hermetismo o hacia el lenguaje críptico; dicho de otro modo, y ante la retirada de la política, cómo no resignar la marca sartreana, la herencia de los sesentas, sin desplazarse hacia las discusiones de *ghetto* que suelen caracterizar a las revistas literarias" (2003: 106). La heterogeneidad de materiales y discursos que intervienen en la revista –desde los trabajos sobre lingüística de Iparraguirre y crítica literaria de Cristina Piña, hasta los relatos de Balstein o Heker. Según De Diego, el carácter inarticulado de estas partes se orienta a partir de la escritura de Castillo, "O en todo caso sólo es posible articularlos en la provocativa y asistemática prosa de Castillo: su oralidad, marca de un hábil y seductor charlista, convoca desmañadamente autores de cualquier ideología, tiempo o procedencia en ayuda del azar argumentativo de sus editoriales-ensayos; en esos textos, el efecto de ambigüedad ideológica es un producto más del exceso que del defecto, la saturación argumentativa -que cruza la cita culta con la provocación coloquialista- suele colocar al lector menos en el lugar de la reflexión crítica que en el de auditorio de una charla sin posibilidad de réplica. Hay en este gesto un cierto anacronismo: formado al calor de los debates en aulas, librerías y cafés de los sesentas, Castillo parece no resignar aquel estilo aun cuando para el '78 aquellos espacios públicos de debate habían desaparecido: escribe para un tipo de lector -o mejor, postula un *lector modelo*-casi extinguido" (106-107). Este anacronismo se presenta, según De Diego, como una "profesión de fe sesentista" que se resiste mediante un "voluntarismo irracional" (2003: 107) a realizar una revisión de las categorías de los 60 y 70 en clave de "derrota"; cualquier nuevo debate es interpretado como "defección" (2003:107).

como "anacrónica[128]" –según advierte De Diego- es en la insistencia sobre ese anacronismo, incluso modulado en un tono irreverente, donde la resistencia y la escritura adquiere su identidad.

Las líneas programáticas de *El Ornitorrinco* se exponen en el texto editorial "Muerte y resurrección de las revistas literarias o seis aproximaciones para armar un ornitorrinco", firmado por Castillo. Sin embargo, lejos de presentarse como un manifiesto de inspiración vanguardista, su discurso se construye en un registro que va desde la metáfora política al balance histórico. Dicho análisis establece el panorama contextual que da origen a *la revista* junto a una breve historia de las publicaciones culturales de la década del 60, es decir, los antecedentes inmediatos que dan forma a la "nueva literatura argentina" (*EO*, nº1, 1977: 2). Los nombres que ofrece Castillo –*Contorno, Polémica, Poesía Buenos Aires, Gaceta Literaria, Poesía=Poesía, El Grillo de Papel, Eco Contemporáneo, Ensayo Cultural, Barrilete*, entre otras- arman el mapa de las revistas culturales de la década del 60, sosteniendo la importancia de estas publicaciones en el desarrollo de la literatura y la vida cultural. Aún más, Castillo advierte que las revistas han constituido una presencia constante en la cultura argentina dese *La Abeja Argentina* de 1822, pasando por *Martín Fierro*, *Claridad* y más adelante, *Sur*. En definitiva, las revistas constituyen el soporte para la emergencia de la novedad; el espacio, generalmente polémico, donde definir una política literaria. La descripción de este panorama reelabora el "rito iniciático" del manifiesto inaugural inscripto en la tradición de las vanguardias históricas, para establecer a las revistas como el ámbito de un proyecto cultural, cuya filiación se conecta con la tradición:

[128] De Diego sostiene una diferencia fundamental entre el proyecto "anacrónico" de *El Ornitorrinco* y la voluntad modernizadora de *Punto de Vista*, "si en el caso de la revista que dirigían Castillo y Heker hemos hablado de continuidad y de cierto anacronismo en la concepción de lector que suponían, *Punto de Vista* operará una profunda revisión de algunos de los fundamentos que se sustentaban en el proyecto de *Los Libros* y protagonizará un segundo momento de la modernización crítica que tendrá una vasta influencia en los años posteriores; así, puede afirmarse que, aunque su formato inicial parece asociarse a la *segunda etapa* de *Los Libros*, *Punto de Vista* enlaza sus operaciones críticas con las iniciadas en la *primera etapa* de la publicación de los '70. Este hecho no deja de ser paradójico si tenemos en cuenta que quienes animan la nueva empresa son quienes dirigieron *Los Libros* en su *segunda etapa*: Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia" (2003:111). Esta diferencia entre la resistencia anacrónica de Castillo y la modernización crítica elaborada en *Punto de Vista* –como continuación de la revista *Los Libros*- oblitera, sin embargo, la distinción subrayada insistentemente por los miembros de cada una de estas publicaciones; esta distinción parte de la voluntad por sostener una figuración en tanto escritores de ficción preocupados por la conseguir la máxima libertad creativa a través de un perfil autonomista, en el caso de Castillo; y el proyecto de crítica cultural desplegado por Sarlo y Altamirano a partir de la actualización de los lenguajes crítica. En este sentido De Diego sostiene que la operación crítica de *Punto de Vista conllevo* la "revisión de los instrumentos teóricos que dominaron los *primeros* setentas: estructuralismo, psicoanálisis lacaniano, Althusser; y una *importación* de teorías "no reductivistas", como los casos de Raymond Williams y Pierre Bourdieu" (2003:113)

> Parece existir un tipo de creador de ficciones (pienso en Poe, en Eliot, en Sartre, Pound, en Baudelaire, en el Unamuno de *Contra esto y aquello*, en el Arlt de las Aguafuertes) que al margen de su obra específica, o mejor, como una "otra" forma de su expresión creadora, necesita la inmediatez del periodismo literario (*EO*, nº1, octubre/noviembre, 1977: 27).

El texto de Castillo establece un canon de autores que avalan el acto fundacional de la nueva revista literaria; los nombres propios actúan como referencias ineludibles, modelos inscriptos en la tradición que prefiguran un tipo de práctica, una forma específica de escritura. Al mismo tiempo, es posible visibilizar las variaciones en la construcción de una figura de escritor en una continuidad entre el "creador de ficciones" y el "periodismo literario"; esta ambivalencia, advertida por Castillo establece una tensión que es consecuencia del carácter proliferante de la literatura como régimen que incluye textos, autores, escenas de irrupción, polémicas y formas de la crítica; todo lo cual reconstruye el problema de las "formas de expresión". Resulta imposible reconstruir la figuración autoral y el proyecto que Castillo traza y refunda, sin advertir la presencia de estos autores sobre los cuales se apoya su autofiguración. Sin embargo, el movimiento argumental se completa con la proyección hacia el presente inmediato de la fundación de *El Ornitorrinco*, lo cual permite instalar la noción de "resurrección" como gesto hacia la escena cultural de la década del 70 y sus nuevas publicaciones emergentes. Entre ellas, Castillo releva con especial atención el caso de *Literal*, cuyo número 4/5 es publicado en noviembre de 1977, contemporáneamente a *El Ornitorrinco*. La referencia a la revista dirigida por Germán García se concentra en el "enfrentamiento", esto es la polémica, entre perspectivas "sociales" y "estéticas". Si hacia 1973 *Literal* se proponía como una alternativa frente a la politización de la cultura –especialmente formulado por la revista *Crisis*-, la perspectiva de Castillo se plantea como una superación de ese problema, al leer la política como un discurso constitutivo de la literatura argentina. En efecto, partiendo de un texto publicado en *La Opinión*, donde se reproduce la posición de *Literal* - "…en 1973 existía un consenso de que la literatura carecía de importancia frente a los problemas sociales; nosotros afirmamos que existe un goce del discurso (*EO*, nº1, 1977: 27) Castillo propone una mirada crítico-polémica que retoma el antiguo "enfrentamiento" para revisar sus implicancias:

> ¿por qué situar en el 73, y no en el 71, o el 69, ese "enfrentamiento" entre lo social y lo estético? Sin hacer pedagogía y afirmar que el debate empezó antes de 1810, siguió con los cielitos rosista o las ficciones-panfletos de Echeverría y Mármol, por no hablar del *Facundo*, de *Martín Fierro* […] podríamos decir

> sencillamente que también esos años (el 73) fueron los del esteticismo a la violeta, los criptogramas "estructuralistas", el parloteo sobre el lenguaje experimental, etc., ya que no hay fenómeno cultural –no hay hecho en el mundo- que no genere su opuesto. Lo opuesto a este año de gracia 1977, es *El Ornitorrinco*" (*EO,* nº1, octubre/noviembre, 1977: 27).

Se revela, entonces, una voluntad de inscribirse en la tradición de la literatura argentina, y al mismo tiempo, queda en evidencia que el terreno disputado implica una tensión constante entre los modos de intervenir y hacer efectivas las prácticas de la literatura y la política. Esta dicotomía haría visible la fisura entre una visión de la literatura subordinada a la política y una política de la literatura como intervención sobre el lenguaje. En el replanteo de este problema (en el contexto represivo de 1977) Castillo configura en forma decisiva una idea que atraviesa y define su producción e identidad autoral; una idea, que si bien se encontraba presente durante la década del 60, a partir de *El Ornitorrinco* adopta la formulación categórica de un ideologema que se expande hacia la totalidad de su producción literaria:

> El arte, para mí, es un acto a favor de la vida […] Creo que la obra de arte (lo bello) es un acto; creo que ese acto, sea o no consciente su autor, es siempre un gesto de rebeldía y una vindicación de la libertad que compromete a todos los hombres. Ética y estética, para mí, son casi lo mismo. […] Forma de conocimiento, testimonio de una época, manifestación sublimada de una neurosis, búsqueda de la verdad, sueño lúcido, ontofanía, acto religioso, una novela o un poema serán esto y todo lo que se quiera, pero si no son bellos no pertenecerán a la literatura. Y la belleza, no puede delinquir. La belleza es ética. (*EO,* nº1, octubre/noviembre, 1977: 27).

La dualidad ética-estética funda en Castillo el valor de una indistinción como punto de partida desde el cual comprender la propia práctica en tanto escritor; la confusión entre vida y obra mezcla órdenes diversos que no es posible distinguir sino en su composición y continuidad. De ahí que la definición de una identidad –"ser escritor"- encubre al mismo tiempo una posición ética, y en última instancia política, al proponer una correlación entre la identidad ética-estética del escritor como modo de intervención en lo sensible común, en la vida social y en el reparto de los lugares de enunciación que la escritura literaria define. Ese régimen estético –que en Castillo adquiere el valor de una dualidad ética- sirve como punto de apoyo sobre el cual oponer una sensibilidad divergente; ese "*sensorium* paradójico" y "diferente del de la dominación" (Rancière, 2011a) formulado dentro de una perspectiva estética involucra una oposición a la coyuntura. De ahí se desprende el sentido de la declaración programática "Lo opuesto a

este año de gracia 1977, es El Ornitorrinco" (*EO*, nº1, 1977: 27). Oponer, resistir, construir una sensibilidad divergente que, por su propia definición es tanto una estética como un modo de formular una práctica sobre la propia subjetividad, es decir, una ética. La escritura literaria involucra una elección de vida y se convierten en un bloque inseparable, de ahí la decisión de refundar un proyecto editorial evitando el exilio; permanecer en territorio argentino editando una revista literaria se convierte en una definición ético-estética que reelabora la tensión entre literatura y política ampliando su sentido hacia una torsión ética-filosófica.

El contraste entre el último editorial de *El Escarabajo de Oro* y el perfil elegido para *El Ornitorrinco* permite visualizar la fisura entre la postulación de una literatura abiertamente revolucionaria, e implicada en las luchas por la liberación, hacia una práctica estético-literaria como espacio en conflicto con la coyuntura. Tal como advirtiera Francine Masiello, "Después de 1976, la crítica cultural sigue privilegiando la marginalidad para responder a la autoridad del Estado" (2014: 41). En este sentido, la noción etimológica de "utopía" –esto es, "lo que no tiene lugar"- configura una territorialidad paradójica en la definición del escritor y la funcionalidad de su palabra; el *no-lugar* de la palabra literaria opera por negatividad, se recortada sobre los lenguajes y discursos del mundo común, para proponer una sensibilidad y una identidad *diversa*. Sin embargo, este espacio para la disidencia se encontraba reducido, casi invisibilizada según advierten Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano[129]. Para Castillo, la palabra del escritor y su mirada crítica forman parte de un lenguaje que se concibe a través de la dualidad ético-estética, y es en esa práctica discursiva donde encuentra su complejidad como trabajo a contramano del poder ilegítimo y delictivo que del Estado argentino en 1977.

El problema del arte como espacio concreto de identidad y pertenencia que definen la singularidad del sujeto escritor aparece con insistencia en el texto editorial del número 5 de enero/febrero de 1979, "Los derechos de la inteligencia o el huevo dorado", firmado en conjunto por Castillo y Liliana Heker. El mismo se plantea como una indagación sobre la situación artística e intelectual argentina en 1979, relevando una

[129] Sostiene Sarlo: "Como lo ha demostrado Carlos Altamirano ["Cultura de izquierda, disidencia intelectual y proceso autoritario: la experiencia argentina"], en este marco no todo lo que se escuchaba era el silencio: formas de la disidencia intelectual prueban desde los primeros años del proceso militar que la homogeneización reglamentarista y terrorista presentaba resquicios donde se alojaron otros discursos y otras prácticas, cuya visibilidad, hasta 1981 por lo menos, fue, sin embargo, muy débil. La literatura precisamente es uno de esos discursos". (2014: 55)

vez más las resonancias sartreanas inscriptas en la revista[130], así como una toma de posición acerca de las condiciones reales de una sociedad sometida a la represión; "el destierro hacia dentro" (*EO*, nº5, 1979: 3) se superpone, como figuración, a la dimensión etimológicamente "utópica" del escritor, pero al mismo tiempo, establece un ejercicio de resistencia sobre un territorio estrictamente estético:

> Porque, qué será de nuestra realidad, con nosotros dentro, si abandonamos (y en manos de quién) el territorio que nos concierne específicamente. Qué sería de la entera realidad si cada creador abandonase el terreno que, por derecho propio, le corresponde. Y enfatizamos **creador** porque también hay destructores, y parásitos, especies a las que no concierne este editorial. Porque ésta es nuestra historia, no la de los "otros" (*EO*, nº5, 1979: 3). (Subrayado mío)

La producción intelectual y artística se plantea como un ejercicio de ocupación; la forma de habitar un territorio propio, un régimen singular construido como espacio simbólico y material. En este sentido, la violenta oposición "creador" – "destructor/parásito" refuerza la imagen que el discurso del editorial construye con un lenguaje evasivo. La creación (estética/ética) siempre es un ejercicio que construye un régimen específico, un espacio que no es solamente un recorte material sino un tejido sensible que se opone a una otredad radical; los "otros" –los destructores-, gran elipsis de la situación política argentina. En este punto, darle una forma a "nuestra historia" (recortando con el pronombre posesivo toda la singularidad de una oposición) es, al mismo tiempo un modo de habitar el espacio a través del proyecto editorial de la revista o de cualquier forma de escritura literaria. En todo caso, ese conjunto de prácticas contrarrestan la petrificación de la cultura y establecen un acto de "responsabilidad de los intelectuales argentinos" (*EO*, nº5, 1979: 3). Sólo unos meses más tarde, en julio/agosto del mismo año aparece el número 6, donde Castillo publica el texto editorial "La década vacía"; un ensayo sobre las transformaciones operadas en el campo literario desde la década del 60 en último año del 70. En un rotundo gesto de afirmación Castillo responde enfáticamente ante cualquier apariencia de vaciamiento "sí existe una nueva generación" (*EO*, nº6, 1979: 3), desplegando una serie de nombres,

[130] En este punto resulta evidente que el trasfondo teórico que sostiene los argumentos del editorial se encuentran en la filosofía de Jean-Paul Sartre, especialmente la reflexión sobre las nociones de "ser-ahí", "libertad", "situación" y "compromiso" formuladas por Sartre en *El ser y la nada* y *¿Qué es la literatura?* Hacia el final de *El ser y la nada,* Sartre hace visible la dimensión moral de su perspectiva filosófica: "En particular, la libertad, al tomarse como fin a sí misma, ¿escapará a toda situación? ¿O, por el contrario, seguirá estando situada? ¿o se situará tanto más precisa e individualmente cuanto más se proyecte en la angustia como libertad sujeta a la circunstancia, y cuanto más reivindique su responsabilidad a título de existente por el cual el mundo adviene al ser? Todas estas preguntas, que nos remiten a la reflexión pura y no cómplice, sólo pueden hallar respuesta en el terreno moral" (1993: 648).

Ricardo Piglia, Liliana Heker, Germán García y Jorge Asís, quienes, aún desplegando proyectos de escritura, habitan el territorio de la cultura argentina, ese espacio visibilizado en el texto editorial del número 5. Sin embargo, los argumentos de Castillo adquieren el tono de una evaluación de la historia reciente como gesto crítico y posicionamiento contra un orden social, económico y político que involucra tanto a la situación específica de la realidad argentina, para luego se ampliado a cualquier ordenamiento característico de las sociedades occidentales. En ese armado teórico-filosófico vuelve a aparecer el nombre de Herbert Read a fin de visualizar el lugar paradójico del escritor "el poeta […] necesita cambiar el mundo por *razones poéticas*" (*EO*, nº6, 1979: 3). En efecto, literatura, arte y poesía, construyen expresiones indeterminadas en la búsqueda por nombrar la experiencia estética, como imbricación de una práctica y una vida; todo lo cual, hace visible la tensión constitutiva de la propia práctica: "por qué suponer que ese orden va a respetar la literatura. Gracias que la tolera, como tolera el arte en general. Y eso hasta que deja de tolerarlos" (*EO*, nº6, 1979: 3). Esa interrupción, ejercida como una violencia sobre la identidad del escritor, es visualizada por Castillo en los borrosos contornos de la década del 70. Estos desplazamientos involucran, por un lado, la "despolitización" de la Universidad a partir de la Revolución Argentina, por otro, la "hiperpolitización" de las prácticas artísticas e intelectuales, que según Castillo condujo a un "caos ideológico donde la búsqueda de una identidad nacional se mezclaba con el fascismo astrológico de los amanuenses del lopezreguismo" (*EO*, nº6, 1979: 3), es decir, una abierta crítica a las disputas en el interior del peronismo. Este panorama político influye directamente en el interés fundamental de Castillo, quien advierte el desprestigio que la escritura literaria y la identidad del escritor sufrió como consecuencia de una tensión que disolvía la propia especificidad: "el acto de escribir se transformó en un ejercicio vergonzante […] y fue cuestionado y finalmente execrado por los mismos intelectuales y escritores que debían defenderlo" (*EO*, nº6, 1979: 3). Por lo cual, trazar una evaluación de la década se presenta como un ejercicio de lectura que opera sobre temporalidades divergentes que involucran el pasado reciente y la inminencia de la situación presente hacia 1979, construyendo una conciencia de la historicidad en el mismo acontecimiento de su enunciación:

> Después de 1970: el nuevo peronismo y su caída. Y las persecuciones y muertes anteriores y posteriores a él, y el autoexilio, y la censura y la autocensura, y la vergüenza de los que huyeron sin tener que irse, y la impotencia de los que se

> fueron contra su voluntad, y el silencio de los que nos quedamos. Después de 1970, en suma, todavía es ahora. Por eso no hay una generación del 70. Porque así como hubo una década infame y una década absurda, estamos viviendo la Década Vacía (*EO*, nº6, 1979: 3).

El discurso crítico de Castillo concentra con agudeza descriptiva los hitos de la vida política y cultural setentista en la imagen de la "Década Vacía", metáfora de una perplejidad que atraviesa tanto la historia social, como su propia historia personal. Muerte, censura, exilio y silencio son los significantes que componen la experiencia de una generación atravesada la represión terrorista del Estado. Evidentemente, la temprana evaluación histórica se contagia con el presente de la escritura para introducir una elección y una situación de vida. La elección de permanecer en Argentina y ejercer una resistencia ética/estética se expresa con el tono de la polémica; y a través de ese entramado que imbrican vida, política y escritura se desprende la conclusión del texto:

> Ésta es la única Historia que vamos a vivir. Hemos elegido vivirla desde adentro, no desde París o Roma. El exilio y el silencio son la muerte espiritual de un escritor: estamos acá y lo único que tenemos son palabras. Que es como decir que tenemos la suerte de estar vivos (*EO*, nº6, 1979: 3).

La fuerte toma de posición de Castillo por una experiencia cercana a la Historia –es decir, a los acontecimientos de la vida político-social- y la elección de evitar el exilio se transforman en una postulación deliberadamente polémica, especialmente conflictiva en relación a los exiliados. Tal como sostiene De Diego esta posición será la que sostenga "Liliana Heker en su polémica con Julio Cortázar –que ocupará el lugar de los editoriales de los Nº 7 y 10 de la revista". El contundente editorial de Castillo, no desprovisto de cierto perfil nacionalista, actualiza anacrónicamente los postulados de un compromiso con la Historia y, a través de ellos, despliega su palabra polémica; tal como advierte De Diego, este "gesto desafiante hacia los escritores exiliados que representará de allí en más la posición de "los que se quedaron" en la estéril polémica que dividió al campo intelectual desde el '79 hasta bien avanzada la democracia" (2003:109). Ahora bien, en los significantes "Paris" y "Roma" tal vez se inscriban dos referencias específicas que constituyen signos políticos antes que coordenadas geográficas. Así como Cortázar estableció una cercana lejanía con Castillo a partir de la decisión de radicarse, ya durante la década del 50, en la capital francesa; la ciudad italiana fue el

destino elegido, al menos en una primera instancia, por la dirigencia de Montoneros[131]. El perfil polémico, entonces, se esgrime tanto hacia la figura del escritor alejado de la realidad política argentina, como hacia las decisiones unilaterales de los líderes guerrilleros. Cabe mencionar que la elección de Castillo, evitar el exilio, se sostiene aún cuando su nombre se encuentra presente en las "listas negras" elaboradas por los organismos de inteligencia del Estado dependientes de la Junta Militar. Castillo aparece calificado con la "Fórmula 4" que traduciría el más alto grado de vinculación con la "ideología marxista"[132]. Sin embargo, aún en la precariedad cultural la posibilidad de

[131] Según sostiene Gillespie la Conducción Nacional de Montoneros puso en marcha después de concretado el golpe del 76 el "Movimiento Peronista Montonero […] Fueron ellos quienes tomaron la iniciativa, en abril de 1977, de crear el MPM, y quienes causaron una gran consternación entre muchos de los que se esperaba que construyeran el movimiento en Argentina, al anunciar su establecimiento desde la segura y distante Roma, después de haber decidido unilateralmente abandonar el país" (1987: 296-297)". El declive montonero se acentuará con la dimisión encabezada por Rodolfo Galimberti y Juan Gelman en 1979, quienes rechazaban la contraofensiva montonera de 1979 y criticaban en su salida "el resurgimiento del militarismo de origen foquista" (Citado en Gillespie 1987: 321).

[132] El 6 de noviembre de 2013 el Ministerio de Defensa por medio del Informe de Prensa Nº 159/13 (disponible en http://www.mindef.gov.ar/noticias/noticia159.html) hizo públicas las llamadas "listas negras" de la dictadura cívico-militar, material documental de inteligencia que tenía como finalidad la "clasificación de personas". El comunicado del Ministerio sostiene: "La documentación hallada recientemente en el subsuelo del Edificio Cóndor nos permite echar luz sobre un secreto a voces: la existencia de "listas negras" que incluían a artistas e intelectuales, periodistas y comunicadores. Dentro de las aproximadamente 1.500 unidades de conservación encontrados, hay un bibliorato que específicamente se encarga de analizar a los "Fórmula 4". Las sucesivas Juntas Militares se encargaron, desde 1976, de llevar adelante la confección de estas listas. Para ello crearon un organismo destinado a coordinar la tarea: el Equipo Compatibilizador Interfuerzas (ECI) donde confluían representantes de la Secretaría de Información Pública (SIP), la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) y de cada una de las tres armas. El ECI definía los criterios para calificar a las personas, armaba los listados a partir de las sugerencias de sus miembros, analizaba sus permanentes actualizaciones, decidía quién entraba y salía del máximo nivel de prohibición. Ciertamente, es falso que estas "listas negras" hayan tenido solamente incidencia en la contratación dentro de organismos estatales. En la práctica […] ningún medio de comunicación privado se animaba a contratar a alguien señalado como "Fórmula 4" por la dictadura. La primera "lista negra" sistematizada que ha sido encontrada data del 6 de abril de 1979. Son 12 páginas que agrupan un total de 285 nombres, todos con la calificación "Fórmula 4". Los informes de inteligencia califican a las personas incluidas en la "Fórmula 4" a través de la entrada: "Registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública. No se le proporcione colaboración". En efecto, este grupo "incluía a intelectuales, periodistas, artistas y comunicadores que, al percibir de los responsables del terrorismo de estado, revestían el mayor nivel de peligrosidad." El Informe de Prensa del Ministerio de Defensa adjunta tres listados correspondientes a los años 1979, 1980 y 1982; según la interpretación del propio Ministerio las variaciones en las listas son consecuencia de una estrategia diseñada desde la Secretaria de Información Pública y la Secretaria de Inteligencia del Estado, a fin de reducir la cantidad de personas calificadas como "Fórmula 4" en vistas a una apertura democrática: "La situación post-Malvinas cambió el escenario y fue necesario un replanteo en el manejo de las "listas negras". Una nota de la Secretaría de Información Pública fechada el 21 de septiembre de 1982 hecha luz sobre la situación y destaca la directiva del gobierno de "marcar una transición hacia la vida institucional plena del país". En efecto, Abelardo Castillo se encuentra en la lista del 6 de abril de 1979 y del 31 de enero de 1980 calificado como "Fórmula 4", ocupación "periodista". En las listas aparecen, entre muchos, los nombres de Osvaldo Bayer, Héctor Agosti, Julio Cortázar, Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Gino Germani, Octavio Gentino, Isidoro Gilbert, Ernesto Guidice, Orestes Ghioldi, Noé Jitrik, Bernardo Kordon, Daniel Moyano, Pedro Orgambide, Rodolfo Puiggros,

sostener una identidad como escritor se presenta en un entrecruzamiento deliberado: lo único que se tienen son "palabras", el único azar es la afirmación de la "vida". En esa continuidad entre lenguaje y vida, el último territorio que define una pertenencia, un sentido, se encuentra en la experiencia estética, entendida como práctica. Esa misma continuidad indeterminada entre ética y estética será la que conduzca en 1981 hacia un abierto reclamo por los "derechos humanos" en el texto "Otras cuestiones del lenguaje" (*EO*, nº9, 1981). En efecto, la revista reproduce las solicitadas requiriendo la publicación de las listas de desaparecidos y su paradero, pero al mismo tiempo, el discurso del editorial subraya el absurdo de la necesidad de defender y reclamar por una noción entendida como un arcaísmo "los derechos del hombre". La necesidad de actualizar las nociones de "ley" y "Constitución" se carga de significación histórica y de compromiso con el presente, dado que estas aparentes abstracciones se encuentran desplazadas de la realidad argentina; la réplica se imprime como "respuesta histórica concreta a una situación histórica concreta" (*EO*, nº9, 1981). La violencia y el silencio por parte del Estado condicionan la necesidad de resignificar un lenguaje aparentemente antiguo; "los derechos del hombre", nacidos del republicanismo democrático francés, regresan anacrónicamente para ejercer su resistencia al presente represivo.

6.2. Crítica polémica en el retorno democrático (1983- 1986)

"Veinte años después" titula Castillo el texto editorial del número 11 de *El Ornitorrinco* en 1983. Veinte años, número que sin embargo adquiere un contorno indeterminado, confuso, compuesto por nociones, teorías, experiencias políticas, fracasos, ideologías, censura, guerrilla, militarismo, golpes de Estado, muertes, exilios, persecución, resistencia, para finalmente volver a articular la palabra democracia. La duración de ese proceso –desplazamiento, reacomodación, reparto- es algo más que un modo de (re)organizar la nación (sus supremos intereses) y el Estado (garante de toda institucionalidad), es una operación compleja que apenas puede visualizarse a través de retazos, fragmentos y testimonios. Castillo es una de esas voces que hablan la memoria de esos veinte años. Su itinerario crítico y literario se imbrican con la efervescencia cultural del 60, atraviesan la politización del 70 para luego visualizar la fisura, el quiebre, la discontinuidad abierta como un intervalo de tiempo y de violencia represiva.

Jorge Abelardo Ramos, Dalmiro Saenz, Fernando Solanas, Francisco Urondo, David Viñas y Juan Carlos Portantiero.

“Nos hemos vuelto demócratas” (*EO,* nº11, 1983: 3), ironiza Castillo, porque a pesar de la necesidad histórica de una recuperación de las instituciones de la vida política existe un resto de ambigüedad, una indeterminación que se inicia en el lenguaje como forma de organizar ese espacio, como modo de actualizar un pasado reciente (y latente) que se extiende hacia el presente de la escritura. Sin embargo, esa incertidumbre adquiere en el texto de Castillo la flexión de un cinismo corrosivo, presentado con la forma tautológica y redundante de “memorias para demócratas de mala memoria” (*EO,* nº11, 1983: 4). Como si en este panorama retrospectivo encontrara la definición precisa de una actitud personal definida como “aversión no sólo por las dictaduras sino aún por los gobiernos” (*EO,* nº11, 1983: 3), una posición que el propio Castillo reconoce como “ambigua”. Esta paradójica posición revisa y enfrenta esa memoria de veinte años desde la identidad de un “intelectual de izquierda”, para transformarse –desplazarse- hacia una figuración singular entre la “melancolía” y “el anarquismo”; recuperando sus lecturas de Rafael Barret –al igual que 1979 rescataba las “razones poéticas” de Herbert Read- Castillo se instala en una posición (residual) cercana al anarquismo -“no represento partido ni corriente ideológica algunos, no hablo siquiera en nombre de los integrantes de nuestra propia revista” (*EO,* nº11, 1983: 23)-. En efecto, se trata de un anarquismo anómalo (no militante), que carga con las significaciones de la nueva izquierda argentina, sus proyectos político-culturales incumplidos (o parcialmente realizados), y al mismo tiempo elige una posición marginal que se sustrae al juego político reabierto en 1983.

La clave de ese recorrido retrospectivo corroe los límites de una demarcación temporal esquemática, por lo que Castillo insiste en revisar las temporalidades y acontecimientos que componen el registro de esa memoria política. Para comprender el estado de la vida política y cultural no alcanzan los siete años que se recortan entre 1976 y 1983; por el contrario, son necesarios al menos veinte años que se inician con el gobierno de Cámpora, el regreso de Perón y un traspaso de poder que Castillo interpreta como “derrocamiento” (*EO,* nº11, 1983: 4)[133]. Incluso regresando más atrás, dado que la revisión de esos “veinte años” implica necesariamente borrar los límites impuestos para la interpretación del “proceso de reorganización”, para pensar sus antecedentes en la

[133] Esta revisión de los límites del “Proceso de Reorganización Nacional” coincide con el discurso crítico de Rodolfo Fogwill respecto a las herencias culturales del proceso. Esto será analizado en la “Segunda Escena” de esta tesis.

década del 60 durante el gobierno de Frondizi –desde el plan CONINTES, la "desautorización de los centros universitarios" […] y la "prohibición de los periódicos culturales de izquierda" (*EO,* nº11, 1983: 4); trazando la advertencia de que el antecedente inicial se encuentra en 1955, aunque esto "nos llevaría demasiado lejos" (*EO,* nº11, 1983: 4). De modo que el discurso de Castillo vehiculiza una conciencia histórica sobre el pasado inmediatamente reciente como parte de un recorrido que ha realizado –y testimoniado- desde la práctica crítica materializada en las revistas literarias, un tiempo heterogéneo y fracturado. Sin embargo, el texto editorial articula una clave de lectura que sobrepasa la coyuntura de su presente, para advertir el diseño de una sociedad y sus tensiones políticas a través de la violencia:

> La reorganización democrática, consistió, sin entrar en detalles, en abolir el Congreso, proscribir los partidos políticos, intervenir los sindicatos, desmantelar la Universidad y atomizarla […] consistió, también, en ganar dos guerras internas (contra el Cordobazo, contra la subversión) que al ser protagonizadas sólo por argentinos pueden también interpretarse, en términos patrios absolutos, como derrotas infligidas a nosotros mismos; en volver a ser derrotados, por dos potencias extranjeras […] derrota paradojal o ambigua victoria que puso en su lugar la cuestión jurídica de las Malvinas: el lugar en que ya estaba. […] No olvido las pujantes demoliciones que culminaron con la autopista, uno de los lugares más tranquilos de Buenos Aires. […] Dos fortalecimientos de nuestra moneda –uno durante el gobierno de Onganía, quien dividió el peso por cien; otro hace unos días, cuando se lo dividió por diez mil-, completan *grosso modo* la reconstrucción moral, urbanística y económica con que hemos sido bendecidos. […] El hecho es que el proceso histórico de reorganización nacional se ha cumplido, si no del todo, al menos de una manera harto contundente. (*EO,* nº11, 1983: 4-23).

La acumulación yuxtapuesta de acontecimientos desde la arquitectura, la educación universitaria, la economía y la guerra traza la cartografía del "Proceso"; es decir, no su descripción objetiva sino los rastros donde leer la transformación de los discursos y prácticas socio-políticas y culturales. Pero sobre todo, la posibilidad de advertir la violencia generada desde el Estado argentino como una presencia constante de esos veinte años. La violencia como represión interna del Estado y como política exterior implicada en Malvinas, pero también de la economía y el urbanismo, construye una visión de la contundencia del proceso; y por lo tanto, se relativizan las posibilidades de cambio social cifradas en el nuevo panorama democrático. A través del discurso acumulativo se hace visible la densidad operada en la "reorganización", al tiempo que se plantea un modo de leer dichos cambios. Aún cuando la posibilidad de recuperar las instituciones democráticas se postula como una necesidad abiertamente expresada, en

un categórico que “esta gente se vaya” (*EO*, nº11, 1983: 23), el ingreso a la vida democrática representa para Castillo “la parodia de la dignidad civil” (*EO*, nº11, 1983: 23). En consecuencia, el texto editorial representa el límite de la identidad crítica construida por Castillo en tanto escritor de izquierda; el desplazamiento (violento y sistemático) que interrumpió y horadó el proyecto cultural iniciado en la década del 60 se hace visible. Ante esta nueva escena político-cultural surgida a partir de 1983, Castillo formula con claridad una visión que mezcla cinismo y melancolía: “Proclamar: me duele mi país, no duele tanto como decir me da risa” (*EO*, nº11, 1983: 23). Según la comprensión crítica de Castillo, la noción de “democracia representativa” oblitera la etimología que funda su legitimidad; en el nuevo ordenamiento político, una vez más, el pueblo queda excluido de una participación efectiva en la vida política. Esta posición crítica se hace contundente en el editorial del número de 12 *El Ornitorrinco*, de 1985, “Latinoamérica: democracia y rebelión”, en cuyo discurso crítico Castillo interpreta en clave marxista las correlaciones entre la economía y las formas nominales de estructurar el poder, para analizar los problemas en torno la noción de “historia”, la composición del orden burgués inscripta en las democracias occidentales y definir una posición polémica a través de la noción de “rebelión”. El texto se propone como una relectura de Marx y Engels, aunque postulado contra una aplicación esquemática del materialismo histórico. Castillo interpreta el ordenamiento económico en su carácter simbólico, es decir, como un producto de la actividad humana; lo cual lo lleva a sostener “las formas económicas son superestructuras, tanto como la filosofía o el arte o la religión” (*EO*, nº12, 1985:4). A través de esta perspectiva busca desnaturalizar el determinismo esquemático entre infraestructura-superestructura, para retomar la tradición humanista de los *Manuscritos económicos filosóficos de 1844* y el pensamiento sartreano: “La historia es lo que hacen los hombres de sí mismos” (*EO*, nº12, 1985:4). Estas referencia se introducen como punto de apoyo en el desarrollo de una línea crítica que desmonta el concepto “democracia”, introduciendo como variable posible una perspectiva humanista que pondera el ejercicio de la voluntad, la libertad y la creación, esto es, la “rebelión”. Y si bien, el contexto reclama el apoyo a la administración de Alfonsín –como necesidad de “ensuciarse las manos” (*EO*, nº12, 1985:5)- al mismo tiempo se impone la modulación “pero explicando por qué, contra quiénes, desde dónde” (*EO*, nº12, 1985:5). En todo caso, el texto adquiere un tono pesimista que interpreta la coyuntura argentina y latinoamericana como el despliegue de “un orden formal, nominal” (*EO*, nº12, 1985:2)

cuyo origen es abiertamente burgués. En definitiva, para Castillo este orden no deja de disponer y reacomodar las estructuras de poder sin por ello alterar su sustrato económico: "Económicamente considerado, el poder estatal nunca cambia de mano" (*EO*, nº12, 1985:2). En todo caso, la mirada crítica parte del descreimiento a cerca de las posibilidades reales para cambiar las "estructuras profundas de la sociedad" (*EO*, nº12, 1985:5), a través de la evaluación de la burguesía como agente fundamental en la estructuración de su propio poder, incluso para leer en la sucesión de golpes militares y gobiernos constitucionales en una clave aparentemente cíclica de la historia latinoamericana. La conclusión del texto editorial plantea una evocación a la rebeldía, en tanto violencia generada como respuesta a la opresión, recuperando el pensamiento anarquista de Malatesta; sin embargo, la posibilidad residual de una "rebelión" 1983 se sabe imposible. Castillo elabora su discurso como escritor anclado en la tradición política de la izquierda, vuelve disponer los significantes obstruidos por ese nuevo orden; guerra/vida, violencia/muerte se presentan como nociones paradójicamente enredadas en una visión humanista. Ese relato de rebelión y sublevación que tiene su origen en los últimos años de la década del 60 –desde el Cordobazo y la militancia radicalizada- se encuentra, veinte años después, desactivado.

El último texto abiertamente polémico que clausura el proyecto cultural de las revistas literarias se presenta en el anteúltimo número de *El Ornitorrinco*, titulado "Prolegómenos para una polémica futura" (*EO*, nº13, 1986). El mismo construye una indagación sobre las definiciones de la estética, la crítica y la ideología en la escena cultural emergente durante la recuperación democrática. El disparador del texto se encuentra en una encuesta realizada por el suplemento de *Tiempo Argentino*, publicada el 5 de enero de 1986, la cual consistía en una pregunta realizada a una serie de publicaciones literarias: "¿Por qué, fuera de ciertas expresiones marginales, no hay polémica en el campo de la cultura ni con la cultura del poder?" (*EO*, nº13, 1986: 2). Castillo se propone indagar los implícitos de la pregunta a fin de abrir nuevos interrogantes y, especialmente, redefinir los alcances del la palabra "cultura"; visibilizando la importancia del problema al subrayar la simultaneidad entre política y estética:

> Cuando decimos "cultura" o "cultura oficial", en realidad estamos hablando del proyecto social que ciertos hombres (escritores, políticos, técnicos, profesores) tienen sobre la entera organización social. […] Lo que no significa que dentro de este orden, y en oposición a él, no exista siempre una contra-fuerza espiritual: la

> de ciertos grupos marginales […] Esta fuerza, originada *dentro* y en abierto antagonismo *contra* la cultura del poder, es lo que denominamos contra-cultura. Y no siempre se la detecta en la superficie del llamado "campo de la cultura". (*EO*, nº13, 1986:2).

El discurso de Castillo se propone como una controversia hacia diversas categorías -cultura, campo cultural, ideología- para desplegar el problema hacia la noción de "contra-cultura"[134], esto es, aquellas manifestaciones emergentes o marginales que no ingresan en la escena dominante y por lo tanto, no son visibilizadas en una sociedad ordenada a través de sus instituciones. En definitiva, la revisión de Castillo se propone como el bosquejo de una teoría dinámica de la cultura, advirtiendo el valor del margen, del resto que produce todo campo o sistema de ordenamiento. La noción de "contra-cultura" se propone como la formalización de una intuición sobre los movimientos de la escena cultural, y la posibilidad de generar una resistencia, un margen, un desplazamiento. Luego de recoger y reproducir las opiniones de Beatriz Sarlo[135] como respuesta significativa al interrogante de *Tiempo argentino*, Castillo coincide en el argumento, a partir de 1983 toda discusión cultural se ha transformado en una discusión estética, la polémica cultural ha devenido disputa entre escritores y críticos, entre lecturas y comentarios. No obstante, esta visión principalmente estética encubre los trasfondos históricos que corren detrás de sus discursos; la escena cultural argentina interpretada en la lectura de Castillo "sigue siendo burguesa" (*EO*, nº13, 1986: 27); por lo tanto, su representación de la dinámica cultural formula la posibilidad de visualizar una "contra-cultura" como gesto enfrentado a la "cultura del poder" (*EO*, nº13, 1986: 27). En este punto, la noción de "contra-cultura" adopta la forma de una querella que se extiende más allá de los debates intrínsecos al campo cultural, para abrirse y plantear "distintas concepciones del mundo" (*EO*, nº13, 1986: 27). En

[134] La noción de "contracultura" fue teorizada y desarrollada por Theodore Roszak en su libro *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, de 1968. En su texto Roszak propone el concepto "contracultura" en diálogo con la *beat generation*, la filosofía de Marcuse y la sociología de Paul Goodman. De todos modos, si bien no forma parte de las referencias teóricas elaboradas por Castillo, su noción de "contra-cultura" así como su visión dinámica del campo cultural resultan afines a los postulados de Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (1977), especialmente al considerar la totalidad de los fenómenos de la vida cultural a través de una dialéctica entre "formaciones dominantes", "residuales" y "emergentes".

[135] Castillo reproduce el discurso de Beatriz Sarlo donde ensaya una respuesta acerca de la ausencia de polémicas culturales: "…la extrema fragilidad de nuestro campo" […] y, correlativamente, los esfuerzos por construir una unidad por encima de las diferencias" […] "practicar un tipo de lectura o una adscripción a determinada tradición cultural […] escribir acerca de algunos autores y no de otros, es ejercer una intervención polémica, aunque no tenga la forma de un enfrentamiento" (*EO*, nº 13, 1986: 2).

definitiva, toda polémica cultural se encuentra "sumergida en la discusión social y política" (*EO*, nº13, 1986: 27); por lo cual, la pregunta que cierra el editorial se impone como una interrogación sobre la emergencia de las prácticas estéticas, aunque insertadas en el panorama general de la vida política: "¿Existe hoy en la Argentina, en la esfera del arte, las letras, la crítica y el pensamiento nacionales, una contracultura significativa, opuesta a la cultura del orden burgués? ¿Dónde se manifiesta? (*EO*, nº13, 1986: 27) Por supuesto, la respuesta se posterga, pero deja abierta la posibilidad de revisar, a través del concepto mismo de contra-cultura, las prácticas estéticas y de pensamiento emergentes en la década del 80, reformulando las categorías de análisis e interpretación en la sociedad surgida a partir de la recuperación democrática.

El cierre definitivo de *El Ornitorrinco* se produce luego del número 14. En su texto editorial Castillo vuelve a ingresar abiertamente en una función discursiva de crítica política para dejar sentada su posición contra las Leyes de "Punto Final" y "Obediencia Debida"[136]. El discurso crítico de Castillo se instala, una vez más, en la tradición sartreano para declarar: "La libertad […] solo es un acto cuando se ejerce desde la opresión. De lo contrario es permiso, gentileza del poder" (*EO*, nº14, 1986), figurando una función intelectual deliberadamente opuesta a la las instituciones, las estructuras de gobierno y las formas diseminadas de poder. Su discurso se dirige directamente a los núcleos de poder estatal, y junto a otros organismos de Derechos Humanos, manifestando abiertamente: "no existe "obediencia debida" frente a la aberración y la atrocidad. Nadie puede ampararse en esa miserable figura castrense para eludir su responsabilidad por el secuestro, la tortura, el robo de niños, la vejación y el asesinato" (*EO*, nº 14, 1986: 2). El texto se propone como un alegato contra el terrorismo de Estado, que cataloga explícitamente de genocidio, y en este sentido, representa cabalmente la voz del escritor en su figuración intelectual y polémica; recusando las gestiones del Estado, sus instituciones y solicitando la rectificación del Presidente de la Nación. El cuestionamiento a leyes realizado por Castillo se incluye en un frente común junto al Centro de Estudios Legales y Sociales, Madres de Plaza de Mayo y la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, entre otras agrupaciones. En todo caso, el último texto editorial se configura como la representación consecuente

[136] La Ley nº 23.492 –"Punto Final"- fue sancionada el 23 de diciembre 23 de 1986, y promulgada el 24 de diciembre de 1986; la Ley nº 23.521 –"Obediencia Debida"- fue sancionada el 4 de junio de 1987, promulgada el 8 de junio de 1987. Ambas normas fueron declaradas nulas por el Artículo 1º de la Ley nº 25.779 promulgada el 3 de septiembre de 2003.

de la función intelectual ejercida por Castillo como modalidad discursiva que pone en juego su figura de escritor, trabada con los debates políticos de la sociedad argentina desde la década del 60 hasta las polémicas emergentes durante al recuperación democrática de los 80. Este recorrido permite hacer visible los modos y variaciones que Castillo, sin abandonar su identidad como escritor –incluso, de creador literario- imprime en su discurso crítico. La palabra del escritor define una política inmanente y se plantea, al mismo tiempo, como una acción de la contra-cultura "en abierto antagonismo *contra* la cultura del poder" (*EO*, nº13, 1986: 27). La figuración que Castillo hace de sí mismo no deja de pensar en el carácter ambivalente de la palabra literaria, como lenguaje abierto hacia una confusión entre la política y la estética. Esta noción de autor reelaborada hacia mediados de la década del 80, construye un lugar, una territorialidad *en* la literatura para continuar operando una resistencia; dado que, para Castillo, literatura y producción intelectual se definen como discursos enfrentados al poder.

Política y literatura forman parte de un mismo dispositivo de lenguaje materializado en las revistas literarias, espacio donde se construye una identidad fundada en la práctica estética, pero al mismo tiempo, abierta hacia los debates coyunturales. Castillo representa la paradoja que impide escindir estética y política en una confusión productiva de los lenguajes y los discursos que disponen un territorio abierto a la heteronomía. Su práctica crítica, sus definiciones en el terreno literario y sus intervenciones en el debate público de la vida política muestran la continuidad indivisible del escritor en la formación de una política, que involucra su propia práctica literaria y una visión sobre el mundo común.

7. Coda: sobre los ensayos. El "no-lugar" y las "razones estéticas"

A mediados de la década del 80 se hace evidente que la definición del escritor figurado a partir del paradigma sartreano adquiere características "residuales" dentro de la escena cultural argentina. La pérdida de este marco de referencia filosófico, y la mutación de la escena cultural transforman las definiciones del problema literario y, con ello, el lugar del escritor. En efecto, Castillo formula en sus textos ensayísticos un pensamiento específico sobre la escritura literaria, que proyecta a su vez una imagen de escritor. El ensayo se plantea como una forma de indagación sobre la tradición literaria y filosófica occidental, circunscribiendo un régimen específico del lenguaje; en

consecuencia, las múltiples referencias y lecturas que ingresan a los textos figuran una posición de autor/escritor en diálogo con la tradición.

Al observar el conjunto de la serie compuesta por *Las palabras y los días* (1988), *Ser escritor* (1997) y *Desconsideraciones* (2010) se advierte la formación de un discurso complejo, que aborda materiales heterogéneos; desde indagaciones teórico-filosóficas, hasta consideraciones de políticas de la escritura. En gran medida, los textos se alinean a partir de dos ejes; por un lado, se elabora un diálogo con la tradición, donde Castillo debate y relee escritores y filósofos en el armado de un sistema de referencias que configuran su propia su historia como autor y lector. Se incluyen los nombres propios de Arlt, Borges y Marechal –como las referencias centrales dentro de una lectura minuciosa de literatura argentina-; luego Cortázar –maestro y amigo, cercano a pesar de la distancia del exilio; Rafael Barret y Horacio Quiroga –maestros desde el margen; y Poe, hasta el hartazgo, como una referencia que siempre regresa. Al mismo tiempo, se construye un acercamiento singular hacia el pensamiento crítico; leyendo a Freud en clave humanista, a Marx desde el pensamiento estético y a Nietzsche como crítico de arte; para finalmente reivindicar una y otra vez, el existencialismo ateo de Sartre. En los ensayos el pensamiento de Castillo adquiere su forma más programática, dado que sus textos provocan el efecto de un autorretrato intelectual, a partir de la diseminación de ideas estéticas que describen la propia práctica de escritura. De este modo, se abre un espacio donde vuelven a plantearse los problemas que configuran la identidad autoral: qué significa escribir y cómo se dispone la escritura literaria, cuál es la relación con la literatura argentina y su lenguaje, cómo se figuran las complejidades de la ética y el compromiso, y en qué sentido el discurso de la filosofía corre en paralelo con el discurso literario. La escena cultural contemporánea a partir de la década del 90, obliga a revisar la figuración residual del "compromiso" para exponer la tensión de este concepto. En este sentido, Castillo traza una distinción fundamental; las obras del lenguaje adquieren su sentido a partir del ejercicio de una "ética formal", mientras que el compromiso es un hecho estrictamente ligado al cuerpo: La verdad de una obra de arte no es sólo "lo que dice", sino para resumirlo con tres palabras, cómo está hecha. (2010a: 121). Esta insistencia en un criterio formal debe ser visualizada en correlación con las evaluaciones del "presente pos-utópico del arte"[137] (Rancière, 2011); donde el

[137] Rancière señala como punto de partida en su análisis de la estética contemporánea el estado pos-utópico del arte vinculado a las trayectorias que históricamente se propuso el arte crítico: "hemos

paradigma de las ideas asociadas al arte crítico, y especialmente, la ética desplegada a partir del existencialismo sartreano, son sometidas por Castillo a un reordenamiento y distanciamiento crítico. Por lo tanto, a partir de este nuevo contexto, la palabra del escritor se retrae al interior de un régimen particular, abandonando abiertamente la vocación de transformación política. Aún así, estas referencias no desaparecen; son actualizadas en su discurso ensayístico (como también en su escritura de ficción) haciendo una deliberada exploración del anacronismo[138]. A través de la vindicación de su perspectiva anacrónica, la literatura de Castillo se configura como un discurso autónomo que recorta una lógica específica en el uso del lenguaje; y es partir de esta autonomía paradójica que puede establecer un diálogo crítico con la tradición. En este sentido, los ensayos articulan una suerte de alegato personal fundamentado en dos ideologemas: la continuidad entre estética y ética; y el lugar "utópico" de la literatura, y en consecuencia, del escritor. El epílogo que cierra su último libro de ensayos "De lo bello y sus formas" sintetiza esta perspectiva:

> El amor cristiano al prójimo parece haber fracasado. Las grandes experiencias revolucionarias que iban a traer felicidad a los hombres se desplomaron en la infamia, el autoritarismo y la estupidez de sus dirigentes. Ya no quedan sueños religiosos, imperativos morales ni fatalismos históricos. Tal vez tenga razón Herbert Read y, de todos modos, debamos cambiar el mundo, aunque más no sea por razones estéticas. (2010b: 251)

Castillo se coloca como un observador crítico de los discursos que operaron en la conceptualización teórica, los modos de praxis e intervención política desde la década del 60. No hay, por lo tanto, un metarrelato religioso, filosófico o político que garantice un sentido final, o un ordenamiento; existiría, en cambio, una imbricación no orgánica entre ética y estética, entre formas de vida y formas del lenguaje. Luego de décadas de reflexión y escritura, la literatura constituye un discurso y una experiencia que es, en sí mismo, un modo de entender y organizar la realidad sensible; una forma de división que se establece como un contra-discurso en la reorganización de lo real, y que finalmente

---

terminado, se afirma, con la utopía estética, es decir con la idea de una radicalidad del arte y de su capacidad de contribuir a una trasformación absoluta de las condiciones de existencia colectiva." (Rancière, 2011: 27) Sobre ese estado general, se produce una nueva lectura de las implicancias de lo político en las prácticas estéticas.

[138] Didi-Huberman propone en *Ante el tiempo* "reconocer la necesidad del anacronismo como una riqueza" […] El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes" (2011: 38-39). En este sentido, el discurso de ensayístico y ficcional de Castillo se posicionan en la trama cultural argentina como una palabra insistentemente anacrónica, configurando así, un modo de resistir a las crisis del sentido, restaurando a cada momento ese sentido fuera de tiempo y lugar de la propia escritura.

es definido como un territorio "utópico", un "no-lugar". La presencia del anarquismo esteticista de Herbert Read en el año 2010, compone el grado de insipiencia (de coherencia teórica) a través de las referencias que definieron su comprensión del mundo durante la década del 60. Según la ética de Castillo, el "escritor de ficciones" elabora un discurso crítico que se abre hacia la dimensión política, aunque renunciando a la lógica del poder y la dominación; a través de estas "razones estéticas", se propone un lenguaje y una experiencia que hace visibles las categorías de esa división, y opone una sensibilidad divergente.

Al leer entre líneas la confusión que Castillo propone entre ética y estética, se hace visible la figura del "escritor como legislador no reconocido" formulada por Shelley dentro del programa del Romanticismo, elaborada en contraposición al idealismo platónico y como pervivencia de un marxismo humanista. Estas referencias proponen un sentido paradójico; "ser escritor" es ingresar en un territorio definido por su carácter utópico, cuyo lenguaje carece de peso e incidencia en lo real. A pesar de esto –y justamente porque el régimen estético propone una división alternativa de lo sensible- Castillo manifiesta elegir la utopía en un presente pos-utópico. En esta paradoja, radica el gesto ideológico y residual como réplica irreverente que sigue considerando al lenguaje literario como práctica productiva en la imaginación de sentidos, en formulación de lenguajes y experiencias estético-políticas.

Esta decisión de sustraerse y mantenerse al margen del espacio institucional, adquiere su formulación más contundente en el ensayo "Los intelectuales y el poder". Allí, Castillo introduce la consideración del lugar, el espacio real, de una encrucijada entre la palabra del intelectual y su vinculación con la trama del Poder en un sentido institucional. Su definición de la práctica intelectual en tanto producción de pensamiento, se plantea como una actividad crítica contra la lógica del poder; por lo tanto, su figuración del intelectual se plantea como una renuncia a los espacios de poder y su ejercicio institucional. A partir de esta indagación, la conclusión argumentativa del ensayo plantean los interrogantes que delimitarían una "crisis del sentido" en el pensamiento contemporáneo:

> Pero ¿qué se propone, en la Argentina, a cambio de la inmovilidad de la historia, del fin de las utopías, del compromiso? Si no encontramos una buena respuesta a esta pregunta, tal vez nuestras palabras sean las palabras del poder, pero, como intelectuales, habremos renunciado para siempre al poder de las palabras (Castillo, 2010b: 166).

El planteo deja en claro su posición incómoda; consciente del desplazamiento del paradigma del arte crítico, del compromiso como ética del escritor y de las nociones tradicionales del marxismo como discurso sobre la historia, la pregunta de Castillo se propone como un asedio crítico sobre lógicas institucionales y el mercado cultural. En este sentido, el planteo a favor de una restitución de las "razones estéticas" como forma de intervención política debe leerse a partir de su discursividad específica. Estas mutaciones, son el punto de partida para replantear la relación entre estética y política, y en consecuencia, restituir a la discusión acerca del régimen que visualiza las prácticas estéticas, incluida la literatura, en el problema central de la autonomía estética[139]. En este sentido, Castillo describe una posición que continua pensando al lenguaje literario como una forma de experiencia estética imaginativa, que funda espacios y tiempos autónomos. En definitiva, la política literaria de Castillo se propone como una obstinación sobre las consideraciones políticas del arte de escribir. Para Castillo, *ser escritor* se plantea como el ingreso a un régimen de experiencias específico, constituido a partir de prácticas de escritura, donde la reflexión crítica plantea implicancias políticas constantes. En consecuencia, *ser escritor* se propone como algo más que una forma de identidad; establece una experiencia fundada en el lenguaje, un lugar de pertenencia, un territorio; para visualizar así *su* lugar: el "no-lugar" de la utopía estética. Esta elección sería, al mismo tiempo, un gesto a contramano de la lógica de mercado, y el modo de visualizar un espacio donde la práctica de la escritura adopta, fundamentalmente, una función imaginativa. En el Discurso Inaugural a "Feria del Libro de Buenos Aires" de 2004, recopilado en *Desconsideraciones* con el título "Ningún lugar", Castillo desarrolla la noción de "utopía" como metáfora que busca explicar el funcionamiento de la escritura literaria, y que al mismo tiempo, se propone como una autodefinición:

> El sentido de la literatura, como el sentido del arte, es imaginarle un sentido al mundo y, por lo tanto, al escritor o al artista que hacen esa literatura o ese arte. […] Un escritor no es sólo un señor que publica libros y firma contratos y aparece

[139] Rancière propone una nueva mirada sobre la autonomía del régimen estético que avanza sobre las presuntas posiciones irreductibles: "Porque la autonomía estética no es esta autonomía del "hacer" artístico que el modernismo ha celebrado. Es la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que aparece como el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida" (Rancière, 2011b:44). En consecuencia, la estética implica un régimen específico de discursividad y visibilidad del arte; su vinculación con lo político se presenta con la forma de una confusión: un reordenamiento de la experiencia sensible. La función del arte sería "construir un espacio especifico, una forma inédita de división del mundo común" […] "operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma que el arte tiene que ver con la política" (Rancière, 2011: 31- 33).

> en la televisión. Un escritor es un hombre que establece su lugar en la utopía (2010a: 218).

La visualización de ese "ningún lugar" es el resultado de una problematización sobre el estado de la literatura contemporánea, sus derivaciones en el mercado y la industria cultural insertada en los medios masivos -eso que García Canclini define como el tránsito contradictorio "entre las utopías de creación autónoma en la cultura y la industrialización de los mercados simbólicos" (1990: 24)- y al mismo tiempo, forma parte de un reacomodamiento de los alcances del arte crítico. Definirse escritor, para Castillo, implica tanto una configuración específica del trabajo con el lenguaje y el pensamiento como una posición filosófica y existencial, y en todo momento, política. Si existe una exigencia de compromiso, este adopta la forma de una posición vital e histórica como consecuencia de una perspectiva ética que afecta al sujeto volcado hacia una experiencia literaria. A través de estas tensiones, surge la posibilidad de configurar una política de la literatura como producción e imaginación de sentidos inminentes, una alternativa fundada en las *razones estéticas*. La única legitimidad que se reclama la literatura y el escritor, es la de producir a través de sus textos una forma y una experiencia que al mismo tiempo, se propone como la construcción de una forma de vida que no deja de replantear los límites de lo sensible.

Capítulo II
Narrativas: la exploración de lo real y el anacronismo literario

1. Fantasmas del realismo: política y escritura

"El error del realismo ha consistido en creer que lo real se revelaba a la contemplación y que, como consecuencia, cabía hacer de lo real una pintura imparcial"
Sartre, *¿Qué es la literatura?*

A lo largo de su itinerario narrativo iniciado en la década del 60, Abelardo Castillo ha elaborado sus textos en una relación productiva con la categoría del cuento, en tanto forma de escritura, y del realismo, como problema estético coyuntural en los debates al inicio de dicha década. Estas nociones serán continuamente revisadas y teorizadas por el autor, definiendo una práctica sostenida a lo largo de los años y, consecuentemente, un pensamiento estético de características singulares. A grandes rasgos, este proyecto yuxtapone géneros y verosímiles para desmontar una visión estática y uniforme de la propia escritura literaria. En este sentido, la decisión de incluir la totalidad de su narrativa breve en un mismo volumen de carácter acumulativo, responde a la deliberada voluntad por concretar *un* libro como expresión de su visión estética. Desde el título, *Los mundos reales*[140] hace visible la paradoja que recorre el itinerario estético de Castillo, al proponer una revisión polémica del concepto de "realidad", y consecuentemente, enfrentada a la noción ortodoxa del realismo literario. La elección de un título cuyo sintagma pluraliza elementos generalmente asociados a una imagen fija, singular y objetiva –es decir, el mundo real- se presenta como el signo inicial de una operación de escritura, cuyo objetivo es proponer una revisión crítica del realismo mimético-referencial. La escritura de Castillo fisura la antinomia irreductible entre realidad y ficción al desdibujar los límites de estas nociones; en definitiva, lo real se entiende como una pluralidad que incluye necesariamente las ficciones de la creación literaria. En este sentido, Castillo revela la estela borgeana de su escritura, al proponer a la ficción como un discurso omnívoro que se expande sobre la totalidad del mundo y, su vez, configura modos de ver, subjetividades y antropologías alucinadas. En este sentido, la práctica narrativa de Castillo encuentra un punto de contacto –vía Borges- con el "concepto de ficción" elaborada por Saer.[141] En definitiva, siguiendo la tradición del la

[140]De acuerdo a la dedicatoria que Castillo coloca en el inicio sus *Cuentos Completos*, en las repetidas ediciones publicadas por la editorial Alfaguara (2008), es Sylvia Iparraguirre quien sugiere el título.

[141] En su breve ensayo "El concepto de ficción", Saer sostiene que: "Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que

ficción moderna, es posible advertir en la narrativa de Castillo una "política de la ficción", tal como señala Jacques Rancière; este modo de abordar el problema deja de lado la focalización sobre aquello que se "representa" para indagar en sus operaciones, las cuales desarreglan la lógica aristotélica de la causalidad para pensar nuevas relaciones entre situaciones, palabras y cosas[142].

Ahora bien, el polémico sintagma elegido por Castillo para describir su proyecto narrativo se inserta en una disputa teórica, estética y política visible durante la década del 60. Durante 1961 se publica el primer libro que inicia el proyecto de *Los mundos reales*, es decir *Las otras puertas* (editado por Jorge Álvarez); y al mismo tiempo, el ensayo crítico de Juan Carlos Portantiero, *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (1961). Portantiero, quien hasta ese momento formaba parte del Partido Comunista Argentino, analiza los conceptos de "realismo" y "realidad" a partir de un perfil claramente sociológico que se estructura como la contracara del ambiguo título literario de Castillo. Según sostiene María Teresa Gramuglio (2012), la perspectiva que Portantiero desarrolla en su lectura crítica de la narrativa argentina responde fundamentalmente a las teorizaciones de Lukács, aunque fuertemente influenciado por la ortodoxia marxista y su teoría del reflejo. Si bien se realiza una recuperación de autores vinculados al pensamiento marxista italiano, aún así, Gramuglio advierte que para Portantiero "los verdaderos pilares son dos: Antonio Gramsci y Georg Lukács." (2012: 148). El perfil polémico del análisis de Portantiero se encuentra en la fuerte

---

consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria" (1997: 11). Para Saer así como para Castillo, ambos siguiendo la línea de Borges en cuentos como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", la ficción adquiere un carácter doble, "que mezcla de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario" (1997: 12). En definitiva, la ficción se presenta como "un tratamiento específico del mundo" independiente de toda ideología y de toda pretensión de verdad objetiva, que según Saer colocan al autor de ficciones en un "posición singular […] entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad", para definirla en modo global como "una *antropología especulativa*" (1997: 16)

[142] La noción de Rancière permite repensar ciertas categorías heredadas del lenguaje crítico para actualizar los problemas implicados en el lenguaje literario, ya no como una indagación en los modos de representación (o su ruptura), sino en las posibilidades que la ficción construye en su política inmanente. Sostiene Rancière: "Localizaré la política de la ficción, por tanto, no del lado de lo que ella representa, sino del lado de lo que ella opera: de las situaciones que construye, de las poblaciones que convoca, de las relaciones de inclusión o de exclusión que instituye, de las fronteras que traza o borra entre la percepción y la acción, entre los estados de cosas y los movimientos del pensamiento; de las relaciones que establece o suspende entre las situaciones y sus significaciones, entre las coexistencias o sucesiones temporales y las cadenas de la causalidad […] Las reglas aristotélicas de la ficción subtienden los principios a los que apelan la acción política realista, la ciencia social o la comunicación mediática. Y los desarreglos del orden ficcional permiten, a la inversa, pensar las relaciones nuevas entre las palabras y las cosas, las percepciones y los actos, las repeticiones del pasado y las proyecciones al futuro, el sentido de lo real y lo posible, de lo necesario y de lo verosímil con el que se tejen las formas de la experiencia social y de la subjetivación política" (2015: 14).

crítica hacia las posibilidades de un realismo surgido de las teorías del compromiso, para favorecer en su lugar la objetividad del método marxista. Este conjunto de debates permiten visibilizar, según Gramuglio, que "la cuestión del realismo es, más que estética, indiscutiblemente ideológica y política" (2012: 147-148)[143]. En contraste, los textos de Castillo plantean una contracara polémica a la visión literaria de la ortodoxia marxista[144], criticada por su limitada conceptualización estética; este es el punto de

[143] En su relectura de *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Gramuglio reconoce fórmulas típicas del lenguaje crítico de la época – por ejemplo: "el arte es "una forma peculiar de reflejo y apropiación de lo real" (2012: 142) que señala como "fallas teóricas y metodológicas" (2012: 143) y que formarían parte de la condición de Portantiero como militante del Partido Comunista. Sin embargo, el punto central señalado por Gramuglio, se encuentra en el "núcleo político e ideológico fuerte que vertebra el concepto de realismo proveniente de las teorizaciones de Lukács, para quien, fueran cuales fueren las variantes con que lo formuló, siempre se mantuvo como condición invariable de lo que llamaba "verdadero realismo" la congruencia con la filosofía política de la historia que le brindó el marxismo, única que podía garantizar el acceso a "la esencia objetiva de la realidad" por encima de las contingencias de lo inmediato o las trampas de la subjetividad" (2012: 144) La propia Gramuglio advierte sobre las posibilidades reales de lectura de la obra de Lukács hacia principios de los años 60 disponibles para Portantiero. En todo caso, la conexión entre el debate literario y los posicionamientos políticos se hace evidente y constitutiva de la escena cultural: "*Realismo y realidad…* se sostiene el principio de que en el ámbito nacional sólo el marxismo ofrece la vía correcta para interpretar esa realidad en los términos concretos de la lucha de clases, a diferencia de otras soluciones intelectuales atrapadas en los límites de la "conciencia pequeño burguesa de la realidad", como la teoría del compromiso sartreano con su correlato político local, el frondizismo, en el que se habían enrolado los miembros de *Contorno*. Llegado a este punto, el debate literario se revela también político en sus propios términos, esto es, en el sentido específico que apunta a reconocer que en él se dirimen legitimidades y posiciones de poder en el campo literario" (Gramuglio 2012: 144-145). Evidentemente, el perfil sartreano que Gramuglio reconoce en *Contorno* resulta continuado y exacerbado en las revistas literarias dirigidas por Castillo, con lo cual se hace visible el enfrentamiento entre la práctica crítica marxista atravesada por Gramsci y representada por Portantiero y Agosti, en oposición a la teoría del compromiso surgida de Sartre. En todo caso, a partir de la disputa en torno a la noción de "realismo" se formula en el ensayo de Portantiero un corpus de la "tradición realista" en oposición a la propuesta de *Contorno*, donde "el lugar decisivo que los contornistas habían dado a Roberto Arlt es ocupado por los escritores de Boedo (Gramuglio, 2012:147), y consecuentemente, se traza una proyección polémica hacia el campo literario sesentista, criticando las escrituras de David Viñas y Beatriz Guido. De esta forma, el sesgo lukacsiano-gramsciano de Portantiero resume una actitud crítica vinculada al marxismo militante en el inicio de la década del 60, que, según describe Gramuglio en su relectura crítica, se presenta como parte de un programa crítico donde el marxismo y no el compromiso permitiría alcanzar "una interpretación objetiva de la realidad" (2012: 147).

[144] Ya En *El Grillo de Papel* (nº3, 1960) Castillo expresa su lectura sobre la tradición estética marxista y la llamada literatura de tendencia, recuperando y haciendo propias las palabras de Engels "Yo creo que la tendencia –escribe Engels en su carta a Minna Kautsky del 26 de noviembre de 1885- debe resaltar de la acción y de la situación, sin que sea explícitamente formulada y el poeta no está obligado a dar al lector la solución histórica futura de los conflictos que describe" (*EGP*, nº 3, 1960: 11). Resulta evidente, entonces, que la postura estética de Castillo se alinea desde su inicio junto a los intelectuales de la nueva izquierda argentina, por afuera de las visiones cristalizadas del realismo socialista. En este sentido, es de singular interés el número 30 (en el VI aniversario) de julio de 1966; en esta edición especial, la revista reúne una gran cantidad de escritores y teóricos inscriptos en el debate sobre la experimentación literaria –Sábato discute con Robbe-Grillet; Cortázar lee *Adán Buenosayres* de Marechal; Enrique Revol a Joyce; al mismo tiempo, aparece un texto de Roa Bastos que teoriza sobre la unidad de la literatura latinoamericana a partir de la "unidad de comunicación inter-humana y de vida intra-historica". Continuando y expandiendo el diálogo estético-político se incluyen las reflexiones de Sartre en el "Coloquio de Praga", donde se distancia de la noción de "arte decadente" en una defensa de la literatura de Kafka, Joyce y Proust; un fragmento del ensayo de Ernst Fischer titulado "El arte y las masas" donde se despliega una visión del arte entre la autonomía y la responsabilidad social del artista, y cuyas

escisión que separa a los sartreanos argentinos frente a los lineamientos políticos y estéticos de los Partidos Comunistas y sus intelectuales. Resulta evidente, entonces, que la postura de Castillo se perfila, junto a los intelectuales de la nueva izquierda argentina, por afuera de las visiones cristalizadas del realismo –ya sea en su versión "socialista"[145], o en cualquier taxonomía fija. En efecto, el título *Los mundos reales* constituye una fuerte alusión proliferante a través del uso del plural; esta inflexión connota un resto interpretativo que no puede resumirse en un programa cimentado sobre una escritura pretendidamente objetiva. Por lo tanto, el signo programático que reúne su narrativa opera sobre un concepto de lo "real" que desestructura las taxonomías implicadas en una definición excluyente, molar y univoca de la palabra literaria en su relación con el mundo.

Paradójicamente, y como refuerzo de una posición polémica, el gesto irreverente de Castillo se apropia del legado anti-realista de Jorge Luis Borges, especialmente de los argumentos desarrollados en "El escritor argentino y la tradición", ensayo reunido en *Discusión* (1932). El célebre argumento de Borges –"nuestra tradición es toda la cultura occidental" (1974: 272) establece su posición contra las poéticas del color local realistas o costumbristas y sus apropiaciones nacionalistas; la consigna borgeana conduce hacia una práctica de la escritura como apropiación irreverente de una tradición cultural ampliada. En este sentido, la posición de Castillo en el debate sobre el realismo en la coyuntura sesentista produce un gesto análogo, al plantear una práctica literaria en diálogo con una multiplicidad de autores y tradiciones estéticas, entendidas como diversas formas de acercamiento hacia una noción de realidad decididamente compleja, integrada por dimensiones subjetivas, históricas, psicológicas (incluso oníricas y hasta fantásticas) que configuran una pluralidad irreductible. A partir del espacio histórico-cultural abierto por el gesto borgeano, la literatura, y cada escritor en particular, ingresa en un proceso de lectura y apropiación de los materiales de la "tradición". Sin embargo,

---

referencias centrales se encuentran en las vanguardias históricas, en los nombres de Mayakovsky, Eisenstein y Brecht, incluso Rimbaud, Yeats y Rilke. Finalmente, la revista recopila textos de Franz Kafka, Witold Gombrowicz, Bertolt Brecht, Oscar Wilde, Samuel Beckett y T.S Eliot. En suma, la composición del número hace visible el desarrollo de un perfil estético-político del arte experimental y autónomo del alto modernismo.

[145] Por supuesto, el debate sobre el "realismo socialista" implica una instancia particularmente compleja de discusión teórica; en este sentido, es ineludible la referencia a la querella entre Lukács y Adorno. Resulta evidente que la posición de Castillo se vincula con las conceptualizaciones adornianas, así como con las posturas de Walter Benjamin –en la problematización entre arte y contenido- y Ernst Fischer de quien se reproducen textos críticos en *El Escarabajo de Oro*.

antes que una fijación cristalizada, los textos narrativos y la reflexión crítica de Castillo deben ser indagados con toda la complejidad de una "genealogía". Y si bien la noción de la "tradición selectiva" elaborada por Raymond Williams, no deja de advertir la lucha de las "formaciones emergentes" contra una versión de la historia que se conecta y ratifica en el presente; las operaciones de escritura llevadas a cabo por Castillo, habilitan (incluso reclaman) una lectura desde la perspectiva genealógica, en tanto se proponen como reelaboración de una amplia variedad de textos, autores y estéticas. En este sentido, la lucha ideológica contra la tradición selectiva que surge desde la perspectiva de Williams resulta problemática, dada que la política de escritura elaborada por Castillo reúne autores y textos radicalmente diversos. Por lo cual, más que una lucha contra la tradición, se configura una apertura que reúne regímenes de escritura, tradiciones e ideologías heterogéneas. La perspectiva genealógica permite advertir la construcción de un proyecto narrativo que hace explicitas sus modulaciones y variaciones de otros textos, declara abiertamente sus filiaciones estéticas para formular una imagen de la composición literaria como diálogo entre textos, esto es, como intertextualidad[146]

Ahora bien, la formación a la cual pertenece Castillo –y que lo define como escritor emergente de la década del 60- disputa los modos de articular la tradición literaria con la vida política, para configurar una genealogía singular que se enfrenta a la

[146] La noción de "intertextualidad" es elaborada por Julia Kristeva al relevar el aporte para la teoría literaria del pensamiento de Mijaíl Bajtín: "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble" (Kristeva, 1981: 190). La teoría del lenguaje poético y, extensivamente, literario, realizada por Kristeva tiene como base la conjunción de la translingüística bajtiniana (cuyo problema central se encuentra en las relaciones entre los discursos y la dimensión social del enunciado como soporte para diseñar una teoría de la novela a partir de las nociones de "polifonía", "dialogismo" y "carnavalización"), la lingüística estructural (Saussure - Benveniste), el psicoanálisis (Lacan) y una perspectiva materialista del lenguaje vinculada al marxismo. Esta noción es retomada por Roland Barthes en su teoría del texto, con decisivas implicancias hacia la conceptualización del autor y la escritura: "Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un especio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura" (Barthes, 1987: 69). Este problema teórico es elaborado por Nicolás Rosa a través de su noción de "Texto-palimpsesto" (1990) para focalizarse especialmente en la "apropiación-desapropiación" de los textos borgeanos por parte de los escritores argentinos. A partir de una perspectiva psicoanalítica, Rosa postula relaciones de filiación con un "Padre textual", "El objeto Borges" (134-135). Finalmente, y en correlación con este recorrido teórico, se presenta la noción de "reescritura". Al respecto Calabrese y Martínez sostienen: "El término reescritura, de innegable matriz borgeana, es un operador de sentido crítico […] Si lo consideramos una modulación peculiar de la intertextualidad, se debe a que es más restringido y especifico" (2001:59). En efecto, intertextualidad, apropiación, filiación y reescritura son operaciones particularmente significativas en las narraciones de Castillo, y por ende, en la perspectiva genealógica de este trabajo.

ortodoxia estética de los partidos comunistas, en una comprensión vinculada a otros linajes estéticos que redefinen la literatura y el lugar (político) del escritor en la trama sensible. En este sentido, el itinerario de Castillo sobre el problema del realismo considera como punto de referencia ineludible a los narradores del siglo XIX -desde Balzac y Flaubert a Tolstoi y Dostoievski-; pero al mismo tiempo, esta serie se amplía hacia una visión dinámica y necesariamente multifacética. De esta forma, la discusión sobre realismo literario hace visible una red de referencias culturales, y la formulación de una visión teórica que será sintetizada –con un perfil retrospectivo- en los breves ensayos "Realismo uno" y "Realismo dos", incluidos en *Ser escritor* (1997):

> En todos los idiomas y en todos los tonos se discute este concepto: realismo. Se lo confunde con naturalismo fotográfico; se lo vincula a la vulgaridad, a la pornografía, a la pobreza imaginativa; se lo opone al subjetivismo […] se le cuelgan cintas de colores –realismo crítico, realismo socialista, realismo mágico- […] Por mi parte no creo que el realismo pueda ser definido sin que sufra alguna seria mutilación y sin que *ipso facto*, y según quién o cómo lo defina, nos veamos obligados a expulsar del realismo, por turno, a casi todas las grandes obras realistas de la literatura universal (2010a: 190).

En efecto, la mirada crítica de Castillo a partir de la segunda mitad de la década del 80 hace explícita su lectura de la totalidad de la "literatura universal", para considerarla como serie de textos y autores inscriptos en la tradición[147]. De esta forma, se desactiva la especificidad de un uso particular y adjetivado del realismo anclado en una preceptiva cerrada, y en su lugar se visualiza una escritura que adopta diversos mecanismos estéticos. Las referencias a Tolstoi y Balzac, se unen a las de Cervantes y Shakespeare –como contraejemplos paradigmáticos- que prefiguran modos paradójicos y heterogéneos de construir lenguajes literarios. Este gesto trasluce el carácter

[147] Si bien Castillo hace mención a la "literatura universal", esto no debería ser entendido en un sentido reglado y estricto, es decir, limitado en la categoría de "canon", según el desarrollo crítico y polémico de Harold Bloom, especialmente en *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (1995). En el recorrido de su lectura, desde Dante a Beckett y donde Shakespeare encuentra un lugar central, Bloom selecciona los autores que componen el canon de la literatura occidental a través de un criterio de "sublimidad", es decir una valoración estética de inspiración kantiana, y la "naturaleza representativa" de los escritores de distintas nacionalidades. El perfil polémico de Bloom se despliega en su texto "Elegía al canon" donde recuperando su noción de "angustia de las influencias", distingue en la "originalidad" el elemento fundamental en su valoración estética, al tiempo que propone una abierta crítica a las "políticas del multiculturalismo" (1995:25), así como hacia las teorías "feministas, afrocentristas, marxistas, neohistoricistas inspirados por Foucault o los deconstructivistas" (30), y que califica como "Escuela del Resentimiento"(30). En última instancia, Bloom reinstala el problema desde una visión tradicionalista de la cultura occidental ligada a una "elección de libros" a través de un "principio de selectividad" eminentemente "elitista" fundada en "criterios puramente artísticos" (32). Dada la relación irreverente que Castillo mantiene con ese cuerpo de textos, así como por su interés hacia autores marginales –como Rafael Barret o Herber Read, lo cual implica una fragmentación de la idea de canon- se adopta para este trabajo una perspectiva que revisa a la tradición como "genealogía" (Foucault) literaria.

transhistórico de la lectura de Castillo, en tanto recuperación y selección de una memoria literaria. Esta tendencia hacia una revisión crítica de la noción de realismo se resume en el breve texto titulado "Realismo dos": "El realismo bien entendido no es una escuela, ni una corriente, ni otra cosa alguna por el estilo; es el único modo de hacer obras de ficción. Incluso, obras fantásticas" (2010a: 192). La paradoja traza una continuidad entre la noción de realismo y el régimen de toda escritura literaria, lo que conduce hacia una reformulación del concepto, ahora visualizado como elemento constitutivo y expresado en la singularidad de cada escritura: "cada época, cada pueblo –cada artista-, expresan su versión de la realidad: una versión historizada, subjetiva y fatalmente parcial e imaginaria" (2010a: 190). Al sostener la heterogeneidad irreductible de los lenguajes literarios en sus modos y formas para representar el mundo –a su vez sometidos a variaciones históricas y subjetivas- Castillo afirma la pluralidad de la escritura como producción singular y autónoma; autonomía implicada en la singularidad de cada autor y cada texto –en sus modos de representación y políticas del lenguaje-. La desactivación del problema del realismo a través de su ampliación heterodoxa conduce hacia una visión teórica de la literatura en la cual, ya no existiría una división tajante entre textos construidos como representación de la sociedad y obras de un arte autónomo, sino que ambas escrituras, en su contradicción, forman parte del mismo dispositivo fundado por la escritura literaria[148].

Esta mirada plural de las políticas de la ficción narrativa conduce a rebasar las conceptualizaciones fijas del realismo realizadas desde la crítica marxista al estructuralismo[149]. En este sentido, Castillo contrapone al debate estético (y político) sobre los procedimientos realistas una indagación sobre los múltiples modos de representación, y a partir de su deliberada genealogía borgiana, la postulación de la ficción como categoría superadora. Al apartarse polémicamente de las teorías tradicionales del realismo, especialmente en las elaboraciones de Lukács, la estética de Castillo compone una relación compleja entre las múltiples visiones de lo real, el tejido

[148] Esta comprensión teórica de la literatura como régimen contradictorio es abordada por Jacques Rancière en *La palabra muda* [1998]: "El arte por el arte" y la literatura como expresión de la sociedad son dos maneras de expresar el mismo modo histórico del arte de escribir. Pero eso no quiere decir que este modo no sea, en sí mismo, contradictorio. Y posiblemente la literatura no sea más que el desarrollo de esta contradicción que queda por identificar con exactitud" (2009: 75).

[149] Me refiero, concretamente, a la elaboración crítica desarrollada por Lukács en *Ensayos sobre el realismo* (1965) y a las lecturas de Barthes, especialmente en "El efecto de realidad" [1969] incluido en *El susurro del lenguaje* (1994).

sensible de la literatura y sus modos de representación, para sostener una visión plural, ambigua y contradictoria del lenguaje literario[150].

La pluralidad construida en *Los mundos reales* adopta el carácter de una perspectiva teórica instalada en el cruce de tradiciones estéticas con evidentes implicancias en el terreno filosófico y político. Si bien la noción de "compromiso" y la formación de una figura de intelectual crítico estructuran el proyecto de las revistas

[150] Resulta interesante ubicar el desplazamiento crítico de Castillo en sintonía análoga al producido por distintos teóricos. En efecto, su visión compleja del problema del realismo, redefinido para adquirir una dimensión constitutiva a la escritura literaria resulta afín al itinerario realizado por Eric Auerbach en *Mimesis* (1942), estudio sobre los modos de representación en la literatura occidental. En el epílogo, Auerbach argumenta acerca de la significación del realismo en el desarrollo de la literatura occidental: "Se me hizo patente que el realismo moderno, en la forma que se presentó en Francia a principios del siglo XIX, se desliga por completo de aquella teoría [antigua/clásica] en tanto que fenómeno estético, en forma más completa e importante para la ulterior conformación de la imitación literaria de la vida que la mezcla de lo sublime y lo grotesco proclamada continuamente por los románticos" (1996: 522). Al mismo tiempo, Auerbach introduce una perspectiva necesariamente dinámica del realismo renunciando a formular una "historia sistemática y completa" (1996: 522); y en su lugar, subraya su carácter plural y multifacético -"desde entonces ha venido desplegándose en formas cada vez más ricas, en concordancia con la realidad continuamente cambiante y expansiva de nuestra vida" (1996: 522)-. En este sentido, su análisis de a las técnicas narrativas de Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust, Thomas Mann y André Gide -digresión, monologo interior, "representación pluripersonal de la conciencia, estratificación del tiempo, aflojamiento de la conexión entre los sucesos externos, cambios del punto de vista desde el que se verifica el relato" representan el estado de los modos de la representación narrativa hacia la mitad del siglo XX: "cada uno a su manera, buscaron el camino que, a través de un relajamiento y una disolución de la realidad, los condujera a una interpretación más rica y esencial de la misma" (513-514). Del mismo modo, el carácter filosóficamente problemático del realismo es relevado por Julia Kristeva en *Semiótica I* (1969) a través de la teoría de la novela de Mijaíl Bajtín; especialmente en su revisión de las nociones de "dialogismo", "carnavalización" y "ambivalencia" referidas al carácter del discurso de la "novela polifónica". Al describir la "novela subversiva", por oposición a la novela burguesa-monológica, Kristeva sostiene: "Si la sociedad moderna (burguesa) no sólo ha aceptado sino que asegura reconocerse en la novela, se trata de esa categoría de relatos monológicos, llamados realistas, que censuran el carnaval y la menipea y cuya estructuración se dibuja a partir del Renacimiento. […] La novela y sobre todo la novela polifónica moderna […] encarna el esfuerzo del pensamiento europeo por salir de los marcos de las sustancias idénticas causalmente determinadas a fin de orientarse hacia otro modo de pensamiento: el que procede por diálogo (una lógica de distancia, relación, analogía, oposición no excluyente, transfinita). (1981: 219). La teoría de la novela que Kristeva realiza a partir de Bajtín puede ser pensada como la contracara antagónica de Lukács, tanto en las genealogías trazadas por cada uno (la épica en uno, los géneros cómico-serios de la antigüedad helenística en otro) como en la valoración de la escritura experimental. En efecto, la escritura de Joyce y Kafka, como la de Bataille, Butor y Sollers –sus contemporáneos-, construyen para Kristeva una tradición que se caracteriza por transgredir el pensamiento europeo de la identidad, la sustancia, la causalidad y la definición. Para la crítica, las consideraciones de Bajtín sobre la estructura dialógica de la novela polifónica forman parte de una teoría general del lenguaje poético, donde "la "palabra literaria" no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies textuales*, un diálogo de varias escrituras" (1981: 188). En consecuencia, a través de los conceptos bajtinianos de "dialogismo" y la "ambivalencia" Kristeva elabora su noción de "intertextualidad": "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto" (1981:190). Finalmente, este mismo debate es abordado por Jaques Rancière en *La palabra muda*, tal como señalé en la nota 9, y en su libro *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* (2011). En definitiva, el problema del realismo y la representación a través de las lecturas de Auerbach, Kristeva y Rancière, se desprende de la tradición clásica (desde la épica a la novela burguesa), para considerar la ambivalencia, la pluralidad del discurso narrativo y el desarrollo de una escritura estética como confusión de órdenes.

literarias, Castillo se desprende del concepto de "literatura comprometida" elaborado por Sartre en *¿Qué es la literatura?*; de hecho, en el prólogo a *Las maquinarias de la noche* (1992) realiza una determinante reconstrucción de su figura de autor y su política literaria: "Soy un escritor comprometido que nunca creyó en la *literatura comprometida*. Lo que me interesa de una ficción es su verdad poética, no su intención moral" (2008: 324). La declaración hace explícita una revisión crítica de la teoría sartreana proyectada retrospectivamente hacia la década del 60, para proponer inequívocamente su opción por un arte literario autónomo. En ese sentido, la polémica en torno al concepto de realismo, anclado en una disputa con implicaciones políticas e ideológicas, se resuelve en una posición que responde críticamente tanto a la teoría lukácsiana como a las teorizaciones de Sartre –y sus actualizaciones vernáculas-. En su lugar, Castillo propone como argumento paradójico la estética antirealista de Borges, sostenida en el carácter artificial de toda materia discursiva:

> Borges pensaba que la literatura realista es imposible porque toda ficción es un artificio; yo pienso casi lo mismo pero nunca entendí a qué se llamaba literatura fantástica. "Los asesinos" de Hemingway, o "La caída de la casa Usher", de Poe, son dos formas de una sola realidad. […] No podemos articular una sola palabra que no sea espejo o símbolo del mundo real (2008: 324).

Borges –"Padre Textual" (Rosa 1990: 135) ofrece una base teórica (y literaria) que es apropiada y resignificada por Castillo; la inversión de la ironía borgeana permite desarticular la antinomia entre realismo y ficción fantástica, cuyo componente artificial resulta evidente. A través de estas confusiones y paradojas, Castillo sostiene una visión del lenguaje literario como dispositivo inevitablemente "real", lo cual rebasa el problema de la mimesis realista, su desajuste o exasperación, hacia una conceptualización general del funcionamiento de los discursos y su diálogo con el mundo. La lectura de Castillo formula la posibilidad de revisar la complejidad de esa trama literaria -desde el artificio calculado de Poe hasta el minimalismo de Hemingway- advirtiendo las variaciones de la escritura (estética) recogidas en una misma composición paradójica con la realidad. Su reformulación se orienta hacia el reconocimiento de la literatura como régimen sensible que no escapa de lo real, sino que lo reorganiza y recorta a través de un estilo y una forma. La distancia entre las figuraciones del "espejo" y el "símbolo" describe la oposición entre poéticas antagónicas aunque sostenidas simultánea y paradójicamente en el régimen estético del arte (Rancière, 2011). Ambas posibilidades del arte de escribir son consideradas en el

interior de esa matriz de lectura y escritura dando forma a una composición discursiva que interviene en la experiencia sensible del mundo, identificada con la palabra literaria.

En este sentido, sus textos narrativos reunidos en *Los mundos reales* componen un lenguaje abierto a la pluralidad que contraviene el realismo preceptivo y fundado en la mimesis clásica, entendida como régimen ajustado a categorías estables, cuyos compartimientos estancos se adecuan a la representación de estados objetivos del mundo. En su lugar, los textos incorporan una multiplicidad de componentes heterogéneos; desde el cuento moderno formalizado por Poe y perfeccionado en la ficción borgeana, junto a la indagación psicológica y existencial que reúne el legado de la novela de Dostoievski, la obra de Sartre y la literatura de Arlt, hasta la singular escritura de Kafka. La complejidad de esta trama de lenguajes presente en los textos de Castillo permite visibilizar el quiebre con una poética realista restringida. Esta elección por la multiplicidad como forma para una narrativa heterogénea y decididamente opuesta a las etiquetas normativas se formula abiertamente en el "Posfacio" a *Las panteras y el templo* (1976):

> Hace años vengo sintiendo que, realistas o fantásticos, mis cuentos pertenecen a un solo libro. Y la literatura, a un solo y entrecruzado universo, el real, hecho de muchos mundos. Vasta y diversa región de la que no son ajenos la reflexión sobre el destino del hombre, el puro amor por la palabra y sus esplendores, o el testimonio político; país cuyos límites naturales van mucho más allá de las tierras de la locura y el sueño (2008: 300).

Para Castillo la literatura no se plantea como un modelo preestablecido de géneros, sino, como una "región", o "régimen" (Rancière, 2009) en el que intervienen múltiples escrituras y líneas que en ocasiones se oponen y contradicen entre sí. Una trama formada por relaciones heterogéneas, entre el discurso literario y el mundo en una continuidad singular que va desde el testimonio político hasta el esteticismo y el rigor formal. Esta comprensión de lo literario hace funcionar simultáneamente) compromiso y ética formal como partes constitutivas de su discurso. En el prólogo a *Las maquinarias de la noche* (1992) reaparece esta figuración compleja de los lenguajes literarios, en este caso representados como "engranajes nocturnos" (2008: 323) que dan cuenta, alusivamente, de su cercanía con la lógica onírica. Al mismo tiempo, esta analogía entre el sueño y la literatura elabora una ecléctica correlación teórica que une a Poe, en su figuración ficcional de Aguste Dupin, junto a Freud y Lacan. De este gesto se desprende una conciencia del lenguaje proyectado hacia el problema de la conciencia:

“un hombre es una identidad secreta que no puede pronunciar una sola palabra inocente” (2008: 323). Esta teoría sobre el lenguaje y sus vinculaciones en la formación de la subjetividad desbordan, una vez más, los parámetros de un realismo ingenuo, ortodoxo y meramente preocupado por los referentes del mundo material-objetivo. Sin embargo, a partir de la noción de testimonio, Castillo problematiza la vinculación entre literatura y mundo social, intervalo donde el pensamiento estético-literario de Castillo adquiere una gravitación singular y decididamente crítica. Este problema se hace visible en el “Posfacio” a *Cuentos crueles* incluido en la reedición de 1981, allí se propone una mirada que revisa el presente de su escritura como resultado de un proceso histórico iniciado durante la década del 60:

> *Cuentos crueles* fue escrito entre 1962 y 1966, vale decir, en la sonora década del 60, años que no fueron el tiempo dorado e irresponsable que algunos imaginan, sino el preludio de otros años atroces y violentos que siguieron y en los que aún vivimos. Yo no sé de qué modo mis cuentos testimonian aquellos días, que también son éstos: sé que de *algún modo* los testimonian (2008:197).

La ambivalencia del lenguaje literario y sus modos de la ficción plantean una vinculación sesgada con la experiencia histórica, sin embargo, para Castillo, ese testimonio elusivo –“algún modo”- se inscribe en la escritura. Y de hecho, sus narraciones se alejan de la representación discursiva de la coyuntura social y política; por lo cual, ese testimonio aparece como resultado de un diálogo complejo, una elaboración subjetiva e indirecta que se traba en relaciones no automáticas, ni referenciales. El presente de la escritura en este caso -1981- se conecta con la memoria histórica de un pasado inmediato para establecer una continuidad entre la década del 60 y los “años atroces y violentos” bajo la dictadura iniciada en 1976. Esta representación de la extensión temporal, con sus continuidades y cortes dispone un desplazamiento tanto estético como político donde literatura y experiencia se confunden. Para Castillo, la violencia, el sexo, la política, la traición y la crueldad rebasan la categoría de mero tema literario para formar parte de un tejido sensible, el ámbito del “nacimiento y la casi simultánea muerte de las ilusiones” (2008: 197) de una generación. Esta consideración se repite en el “Prólogo” para la antología *El cruce de Aqueronte*, publicada en 1982, donde Castillo reconoce en la violencia la uniformidad temática que se dispersa entre los relatos; sin embargo, ensaya en ese texto una explicación alternativa que, al tiempo que sitúa histórica y políticamente la compilación y define claramente un credo estético:

> Creo en la literatura como testimonio; creo en la literatura como arte. Ontofanía, modo del conocimiento, lucido compromiso con la historia, pasadizo que desemboca en el sueño o la locura, escribir ficciones es para mí, antes que nada, un acto poético. La belleza y la forma son la verdad y aun la subversión de un texto (1982: 8).

De modo categórico Castillo diseña una definición de escritura literaria como régimen heterogéneo y contradictorio; noción multifacética donde cohabitan múltiples modos del lenguaje y experiencias que trazan diversas vinculaciones con el mundo común. Entonces, la literatura se visualiza como el espacio de una tensión irreductible, que sin embargo se sostiene como lenguaje autosuficiente entre el arte y la historia -"en sí mismo experiencia del mundo" (Rancière, 2009: 59)-. Castillo revalúa la noción de autonomía al advertir que "la subversión de un texto" se encuentra en la forma de su expresión, con lo cual el carácter político del lenguaje literario resulta inseparable de su condición estética. Resulta evidente, entonces, que en la política literaria de Castillo la potencia subversiva del lenguaje se encuentra más allá de la efectiva tematización política, e incluso se aparta de los compromisos circunstanciales del propio autor. Esta posición descripta en el tono de la creencia puede visualizarse como postulación teórica y práctica que recoge el problema del lenguaje literario como parte de la compleja relación a entre estética y política. Por lo cual, aún en condiciones históricas donde la represión estatal constituye un elemento tangible de la realidad argentina, Castillo formula una política de la literatura como despliegue de un lenguaje y una lógica que se oponen a las condiciones de un escenario social marcado por la violencia represiva; es a partir de este trasfondo que el texto adquiere su potencia crítica. En este sentido, la narrativa de Castillo comparte, al menos en parte, el diagnóstico elaborado por Beatriz Sarlo para el período histórico implicado en la dictadura militar iniciada en 1976, esto es "la crisis de la representación realista" (2014: 67); sin embargo, el itinerario de Castillo permite advertir que esta crisis del realismo se encuentra presente, al menos en su caso, ya desde la década del 60 para hacerse evidente durante los años de la dictadura[151]. El programa literario de Castillo expuesto hacia 1982 en el tono de un

[151] En su ensayo "Política, ideología y figuración literaria" (1987) reunido en *Ficción y política: la narrativa durante el proceso militar*, Sarlo sostiene: "La narrativa de estos últimos diez años se escribe en el marco de la crisis de la representación realista y de la hegemonía consiguiente de tendencias estéticas que trabajan (incluso con obsesión) sobre problemas constructivos, de relación intertextual, de procesamiento de citas, de representación de discursos, de relación entre realidad y literatura o de la imposibilidad de esa relación" (2014: 67). En este sentido, Sarlo advierte que las diferentes elecciones poéticas dentro del sistema literario "resuelven las modalidades de una relación en la cual los textos toman posiciones, aceptan o excluyen, pero aun en la exclusión, la resistencia de lo real se manifiesta en

credo personal, hace explicita la tensión entre "testimonio" y "arte", es decir, entre dos formas de organizar el lenguaje literario, entre dos políticas de la literatura aparentemente contrapuestas. Sin embargo, al sostener esta contradicción derriba la cristalización de taxonomías fijas inscriptas en un sistema que ordena los discursos a través de su pertenencia genérica y rastreo temático. El criterio contenidista como argumento para la distinción, separación y ordenamiento de los textos literarios resulta desactivado por la comprensión estética de Castillo. Al sostener una definición y una práctica de la literatura que es simultáneamente "arte" y "testimonio" se revela la esterilidad de dicha dicotomía. En su lugar, la literatura hace visible una tensión donde se proyecta una política inmanente a su lenguaje. En este sentido, Castillo recupera explícitamente la reflexión filosófica de Walter Benjamin para superar la dialéctica entre forma y contenido hacia una comprensión de la literatura en una perspectiva estética, contradiciendo la relación entre la verdad del arte y sus temas. En un ensayo incluido en *Ser escritor* (1997) esta filiación bejaminiana se articula como recurso teórico que revisa retrospectivamente el debate sobre las nociones de testimonio y contenido, para construir una posición sobre las modulaciones del lenguaje literario y su articulación con el mundo político y social: "nuestro libro va estar teñido de eso que concebimos de la vida. *El arte es un modo de la verdad*, decía Walter Benjamin (2010a: 127)[152] En este sentido, la reflexión de Benjamin cimenta en Castillo una formulación

---

esa producción de sentidos que es también la lectura social de un texto. Más que el viejo debate entre arte y política, parece ser éste el problema que atraviesa a la literatura que estamos considerando: aproximar respuestas, a menudo altamente figuradas, a la pregunta sobre la historia argentina y las experiencias de los últimos años" (2014: 75). El corpus de textos y autores elaborado por Sarlo para indagar esta relación problemática entre la historia argentina y la experiencia represiva incluye a Ricardo Piglia, Andrés Rivera, David Viñas, Tomás Eloy Martínez, Héctor Tizón, Jorge Asís, Marcelo Cohen, Daniel Moyano, Dámaso Martínez, Osvaldo Soriano y Juan José Saer. Dado que Castillo elabora una escritura alejada de las temáticas explícitamente históricas y no experimenta el exilio (al decidir permanecer en Argentina) no se encuentra presente en esta serie (como tampoco en ninguno de los trabajos reunidos en *Ficción y política*). Sin embargo, cabe indagar en su estética narrativa los procedimientos señalados por Sarlo - intertextualidad, procesamiento de citas, representación de discursos y la problemática relación entre realidad y literatura-como elementos constitutivos de sus textos narrativos, en especial, a través su abierta genealogía borgeana.

[152] El ensayo de Castillo titulado "El contenido" recupera la reflexión de Benjamin sobre el "contendido de verdad" de las obras literarias desarrollado en *Die Wahlverwandtschaften*. Allí Benjamin sostenía su argumentación por una indagación crítica como superación del problema del contenido especialmente enfocado en la literatura política: "La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte, mientras que el comentario se limita a exponer su contenido. La relación entre ambos sirve para determinar esa ley básica de la literatura, según la cual el contenido de verdad de una obra, cuando es más importante, tanto menos se encuentra ligado, en forma no aparente e íntima, a su contenido objetivo" (Benjamin, 1986: 21). La continuidad de este problema se vincula con las tesis desarrolladas en *El autor como productor* (1934), donde se examina la literatura de tendencia para desactivar el esquema de análisis orientado hacia los

estética, donde arte y testimonio forman parte de un mismo régimen identificado con el nombre literatura; espacio de confluencias paradójicas, donde la escritura compone una técnica formal a partir de la cual se deriva su valor de verdad y su potencia política. En definitiva, para Castillo, la palabra literaria establece una ambigüedad intrínseca, entre el compromiso histórico y la alucinación onírica, entre el esteticismo y el testimonio, entre la revelación metafísica del ser y el conocimiento material del mundo, y es a través de esta confusión paradójica que la literatura subvierte la lógica de la dominación y formula su política inmanente[153].

2. Texto-mosaico o el legado de la modernidad literaria

La producción narrativa de Castillo iniciada en la década del 60 establece una relación problemática con el legado de la modernidad literaria, en un contexto histórico marcado por una emergente cultura de masas, así como por la intervención del mercado en la distribución de los productos del arte[154]. En este sentido, tanto su figuración

---

contenidos, y en consecuencia, abrir una indagación sobre la obra literaria insertada en los modos de producción de su tiempo, para así enfocar el problema de la calidad técnica.

[153] En este sentido, el desplazamiento conceptual de Castillo puede ser leído a través de la propuesta de Jacques Rancière: "La política de la literatura no es la política de los escritores. No se refiere a sus compromisos personales en las pujas políticas o sociales de sus respectivos momentos. No se refiere a la manera en que esos representan en sus libros las estructuras sociales, los movimientos políticos o las diversas identidades. La expresión "política de la literatura" implica que la literatura hace política en tanto literatura. […] Supone que hay un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir". (Rancière, 2011a: 15) En la indagación de este lazo se presenta el problema del lenguaje literario definido como una positividad, es decir, como la construcción de nuevos modos de relación entre la política y la trama sensible; y de esta forma, se visualiza una micropolítica del lenguaje literario: "Lo que la literatura les opone a las usurpaciones de la literariedad democrática es otra fuerza de significación y de acción del lenguaje, otra relación de las palabras con las cosas que designan y con los temas que transportan. Es, en suma, otro *sensorium*, otra manera de ligar un poder de afección sensible y un poder de significación. Ahora bien, otra comunidad de sentido y de lo sensible, otra relación de las palabras con los seres, es también otro mundo común y otro pueblo". (Rancière, 2011a: 30-31)

[154]Andreas Huyssen describe en *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* [1986] la trayectoria del modernismo desde el siglo XIX hasta 1980. Según su tesis, el modernismo se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión en relación a su otro: una cultura de masas creciente consumista y opresiva, si bien esta oposición "ha demostrado ser asombrosamente elástica a lo largo de las décadas "(2006: 5-6). Huyssen sostiene que "la insistencia del modernismo en la autonomía de la obra de arte, su hostilidad obsesiva hacia la cultura de masas, su radical separación entre cultura y vida cotidiana y su distancia programática de los asuntos políticos, económicos y sociales fueron puestas en cuestión desde su origen" (2006: 5-6). Por lo tanto, frente al discurso de "La Gran división" –aquel que "insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas" (2006: 7) - Huyssen propone una perspectiva donde subyace "la convicción de que el dogma del alto modernismo se ha vuelto estéril" (2006: 8) abriéndose hacia "un punto de vista posmoderno, que desafía la creencia en la necesaria separación entre el arte elevado y la cultura de masas, la política y la vida cotidiana" (2006: 8). A partir de esta perspectiva teórica, Castillo se instala como una figuración paradójica donde conviven en tensión sostenida una obra narrativa construida a partir de una

autoral como su producción narrativa se encuentran atravesadas por las variables de un campo cultural donde el mercado editorial y la preocupación por una praxis política tensionan la autonomía de la escritura literaria. Sin embargo, aún en un escenario donde la figura del escritor resulta interpelada, ya sea por en la abierta politización de sus prácticas o en la compleja trama de la cultura masiva (del cual el *Boom* editorial de la literatura latinoamericana durante década del 60 es el signo más evidente), Castillo sostiene una identidad autoral que se consolida en la tradición del modernismo. Esta dimensión de la palabra literaria se hace visible en las operaciones de lectura y filiación que atraviesan textos. La deliberada composición de una escritura en diálogo con una tradición literaria amplia despliega el carácter eminentemente "intertextual" (Kristeva, 1981) de sus textos narrativos. En efecto la totalidad de su narrativa se compone como una compleja trama donde, tal como señala Roland Barthes, resuenan lenguajes provenientes de los "mil focos de la cultura" (1987: 69); un discurso abiertamente implicado en apropiaciones y reescrituras[155]. A partir de un amplio y heterogéneo marco de referencias, Castillo se acerca autores y lenguajes antagónicos para recuperar simultáneamente la poética artificial y esteticista de Edgar Allan Poe[156] junto al

---

relación dialógica con el modernismo -y su consiguiente conceptualización de la obra arte como hecho autónomo- junto a una preocupación política que se materializa, fundamentalmente, en el proyecto de las revistas literarias. Sin embargo, a partir de la década del 80 Castillo se implica en reajuste de sus perspectivas teóricas cuya finalidad radica en una comprensión crítica del presente histórico. Resulta significativo destacar que, durante la década del 90, Castillo hacía explícita su perspectiva crítica de la problemática noción de posmodernidad en *El oficio de mentir* (1998): "La palabra posmodernidad está denotando el paso de una época histórica a otra; son los `tiempos posmodernos´, posteriores a los Tiempos Modernos. […] La rapidez de las comunicaciones, el poder de los *medios de comunicación de masas*, el desplazamiento del concepto filosófico de saber al concepto pragmático de la información, la cibernética, el avance de la técnica y la medicina, el consumismo como criterio de la economía […] Eso pertenece, en efecto, al mundo desarrollado, a Estados Unidos, a Europa. Es la culminación de aquella idea iluminista del progreso incesante de la humanidad a través de la ciencia y de la técnica. No son rasgos universales, por supuesto: hay pueblos que no están de ninguna manera en la posmodernidad e incluso ni siquiera en la modernidad (1998: 179-181) […] "Este fenómeno que llamamos posmodernidad afecta a todos los niveles del pensamiento, de la cultura y de la creación estética, y quizás dará origen a una nueva forma de arquitectura, de música, o hará escribir novelas y pintar de otro modo (1998. 184)".

[155] Según sostiene Morello-Frosch "En sus versiones nuevas [de Arlt, Borges o Cortázar] y originales, Castillo restaura estos textos para una cultura en la que siguen vigentes, doblemente enriquecidos al ponerlos en otro contexto. Castillo no procede como Pierre Menard, el personaje de Borges –nuevo autor del viejo *Quijote*- sino que brinda una auténtica recreación del original en una re-escritura de clásicos recientes" (2008:16).

[156] Edgar Allan Poe expone su teoría estética fundamentalmente en sus ensayos "The philosophy of composition" publicado en *Graham´s Magazine*, abril, 1846, y "The poetic principle", publicado en *Sartain´s Union Magazine*, octubre, 1850. Ambos textos son recogidos en Edgar Allan Poe (1962) *Selected prose and poetry*. New York: Holt, Rinehart and Winston. En 1956 estos textos junto a los cuentos completos de Poe fueron traducidos por Julio Cortázar y publicados por Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, en colaboración con la Revista de Occidente, con el título *Obras en Prosa. Cuentos de Edgar Allan Poe*. La amistad -no exenta de polémicas y distancias- entre Castillo y Cortázar

existencialismo ateo y humanista de Jean-Paul Sartre[157]. Estos nombres permiten hacer visible las modulaciones de un programa de escritura que se desplaza entre concepciones contradictorias del arte de escribir.

En este contexto, el discurso ensayístico sobre el cuento resulta uno de los puntos nodales de esta reflexión en el diálogo explícito con la tradición iniciada por Edgar Allan Poe y su teoría de la composición. El ensayo "Las bambalinas del escritor", incluido en *Ser escritor* (1997), sintetiza los nombres claves que disponen el armado de una "teoría-práctica del cuento"; esa serie reúne a Poe -como iniciador-, junto a Maupassant, Chejov, Horacio Quiroga, Borges y Cortázar. Sin embargo, la problematización teórica sobre la *forma* cuento es el inicio de una indagación general sobre la escritura literaria, con lo cual excede ampliamente una tipología genérica para visibilizar una genealogía estética presente en sus propios textos. Este movimiento que une productivamente a Poe y Sartre se actualiza en la escena argentina a partir de la valoración simultánea de la obra de Borges, Arlt y Marechal. En lugar de consolidar *una* línea de escritura, *un* lenguaje se instala un movimiento itinerante. Estos autores, con quienes la narrativa de Castillo establece abiertas "relaciones dialógicas" (Bajtín, 2012), representan detenimientos en el armado de su estética narrativa[158]. Las operaciones

---

encuentra en la valoración de la obra de Poe un punto de contacto central que repercute en la práctica narrativa de ambos escritores, especialmente enfocada en la forma del cuento.

[157] La definición literaria de Sartre que efectivamente se hace presente en las ficciones de Castillo se encuentra más allá de la figura de "escritor comprometido" –la cual funciona como soporte teórico para el proyecto de las revistas literarias-, y de su visión "utilitaria" sobre la prosa –desactivada y criticada abiertamente- sino en la definición de "literatura verdadera", formulada en *¿Qué es la literatura?*, como abandono del "sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la sociedad y la condición humana […] Es en el amor, en el odio, en la cólera, en el miedo, en la alegría, en la indignación, en la admiración, en la esperanza y en la desesperación como el hombre y el mundo se revela *en su verdad*" (2008:62). La visión programática trazada por Sartre apela por la convivencia de razonamientos y expresiones subjetivas, como parte del perfil humanista de su pensamiento: "Tal es, pues, la literatura "verdadera", "pura": una subjetividad que se entrega con la forma de lo objetivo, un discurso tan curiosamente dispuesto que equivale a un silencio, un pensamiento que se discute a sí mismo, una Razón que no es más que la máscara de la sinrazón, un Eterno que da a entender que no es más que un momento de la Historia, un momento histórico que, por las interioridades que revela, remite de pronto al hombre eterno" (2008:70)

[158] Según Morello-Frosch "Castillo concita visiblemente autores y artefactos culturales que lo preceden y elige ciertos precursores –Arlt, Borges, Cortázar, Quiroga- como posibles modelos de identidad nacional que pueden enriquecerse en una reformulación actualizante. Porque es precisamente esa particular diferencia, esa reposesión revitalizadora la que revaloriza tanto al texto anterior como a la versión de Castillo […] Se podría decir que es la segunda escritura –la de Castillo- la que da nuevo sentido y enriquece –y se enriquece- con los ecos del original, en una hábil maniobra en la que modelo y nueva versión se generan y regeneran mutuamente" (2008: 15). En efecto, Morello-Frosch advierte que las operaciones de re-escritura llevadas a cabo por Castillo sobre la literatura argentina componen una visión heterogénea: "presenta […] en sus relatos lecturas de la tradición literaria argentina que dejan muy en claro que ésta no es, en ninguna forma, monolítica ni fija" (2008:17).

intertextuales delinean una visión del arte literario que, proyectadas hacia la literatura argentina, establecen una genealogía personal; en el ensayo "Cortázar: la cercana lejanía", incluido en *Las palabras y los días* (1988), se dedica a delimitar su relación personal y sus distancias con Julio Cortázar[159] y, al mismo tiempo, formular una visión general retrospectiva: "Se ha señalado que muchos argentinos de mi generación son deudores de la prosa y del mundo de Cortázar, yo cambiaría el verbo y escribiría *somos*, si a su nombre se agregan los de Arlt, Marechal Borges, Sábato, Onetti" (1988:210). Esta reunión de nombres propios configura el mapa de referencias en el cual Castillo reconoce abiertamente un proceso de filiación narrativa; una serie de autores que postulan un estado de la lengua literaria hacia la década del 60; por supuesto, este cuerpo de narradores dista de conformar una superficie homogénea. La perspectiva de Castillo desecha las limitaciones de una serie crítica ordenada a partir de una finalidad analítica, por el contrario, apela a la confusión, a una relación tensa entre sus lenguajes y modos de representación. De esta manera, la ficción borgeana y el fantástico cortazariano[160]se confunden en la genealogía de Castillo con las escrituras de Arlt,

[159] Parte de estas distancias y contradicciones pueden pensarse a partir de Cortázar, según señala Adriana Bocchino, como consecuencia del esfuerzo por problematizar y repensar "la función de la literatura, el rol del escritor y las aparentes contradicciones entre teoría y praxis" (1996: 238), todo esto insertado en un estado general de reflexión crítica hacia el final de la década del 60 (1996: 238). "En estos años la literatura, o, mejor dicho, los sujetos productores de literatura se sitúan en la paradoja de pensar lo real desde una óptica que se dice social, enraizada, obviamente, en corrientes marxistas, pero llevar a la práctica (sin hacer de ello una praxis) una literatura, o una crítica de la literatura, que adheriría a un modelo absolutamente opuesto" (1996: 238). La exploración teórica del fantástico, pero sobre todo la masividad conseguida por las obras e imagen pública de Cortázar constituyen, en cierto sentido, puntos visibles de esa contradicción, sin dudas productiva, advertida por Castillo en su ensayo.

[160] Evidentemente, el fantástico en Borges y Cortázar adquieren modulaciones singulares y diferenciales; ambos, junto a Edgar Allan Poe, forman parte del "panteón personal" (1988: 214) de Castillo. Para hacer visibles estas diferencias puede señalarse, por un lado, el trabajo de Walter Mignolo quien sostiene que "lo fantástico en literatura es, para Borges el quehacer literario mismo; su concepto de literatura se apoya en los vocablos *ficción, artificio, fantástico*" (1986: 145). Su elaboración del fantástico, junto a Bioy Casares, se presenta como un tipo de ficción intelectual -"ejercicios de incesante inteligencia" (1976: 13)- descripta en el prólogo de Borges a *La invención de Morel* y la introducción la *Antología de la literatura fantástica* de Bioy, ambos publicados en 1940. Según Yurkievich "Borges representa lo fantástico ecuménico, cuya ubicua fuente es la Gran Memoria […] se remite a los arquetipos de la fantasía […] Para Borges lo fantástico es consustancial a la noción de literatura, concebida ante todo como fabulación, como fábrica de quimeras […] Cortázar representa lo fantástico psicológico, o sea, la irrupción/erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales […] las fisuras de lo normal/natural que permiten la percepción de dimensiones ocultas, pero no su intelección" (Yurkievich 1997: 27). En efecto, Cortázar elabora este problema en "Del sentimiento de lo fantástico", reunido en *La vuelta al mundo en ochenta mundos* (1967), donde lo fantástico se presenta como un orden "siempre abierto" (1967: 44) con el carácter de "fuerza *excepcional*" (1967: 44). Según Cortázar "No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico" (45). De manera que, la teoría del fantástico en Cortázar adopta un espesor singular, ampliado, que lo distingue de otras modalidades del mismo género. Según señala Elisa Calabrese, la práctica del fantástico cortazariano se encuentra estrechamente vinculada con sus lecturas del surrealismo y por lo tanto con un componente irracional (pulsional), para así "intentar una escritura que Breton

Marechal, Sábato y Onetti, para componer un mosaico heterodoxo, *su* genealogía literaria de la narrativa rioplatense. En los prólogos y posfacios a sus libros de cuentos -finalmente reunidos en la compilación *Los mundos reales*- se despliegan los fundamentos y referencias que sostienen su visión sobre una escritura literaria fundada en la lógica del diálogo intertextual, y en este sentido, revela la filiación borgeana de sus operaciones de escritura. El "Posfacio" a *Las panteras y el templo* redactado en 1976 –y corregido en 1993- materializa la declaración programática de su política de escritura como recorte sobre materiales y lenguajes de la literatura occidental, de modo que, resulta evidente la recuperación del presupuesto borgeano elaborado en "El escritor argentino y la tradición"[161].

Por consiguiente, la palabra literaria se configura como un espacio de cruces, un diálogo entre textos. Así, en el cuerpo del mismo "Posfacio" a *Las panteras y el templo*, Castillo elabora minuciosamente una poética de la "intertextualidad" (Kristeva, 1981) como despliegue explícito de fuentes, influencias y tradiciones que convergen en su escritura. En efecto, según sostiene, el trabajo con la palabra ajena implica "no creer demasiado en la paternidad literaria" (2008:302); con lo cual se interpela la continuidad entre lectura, escritura y apropiación. Esta proliferación de intertextos, formulada como recorte de nombres propios del patrimonio común de la tradición literaria, se inicia con una distorsionada referencia a Kafka, al recuperar un fragmento de *Aforismos sobre el pecado*[162], a su vez modificado por influencia de Kipling, para dar forma al título "Las

---

aceptaría como un gran transparente, es decir una ventana o grieta por la que puede atisbarse un mundo mucho más amplio que lo llamado `realidad´ según el presupuesto consenso sustentado en la cosmovisión burguesa o en el sentido común […] lo fantástico surge en los textos cortazarianos, desde una situación corriente o cotidiana" (2009: 134). En este sentido, lo fantástico se dispone como un contacto particular (textual y literario) con lo *Umheimliche* (lo no-familiar) de la teoría freudiana. En todo caso, la característica general de lo fantástico en Cortázar puede ser comprendida como "una poética antropológica que intenta trascender lo estético para abarcar las posibilidades plenas del hombre […] Se trata de una utopía cuya episteme pretende socavar los sentidos aceptados para filtrar lo excepcional o desconocido del mundo, no solamente el abismo de la psique, sino también lo histórico y lo político que han de venir" (2009:141).

[161] Resulta particularmente significativa, en este caso, la reflexión crítica de Nicolás Rosa: "Demasiado cerca: se establece con él, con ella, una relación perversa, de perversión textual, que produce copias de copias, imitaciones de la Imitación […] Los escritores argentinos que están ahora entre los 40 y 50 años, todos han escrito textos borgianos, es decir, textos miméticos […] En otro nivel, en el de la producción –es una comprobación empírica pero válida- la sombra de Borges se ha tendido sobre toda una generación de escritores, de grandes escritores, como Héctor Tizón, Antonio Di Benedetto, Juan José Saer, Daniel Moyano " (1990: 136). Si bien Rosa no menciona a Castillo, su nombre bien podría ser agregado a la serie.

[162] En la edición en dos tomos de las obras completas de Franz Kafka realizadas por Emecé (1970) el texto se título "Reflexiones sobre pecado, sufrimiento, esperanza y el camino verdadero", una compilación de 110 aforismos entre los cuales se encuentra el breve texto reelaborado por Castillo:

panteras y el templo" como una cita falsa e intervenida. Del mismo modo, se hace explícito el diálogo (polémico) con Cortázar a través de su relato "El perseguidor" reformulado en "Noche para en negro Griffiths", texto donde se mezclan la reescritura y el desacuerdo. Por otra parte, "Crear una pequeña flor es trabajo de siglos", título que recupera uno de los *Proverbios del Infierno* de William Blake, se propone como la reelaboración del cuento de Roberto Arlt "Escritor fracasado", finalmente, el proceso de filiaciones y fuentes hace explícita la idea de una realidad simétrica tomada directamente de las ficciones borgeanas. Este procedimiento de lectura, filiación heterodoxa y escritura se formaliza en la corrección que Castillo introduce en 1993 sobre el mismo texto programático: "La nueva generación hoy quiere desembarazarse de Cortázar –de Marechal, de Borges-, y yo tengo edad para sumarme a estos parricidios, que, por otra parte, nunca afectaron la buena salud de ningún padre" (2008: 302). De esta forma, parricidios, polémicas, reescrituras y apropiaciones componen las claves de una escritura visualizada como "mosaico de citas" (Kristeva, 1981: 190). Una composición de relaciones y referencias que disponen el armado conceptual y estético de Castillo dentro de la tradición del alto modernismo literario. Desde su inicio en el siglo XIX y su continuidad en el XX, Castillo dialoga y reflexiona a partir de Poe, Baudelaire, Flaubert, Maupassant, Chejov, Maeterlinck, Tolstoi, Dostoievski, Whitman, Rilke, Valery, Proust, Mann, Joyce, Kafka, Rimbaud, Miller, Hemingway, entre otros. Esta tradición se presenta en sus textos a través de citas, epígrafes, reescrituras o referencias generales, para componer una red de sentido que actúa como soporte de la propia obra, y desde la cual se hace visible y actualiza el canon modernista de escritura. En sentido análogo, traza referencias hacia la literatura argentina reuniendo a Arlt junto Borges y Marechal, a través de una valoración estrictamente estética para sostener, no sin cierta irreverencia, que entre esos autores se construye "la Santísima Trinidad de la prosa nacional en el siglo XX" (2010a: 177).

Ese cuerpo heterogéneo de lenguajes confluyendo en la escritura, hace de *Los mundos reales* una obra cimentada sobre una figura de autor moderno, cuya obra se condensa en solo un libro; *Hojas de hierba* de Walt Whitman y *Las flores del mal* de Charles Baudelaire se presentan como referencias prestigiosas en la elaboración de un perfil de escritor ascético, que se plantea contra el exceso de publicación y la dispersión

---

"Leopardos irrumpen en el templo y beben hasta vaciar los cántaros de sacrificio; esto se repite siempre; finalmente, es posible preverlo y se convierte en parte de la ceremonia" (Kafka, 1970: 101).

en el mercado editorial[163]. Al definir *Los mundos reales* como el "único libro de cuentos que comencé a inventar antes de los 18 años, que crece y se modifica conmigo, y en el que encarnizadamente trabajaré toda mi vida" (2008: 300) se describe un recorrido que solapa vida y escritura; y al mismo tiempo, se esboza una actitud polémica que sugiere una teoría de la escritura inscripta en el esteticismo del alto modernismo, entendido como trabajo minucioso sobre la forma en oposición a la proliferación mercantilista. La constelación de referencias, lecturas y nombres propios encuentra en Paul Valéry el paradigma representativo de la escritura moderna, autónoma y negativamente opuesta a la lógica instrumental; de modo que, en su comentario *A propósito de El cementerio marino*, Castillo rastrea la expresión paradigmática de una "ética de la forma":

> Nadie habló mejor que Valéry de esta manía de alargar hasta el vértigo la composición de los textos literarios, de esa orfebrería "*de mantenerlos entre el ser y el no ser, suspendidos ante el deseo durante años; de cultivar la duda, el escrúpulo y los arrepentimientos, de tal modo que una obra, siempre reexaminada y refundida adquiera poco a poco la importancia secreta de una empresa de reforma de uno mismo*". Yo también creo que hay una ética de la forma (2008: 300-301).

En una flagrante operación intertextual Castillo incorpora en el cuerpo de su posfacio la reflexión de Valéry, a fin de describir la práctica literaria como una composición tanto artística como filosófica –"entre el ser y el no-ser"[164]-. La propensión maniática por la corrección, figurada a través de la "orfebrería", adopta el

[163] Tal como señala Marta Morello-Frosch en el prólogo a la edición de Alfaguara (2008) "La historia de la sucesiva publicación y reedición de sus cuentos apunta a esta lenta generación de un texto único, proceso que tiene ilustres antecesores en Whitman y Baudelaire. Es así que las ediciones de los cuentos de Castillo revelan una constante y prolija revisión de textos, un casi obsesivo afán por corregir y refundir, pero el resultado es un corpus literario que, como un organismo vivo, evoluciona, cambia y se autorregenera en lo que son, en suma, versiones de lo real que no excluyen reflexiones sobre el destino humano, la política, las pasiones, la locura y el delirio […]Es en las re-versiones de sus propios relatos, como en las de los de sus reconocidos predecesores, que Castillo da cuenta de su viaje interior, de su tiempo, de su existir n la literatura y en la historia" (2008: 14).

[164] En *El espacio literario* (1955) Maurice Blanchot describe críticamente la actitud de Valéry, y en él, la "soledad esencial" de toda obra literaria: "El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro. Valéry, al celebrar en la obra ese privilegio de lo infinito, sólo ve su aspecto más fácil: que la obra sea infinita quiere decir (para él) que el artista, incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer de ella el lugar cerrado de un trabajo sin fin, que al no concluir, desarrolla el dominio del espíritu, expresa ese dominio, y lo expresa desarrollándolo bajo Forma de poder. En un momento dado, las circunstancias, es decir, la historia, bajo la apariencia del editor, las exigencias financieras y las tareas sociales, imponen ese fin que falta, y el artista, liberado por un desenlace forzado, continúa lo inconcluso en otra parte" (2002: 17-18). Sin embargo, la recuperación de Valéry por parte de Castillo adquiere una especial resonancia con la lectura que Theodor Adorno elabora en "El artista como lugarteniente" incluido en *Notas sobre literatura* (1974). Para Adorno, el esteticismo de Valéry, en tanto insistencia en la inmanencia formal de la obra sometida a un trabajo, inscribe una actitud de resistencia estética como tal con las condiciones sociales de la producción material hoy dominantes" (2003: 117).

tono de una creencia, que a su vez expresa la continuidad entre el lugar social del artista y su escritura. Esta figuración del escritor-orfebre delinea una identidad y define una práctica que hace del lenguaje literario un objeto suntuoso. En definitiva, el trabajo artesanal sobre la lengua implica necesariamente una suspensión, una sustracción y una transmutación de la materia lingüística[165]. En Castillo, la escritura literaria se presenta, como un proceso de decantación, una minuciosa corrección extendida en el tiempo que sostiene la postergación del deseo (a publicar), y que finalmente establece una superposición entre el sujeto y sus textos, al correlacionar ética y estética[166]. La escritura es como un incesante proceso donde intervienen lectura y corrección; corrección llevada a cabo tanto en la materia textual (estética) como en la propia subjetividad (ética). En su conjunto, estos sentidos perfilan una práctica sustraída de la temporalidad instrumental y la lógica económica para ingresar en un régimen específico que se opone tanto al tiempo mercantil –digitado por el mercado literario- como a los reclamos de eficacia política. En este sentido, el espacio que Castillo preserva para la literatura adquiere el carácter de una "suspensión"[167], con lo cual, el arte de escribir se circunscribe a un régimen particular donde el texto configura una lógica (estética) autónoma. Sin embargo, la yuxtaposición entre ética y estética se transforma en el

[165] Como parte de su teoría, Roland Barthes realiza en *El placer del texto* una descripción sobre la posibilidad de suspender "la guerra de las ficciones y los sociolectos" (2014: 44) -inscripta en toda práctica discursiva- a través de un trabajo de extenuación que, finalmente, sustrae la acepción ideológica e instrumental del lenguaje en una búsqueda por la pluralidad. En efecto, Barthes indaga en las posibilidades particulares de ese trabajo sobre la materia lingüística por medio de una figuración metafórica afín a la elaborada por Castillo: "Se trata, por transmutación (y no solamente por transformación), de hacer aparecer un nuevo estado filosofal de la materia del lenguaje; este estado insólito, este metal incandescente fuera del origen y de la comunicación es entonces *parte del* lenguaje y no *un* lenguaje, aunque fuese excéntrico, doblado, ironizado" (2014: 45).

[166] Esta misma posición, formulada con el tono de la creencia, se encuentra presente en el texto editorial "Muerte y resurrección de las revistas literarias o seis aproximaciones para armar un ornitorrinco" publicada en *El Ornitorrinco*, nº 1, 1977.

[167] La noción de "suspensión" como dispositivo teórico que intenta describir el "valor" y la "experiencia" de la escritura literaria aparece formulada, con ciertos matices descriptivos, por Roland Barthes (*El placer del* texto, 1973) y Jacques Rancière, (*El malestar en la estética,* 2004). En ambos, resulta evidente el diálogo con la tradición filosófica desde el pensamiento griego –especialmente en la Nueva Academia y los filósofos Escépticos-, el idealismo romántico, hasta la fenomenología de Husserl; la *epojé* se constituye como una actitud –una suspensión el juicio, un estado de reposo- frente al problema gnoseológico (Ferrater Mora, 1965). En su teoría del texto vinculada a la figura del placer Barthes sostiene "No se puede decir nunca de manera suficiente la fuerza de *suspensión* del placer: es una verdadera *epojé*, una detención que fija desde lejos todos los valores admitidos (admitidos por sí mismos). El placer es un *neutro* […] El placer del texto es eso: el valor llevado al rango suntuoso de significante" (2014: 86). Por su parte, Jacques Rancière recorre el principio histórico de esta "suspensión" para encontrar su antecedente en la estética de Schiller, a partir de la cual deriva un sentido específico hacia las obras de arte que incluye necesariamente la literatura: "aquello que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible (2011b: 33).

problema que vertebra la política literaria de Castillo. En conflicto con un contexto marcado tanto por la apertura de los mercados masivos, como por la politización instrumental de los textos, Castillo resuelve una posición anclada en el alto modernismo literario: la escritura es composición, corrección y trabajo formal de un sujeto escritor considerado plenamente como artista. A modo de ejemplo, Castillo dimensiona el tránsito realizado por Joyce desde *Dublineses* a *Ulises* como el pasaje hacia una "desesperación de la forma" (2008: 301), para luego definir esta noción a través de una dialéctica entre el escritor y su arte: "La forma no es más que eso: el último límite de un artista, su imposibilidad de ir más lejos" (2008: 301). El problema de la composición se proyecta sobre la continuidad insoslayable entre el escritor y su lenguaje, y al mismo tiempo, como expresión de unidad entre vida y escritura.

A través de estas operaciones críticas, Castillo se construye como el lector de una tradición amplia y heterodoxa; esa lectura representa la instancia inicial (con el carácter efectivo y metafórico de una iniciación)- de su propia escritura. Por lo tanto, la memoria literaria que compone el tejido sensible de la modernidad llega a Castillo y se configura como una tradición de arte y pensamiento. El ensayo titulado "El legado" formula abiertamente la conciencia de esa genealogía: "Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Freud, Einstein, Sartre, son nombres sin los cuales el lenguaje de nuestro tiempo no se concebiría. […] Desde la literatura, agregaría dos nombres más: Dostoievski y Kafka" (2010a: 199). El reconocimiento del discurso marxista y psicoanalítico junto a un amplio panorama conceptual que abarca la filosofía del siglo XX[168], se presentan como los índices de su reflexión estética y práctica narrativa. Esta constelación hace visible la densidad de un *legado* desplegado como variaciones de la modernidad literaria; espacio imaginario de textos y sentidos donde Castillo sostiene su figuración autoral hacia el final del siglo XX. En su perspectiva, el escritor y la palabra literaria configuran una identidad y una experiencia en conflicto (en disidencia) con el mercado y los mecanismos triviales de dominación; en consecuencia, la ética de la forma que alude, simultáneamente al trabajo sobre la forma estética y a la modelación de las propias afecciones subjetivas.

[168] Teniendo en cuenta que el texto se publica por primera vez en *Ser escritor* durante la década del 90, el sentido de esta recuperación adquiere un valor de lectura retrospectiva. Escribe Castillo: "Angustia, proletariado, voluntad de poder, inconsciente, relatividad, parricidio, burocracia, libertad, significan, en el siglo XX, cosas esencialmente distintas que antes del siglo XX. Y es a partir de acá, con estos supuestos, que estamos obligados a repensar el mundo, a inventar, para nosotros, nuestros propios valores éticos, filosóficos y literarios" (2010a: 199).

3. Escansión I (1961-1982)

Los primeros cuatro libros que componen *Los mundos reales -Las otras puertas* (1961), *Cuentos crueles* (1966), *Las panteras y el templo* (1976) y *El cruce del Aqueronte* (1982)[169], este último como selección de textos ya editados[170]- son publicados simultáneamente al proyecto de las revistas literarias, esto es, en un período histórico marcado por la turbulencia política y las controversias del debate teórico, estético e ideológico. En una perspectiva general, es posible advertir tradiciones literarias heterogéneas en su composición textual. De hecho, el principio de multiplicidad estética formulado por Castillo se hace visible en la convivencia de cuentos vinculados polémicamente a ciertas formas del realismo, junto a textos que se inscriben en el género fantástico, así como relatos que trabajan el experimentalismo narrativo.

3.1.Representaciones y figuraciones anómalas: marginalidad y locura

"El candelabro de plata" y "Noche para el Negro Griffiths"[171] configuran textos representativos de una serie narrativa enfocada sobre personajes excéntricos y espacios marginales de la cultura argentina. A partir de estos relatos puede señalarse en el proyecto narrativo de Castillo una suerte de realismo anómalo distanciado ostensiblemente de la representación de caracteres y circunstancias "típicas", según la clásica formula de Engels luego reelaborada por Lukács[172]. Por el contrario, sus textos se plantean como versiones polémicas de la poética del realismo en el inicio de la década del 60. En lugar de limitarse a componer una representación crítica de la vida

[169] La primera edición de *Las otras puertas* (1961) se realiza en la editorial Goyanarte; a su vez, la primera edición de *Cuentos crueles* (1966) es realizada por Jorge Álvarez, que luego en 1969 reedita el primer libro de cuentos. La aparición de *Las panteras y el templo* (1976) se produce en Editorial Sudamericana; y finalmente, *El cruce del Aqueronte* (1982) es editado por Galerna.

[170] Si bien el único texto inédito de la compilación es "El cruce del Aqueronte" -luego incorporado en la novela *El que tiene sed* (1985)- resulta significativo el proceso de lectura retrospectiva realizada por Castillo. Su operación, expuesta en el prólogo, consiste en trazar una continuidad entre sus textos de la década del 60 con en el inicio de la década de 80 y así vincular su producción narrativa con la coyuntura política.

[171] "El candelabro de plata" se publica por primera vez en *Las otras puertas* (1961) Editorial Goyanarte; "Noche para el negro Griffiths" aparece en *Las panteras y el tempo* (1976), Editorial Sudamericana.

[172] La postura de Engels aparece en las cartas a Minna Kautsky (del 26 de noviembre de 1885) y a Margarte Harkness (de abril de 1888); allí expresa su visión del realismo literario: "El realismo, en mi opinión, supone, además de la exactitud de detalles, la representación exacta de caracteres típicos en circunstancias típicas" (1964: 181) Esta postura será proyectada hacia la teoría de Lukács y su definición del "tipo": "Realismo significa reconocimiento del hecho de que la creación no se fundamenta sobre una abstracta `medianía´ […] La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual" (Lukács 1965: 13).

social, Castillo formula una exploración narrativa de sujetos y espacios marginales no carentes de cierta excentricidad; los cuentos se sostienen como ficciones donde el lenguaje revisa críticamente la cotidianeidad tipificada. En cierto sentido, estos cuentos actualizan en su composición la crítica realizada por Sartre en *¿Qué es la literatura?* del programa de las poética realistas: "El error del realismo ha consistido en creer que lo real se revelaba a la contemplación y que, como consecuencia, cabía hacer de lo real una pintura imparcial" (2008: 90). Lejos de una escritura objetiva, las narraciones eligen un tono abiertamente subjetivo desde el cual trazar figuraciones ficcionales de sujetos y espacios situados en el margen social. Sin embargo, esta perspectiva estilizada del mundo lumpen se resiste a ser interpretada como actitud anclada en la politización de los temas literarios. Estos textos realizan operaciones discursivas que problematizan y desajustan el sentido referencial y se desactivan el registro costumbrista. Si estos cuentos configuran espacios identificables dentro de la cartografía urbana -el sur de Buenos Aires, el Dock, Barracas, el ambiente de los bares del puerto- esta elección se plantea como parte de los artificios ficcionales que estilizan el discurso narrativo. El registro ambivalente, entre una figuración deliberadamente estética y el dato referencial, compone una representación de la ciudad donde la marginalidad y la vida nocturna funcionan como marcas distintivas de una política de escritura.

En "El candelabro de plata" el registro de los caracteres típicos se deja de lado para producir una indagación en la crueldad y el sadismo, tópicos afines tanto a la filosofía sartreana y la estética de Poe, como a la narrativa arltiana[173]. El cuento se presenta como una figuración textual del bajo fondo urbano, un territorio donde emplazar una crisis de idealidad y conciencia moral. La perversión estructura la lógica del relato, cuyo núcleo fundamental es el asesinato cometido en una ambivalencia irreductible entre el amor y la expiación del fracaso. La perspectiva narrativa en primera persona construye una justificación discursiva del crimen para presentarlo como farsa perversa del amor. A través del tono confesional, el texto ficcionaliza el encuentro entre el narrador-protagonista y Franta, un viejo inmigrante eslavo, para así componer el relato de una experiencia atravesada por la violencia y la justificación del acto perverso.

[173] Cabe mencionar el análisis del "Ser-para Otro" desarrollado por Sartre en *El ser y la nada* donde la relación intersubjetiva con el prójimo oscila entre el amor y odio, masoquismo y sadismo; la actualización de los tópicos siniestros del gótico realizada por Poe como estética del crimen y la perversión; y finalmente, la dimensión perversa y absurda de los personajes novelescos de Roberto Arlt. Estas referencias son insoslayables en la formación literaria de Castillo.

El cuento despliega una visión descarnada del sujeto y su disposición hacia la violencia; lo instintivo e irracional se plantean como dimensiones afectivas que desactivan el vínculo entre el sujeto y el mundo social:

> Nunca he podio dominar mis impulsos. En este sentido me reconozco un sujeto primitivo, puro (o bestial), incapaz de adaptarme al florido mundo, donde para tranquilidad de la hermosa gente se cultivan con sensatez todas formas del buen gusto, la hipocresía y el cinismo. […] Todavía estoy borracho perdido pero trataré de ser coherente (2008: 86).

El autorretrato del personaje-narrador que inicia el relato transgrede el registro tipificado, objetivo y costumbrista de un personaje alcohólico que confiesa un crimen; por el contrario, la elección de la perspectiva narrativa ficcionaliza un estado alterado de conciencia para postular una problemática concepción de la sujeto. De esta forma, el fragmento distingue entre el mundo y la subjetividad como dos órdenes en conflicto; estos "impulsos" que caracterizan los afectos del narrador ponen en funcionamiento el desarrollo de la trama narrativa, al construir una visión del asesinato como acto de benevolencia. La ambivalencia se plantea como una relación irrepresentable a partir de términos lógicos; no hay causalidad posible en las acciones del personaje, sino una indeterminación violenta a partir del encuentro con el *otro*. En definitiva, la lógica del crimen se presenta como la definición primitiva e impulsiva de su identidad[174]. El

[174] Resulta evidente, en este punto, la presencia e influencia del pensamiento sartreano en su argumentación filosófica del "ser-para-otro", así como en la circulación de estos problemas en su literatura. La dimensión filosófica del "otro" en vinculación a un teoría de la sujeto es desarrollada por en Jean-Paul Sartre, con una centralidad fundamental en *El ser y la nada* (1943) y *El existencialismo es un humanismo* (1946). La definición subjetiva del ser provista por Sartre se postula, entonces, desde una perspectiva intersubjetiva, es decir un "ser-para-otro" como crítica al idealismo hegeliano. Así, en *El ser y la nada* su argumentación contra el solipsismo sostiene: "la naturaleza de mi cuerpo me remite a la existencia del prójimo y a un Ser-para-otro. Descubro con él para la realidad humana, otro modo de existencia tan fundamental como el ser-para-sí, y al cual denominaré el ser-para -otro. Si quiero describir de manera exhaustiva la relación del hombre con el ser, es menester ahora que aborde el estudio de esta nueva estructura de mí ser: el Para-otro. Pues la realidad humana debe ser en su ser, en un solo y mismo surgimiento, para-sí-para-otro" (1993: 248). Al mismo tiempo, resulta interesante señalar el trabajo de Sara Vasallo sobre las vinculaciones entre Sartre y Lacan. La autora sostiene que la noción de "otro" y la teorización sobre la alteridad configura una instancia de definición del sujeto en ambos pesadores, aunque por supuesto, con diferencias sustanciales; en Sartre "se desarrolla un pensamiento donde el sujeto se opone al Otro desde afuera, hasta la perspectiva de Lacan en la cual al prioridad dada al Otro implica radicalmente al sujeto mismo" (Vasallo 2006: 178). El contraste queda explícito a partir de las nociones diferenciales de alienación en cada autor: "En Sartre, la alienación es pensada de acuerdo a la oposición exterioridad (Otro) / interioridad (conciencia), en Lacan es pensada como interna al sujeto dividido ya por el orden del significante. Por las mismas razones, la conciencia de Sartre solo puede entrar en relación con el Otro por medio de una lucha. En Lacan, esa lucha se ha vuelto inútil, ya que el sujeto está incluido en el Otro antes de saberlo" (Vasallo 2006: 192). Además, resulta interesante vincular el texto de Castillo con la lectura que Vasallo realiza del relato de Sartre *Eróstrato*, donde el protagonista asesina a un desconocido; según la crítica en ese crimen se mezclan el odio, el desprecio, la soledad y la impotencia social (2006: 120), con lo cual se propone una lectura que enlaza el "ser escritor" y el "ser criminal", operaciones afines al discurso de "El candelabro de plata".

cuento de Castillo construye una trama relacional-confesional, afín a ciertos relatos de Poe (como "El corazón delator" o "El gato negro"), que configura al personaje-narrador a través de la violencia y la perversión. El texto de Castillo indaga en la subversión de un orden moral trascendente para configurar en la ficción un sujeto alterado por la locura y el alcohol, es decir, por su contacto con una percepción y sensibilidad que se resisten a integrarse socialmente:

> La fantasía del que está solo se desarrolla, a veces, como una corcova de la imaginación, un poco monstruosamente; con ella elabora un universo tramposo, exclusivo, inverificable que –como el creado por Dios – suele acabar aniquilándose a sí mismo. El suicidio o la locura son dos formas del Apocalipsis individual: la venganza de la soledad (2008: 69).

El fragmento se configura como la deriva de un sujeto en crisis entre la locura y el suicido; sin embargo, es posible distinguir al mismo tiempo el carácter autorreferencial de la escritura. La ficción de Castillo problematiza el pensamiento racional para inmiscuirse en las anomalías y extravagancias de la imaginación; fantasía, monstruosidad y locura contribuyen a describir un estado alterado de conciencia y, consecuentemente, la disposición imaginativa de la escritura literaria. De esta forma se define la desarticulación del orden lógico-causal que conduce al asesinato, y que finalmente hace de la muerte violenta un acto de amor; una articulación contradictoria desde el amor hacia el odio, que se involucra incluso con un sadismo radical:

> levante el pesado candelabro de plata. Amorosamente, con una ternura infinita, poniendo toda mi alma en aquel gesto y sin meditar más la idea que desde hacía un segundo me obsesionaba, dije: Feliz Nochebuena, Franta. Y le aplaste el cráneo (2008: 73).

El abrupto final de la narración hace explícita la dualidad que atraviesa al relato, al instalar una ambivalencia irreductible entre amor y asesinato, entre la conmiseración y la violencia. Esta figuración del sujeto quiebra el ordenamiento homogéneo de la conciencia e introduce una dimensión fundamentalmente subversiva del orden lógico a partir del despliegue de una crueldad ritual[175]. En este sentido, el texto de Castillo se

[175] Los relatos donde se despliega abiertamente una estética de la violencia y la crueldad constituyen un punto nodal de las ficciones de Castillos, ya sea en la articulación del clima político de una época turbulenta (durante la década del 60 y 70), o como ejercicio ritual-estético. Según Morello-Frosch "La crueldad y la violencia parecen ser endémicas formas de interrelación subjetiva entre los personajes, porque la sociedad está igualmente escindida, y lo contestatario es la única moneda de intercambio social de ese momento. Pero la crueldad puede tener también otras funciones en la cuentística de Castillo, en la cual la violencia y la agresión a menudo se convierten en actos restitutivos, al revelar la otra cara de la moneda. El acto abominable puede ser liberador y el cruel puede resultar un inusitado redentor. El ejercicio casi ritual de la crueldad permite, en algunos relatos […] restituir la humanidad al otro, que se

articula con la caracterización que Sartre realiza del sadismo; el carácter pasional del sádico se encuentra, según Sartre, en estrecha vinculación con el deseo, a partir de la dimensión relacional del "ser-para-otro"; de ahí se desprende su ambivalencia entre el amor y la violencia como apropiación del cuerpo del otro. Según Sartre "Su objetivo es, como el del deseo, tomar y someter al Otro" […]. Pero, en el sadismo, se pone el acento sobre la apropiación instrumental del Otro-encarnado" (1993: 423). De esta forma, siguiendo simultáneamente la técnica narrativa de Poe, y la dimensión del sadismo sartreano, Castillo coloca en el candelabro de plata el instrumento donde se expresa, por igual, el final de la escritura y la materialización crimen. Castillo procesa en modo ecléctico la tradición existencialista, desde la filosofía de Sartre hasta la literatura de Dostoievski[176]; de modo que la figuración del personaje hace explícita una dimensión conflictiva que se efectúa en el contacto violento con la *otredad*. A partir de estas referencias se visualiza el problema filosófico que organiza el texto, esto es, la responsabilidad ante el crimen: "acabo de hacer feliz a un miserable, quien podría juzgarme, quién sobre la tierra (quien en el Cielo) se atrevería a juzgarme" (2008: 65). El texto exaspera y subvierte la noción de "responsabilidad", y en este sentido hace borrosos los límites de una moralidad organizada y preceptiva. En su lugar, el relato dispone una lógica perversa que fisura la noción de responsabilidad como garantía moral trascedente; en su lugar, la radical libertad del sujeto, indaga la irrupción del "goce de la transgresión" (Lacan 1988: 235), noción elaborada por Lacan para indagar en formas disruptivas y paradójicas del deseo[177]. Siguiendo la lectura que Žižek realiza de Lacan, la transgresión implica una confrontación con ese "Gran Otro" representado por la autoridad moral[178]. Es posible advertir esta modulación en la dualidad del crimen

---

había degradado (*El candelabro de plata*)" (2008:18). Asimismo, sostiene que "Al facilitar el acceso a otras zonas, es instrumento de transgresión liberadora en la mayoría de los casos, y en todos es constituyente esencial de la ontología de los personajes" (2008: 20).

[176] En el breve ensayo "Ética y justicia", incluido en *Ser escritor*, Castillo sostiene: "Conozco una sola ley moral, que es mi evangelio y mi única norma política, y a la que trato de atenerme. *Todos somos responsables de todo, por todo y ante todos.* Son palabras de Dostoievski. Para mí, que soy ateo, es lo mismo que si las hubiera leído en la Escritura" (2010a:117).

[177] En "El goce de la transgresión, incluido en el *Libro 7* del Seminario, Lacan indaga la "paradoja del goce" explicada a través de su "relación con la Ley fundada en el Otro" (1988: 233). En su elaboración teórica, a fin de sostener la dimensión paradójica del goce, Lacan recupera el mandato bíblico de amor al prójimo como formulación del mandamiento, y en este sentido, sostiene "Retrocedo en amar mi prójimo como a mí mismo en la medida en que en ese horizonte hay algo que participa de no sé qué intolerable crueldad. En esta dirección, amar a mí prójimo puede ser la vía más cruel" (1988: 235).

[178] Según Žižek "El Gran Otro opera en un nivel simbólico […] actúa como parámetro respecto del que puedo medirme. Por eso el gran Otro puede personificarse o reificarse en un simple agente: el "Dios" que

piadoso, en cuya ambivalencia se delinea una subjetividad a partir del asesinato y gesto cruel. Este sujeto figurado en la ficción y caracterizado por su identidad "impulsiva" (pulsional), concreta un acto violento que subvierte la noción de responsabilidad y fragmentar el orden simbólico-moral. El enfrentamiento con el otro construye una narración donde el goce y la crueldad se registran como experiencias fundadas en la locura y la trasgresión de la Ley (moral-penal-religiosa). En definitiva, el gesto disruptivo del texto se encuentra en la modulación de una voz abierta a la imaginación perversa, capaz de justificar el asesinato y de encontrar un sentido ético para el crimen.

En "Noche para el negro Griffiths", la configuración narrativa vuelve a reunir espacios y personajes marginales a través de una voz en primera persona, que en esta oportunidad, se traza como imagen del escritor en el interior del relato. Esta forma de figuración se dispone como mecanismo de verosimilitud y autofiguración autoral, a través de la cual se confunden deliberadamente los límites de la ficción: "Le expliqué […] que hacía cuentos, libros: en una palabra, que era una especie de Poeta" (2008: 288). Al construir un personaje que se imbrica con la identidad autoral[179] la operación de escritura produce un efecto de verosimilitud que enmascara el discurso literario, tal como lo ha señalado Todorov[180]. El relato busca reducir la distancia entre la figura de escritor y el plano de la ficción, confusión que abre un territorio de ambigüedades en el plano narrativo. Resulta significativo advertir que el propio Castillo incluye el texto dentro de su polémica personal con Julio Cortázar, con lo cual, la modulación de la voz narrativa y las referencias culturales construidos en el relato se presentan en la clave de una reescritura polémica[181]. El cuento dispone una relación declaradamente intertextual;

---

vigila desde el más allá, a mí y a cualquier persona existente, o a la causa que me compromete (Libertad, Comunismo, Nación) […] el gran Otro siempre está ahí" (2008: 19).

[179] Recupero en este punto las nociones de "figura de autor" y "ficción de autor" desarrollada por Julio Premat. Estas categorías permiten hacer visible de modo dinámico los problemas, contradicciones y ambigüedades que resultan de la definición de una identidad como escritor en los textos literarios.

[180] En su distinción entre los sentidos de la noción, al priorizar las nociones discursivas –contra el sentido ingenuo y la opinión pública- Todorov sostiene: "lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad" (1970: 13) .Barthes, Roland – Todorov, Tzvetan (et al.) (1970) *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

[181] De hecho, en el "Posfacio" a *Las panteras y el templo* se hace explícita esta estrategia y perfila la ficción hacia la controversia: "Noche para el negro Griffiths" puede leerse como una discusión o una deuda. La primera versión de mi cuento es de 1959, pero lo terminé mucho después de haber leído "El perseguidor". La tradición asegura que el plagio es la forma más sincera de la admiración: lo mismo vale para algunos desacuerdos. La trompeta, el *hot*, el barrio porteño de Barracas, opuestos al saxo, al *bebop*, al París de Cortázar, son polos de una velada discusión estética y momentos de mi deuda con un cuentista admirable (2008: 301-302).

al reescribir en modo desfigurado el relato cortazariano, se dispone la formulación de una estética literaria diseñada en la contraposición de espacios, lenguajes y referencias. El relato indaga el vínculo entre Griffiths, un mediocre trompetista afroamericano, y un narrador personaje identificado explícitamente como escritor; este procedimiento, utilizado por Castillo en distintos textos narrativos[182], vehiculiza la autofiguración del escritor en el interior del relato a fin de abrir hacia una serie de asociaciones que hacen reversible el territorio ficcional y la realidad empírica.

A partir de esta operación, el texto se articula a través de las configuraciones afectivas del narrador con ese *otro*, Griffiths, que lo constituye. En este sentido, la subjetividad elaborada en el texto forma parte de una relación conflictiva, y se presenta como la deriva de una conciencia en la que se unen el desprecio y la fascinación: "El jazz no me gusta. Ni el hot, ni el otro. Griffiths lo sabía. Y también sabía, aunque sin entender la razón, que yo en el fondo lo despreciaba (Castillo 2008: 288)". Este acercamiento escenifica una diferencia radical que es, al mismo tiempo, una aproximación crítica a los materiales del relato en la velada referencia a Cortázar, Sin embargo, en ese territorio diseñado por Castillo, ubicado en la noche de los bares suburbanos, la diferencia se hace próxima, y la otredad representada en Griffiths se acerca hacia la conciencia del narrador: "descubrí con inquietud que yo estaba empezando a ponerme del lado del negro, a tocar con la banda que venía por la calle Basin, porque cuando me olvido del nombre de alguien es mala señal" (Castillo 2008: 294). La identificación es, en realidad, una confusión y desajuste en las categorías fijas de la subjetividad, que en este caso no se realiza al transformar la hostilidad en un trato cordial -es decir, a partir en una supresión de las diferencias-, sino en su exasperación.

La ficción opera un acercamiento que habilita la puerta de entrada a un universo completamente ajeno al espacio urbano, donde la música adquiere una funcionalidad específica en la superación de esa alteridad como conexión con un espacio y tiempo *otros*. En efecto, a través de Griffiths el narrador puede acceder a un territorio radicalmente exótico, el New Orleans de principios de siglo, la ciudad del jazz y la prostitución:

> Me apoyé en una tapia, en Barracas: a esperar. Y en la mitad de un coro, una especie de flash súbito, […] abriendo una fisura por la que entraron juntos batería

[182] En los relatos "El marica", "Los ritos", "El asesino intachable", "Week end", "Capítulo para Laucha", "Thar", "Muchacha de otra parte", "La cosa", "Fordham", "1994", "El tiempo de Milena", "La que espera" se repite esta operación de escritura que se incluye explícitamente el nombre de Castillo, o una acumulación de representaciones y detalles que acercan la ficción a su figura de autor e imagen pública.

> y trompeta entre una de aplausos y gritos e hilos dorados a fuego y patadas sobre el piso que hicieron asomar a sus ventanas a todas las muchachas del Distrito (Castillo 2008: 298).

A través de la imagen de una "fisura", el texto hace visible un contacto; un acontecimiento que la escritura intenta capturar, y produce una torsión en el relato, un *flash*, una iluminación, que desactiva definitivamente la clave realista. El instante que la escritura se esfuerza en capturar produce una concentración del tiempo y el espacio, movimiento que pliega coordenadas para producir una unión imaginaria completamente antirealista emplazada en la conciencia del narrador. Esa iluminación repentina hace del texto una superficie porosa compuesta de correspondencias; un recurso discursivo que se realiza en la yuxtaposición de dos espacios y temporalidades radicalmente distantes. No habrá explicación, sólo enunciación de una experiencia que no puede ser asimilada lógicamente, y que se articula como consecuencia, enigmática, de lanzar una mirada hacia *el otro lado*. La otredad como problema filosófico, crítico y estético atraviesa diversos relatos de Castillo. En este caso la otredad configurada a partir de Griffiths, por extranjera y marginal, desarticula la molaridad[183] del protagonista-narrador en el espacio de la ficción; en su lugar, se habilita el contacto con una experiencia relacional y dialógica[184].

Los procedimientos anclados en la estética realista, entendida como pura mímesis de tipos sociales son explotados deliberadamente con el fin construir una escritura en la que se confunden espacios, temporalidades y la conciencia de los personajes. En este sentido, la ficción de Castillo adopta una perspectiva crítica que desmantela a partir de sus artificios narrativos las referencialidades duras y cristalizadas, proponiendo una escritura de la confusión y la exploración (filosófica, ideológica, política, y afectiva). Estos relatos concretan una práctica estética y crítica donde se trazan mapas que entran y salen de la ficción hacia el universo cultural; insertando a la figura del propio Castillo en las derivas de su escritura.

---

[183] La noción de "entidad molar" es elaborada por Deleuze-Guattari en *Mil mesetas* [1980] a fin de establecer una definición cerrada y conclusiva de la subjetividad y la identidad; en su lugar, propondrán la lógica del "devenir molecular", un modo de relación que opera por principio de fuga y desterritorialización de la identidad (Deleuze – Guattari 2006).

[184] Tanto la estructura narrativa como los usos específicos del lenguaje en el relato permite advertir un sentido "dialógico" amplio, tal como lo teoriza Mijaíl Bajtín, dimensión que se inicia en el discurso literario para alcanzar al lector y al crítico "en un diálogo social y ontológico proyectado hacia el exterior, más allá de las obras" (2012: 35). En definitiva, se recupera del dialogismo bajtiniano una visión del lenguaje y del sujeto necesariamente vinculados al otro, como problema linguistico y filosofico.

3.2. Desvío fantástico

"Triste le ville" y "La garrapata" se elaboran como relatos que ingresan abiertamente dentro de la género del fantástico[185], genealogía que desde Poe hasta

[185] La problematización del género fantástico ha sido elaborada por diversos críticos. En principio, es necesario mencionar el análisis de Tzvetan Todorov, cuyo trabajo de clasificación da cuenta de aquellos elementos constitutivos del género, al tiempo que propone su relación inmediata con otras formas literarias. La tesis del crítico – elaborada en *Introducción a la literatura fantástica* (1972)- encuentra en la *vacilación* el núcleo fundamental del relato fantástico; su carácter evanescente que implica la igualación del lector con las incertidumbres del personaje literario. En la lectura de Todorov, el desenlace de las historias juega un papel importante en su clasificación; la explicación (sobrenatural o racional) de los hechos de la trama asigna la ubicación del texto en la serie. De allí se desprenden las categorías de lo *extraño* y lo *maravilloso* como géneros literarios afines. Desde esta perspectiva, lo fantástico existe en tanto se suspenden las explicaciones a los sucesos narrados: otorgar un sentido sería entonces, abandonar el género fantástico. Si bien el valor polisémico constituye sin lugar a dudas un espacio central en los mecanismos típicos de esta literatura, se presenta la complicada situación de otorgar densidad a la delgada línea con la que Todorov dibuja el terreno de lo fantástico. Esta aproximación es revisada por Ana María Barrenechea en "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" (1978) para enfocarse en la literatura hispanoamericana contemporánea a su publicación (Borges, Cortázar, Fuentes, Carpentier, etc.) y su "carácter fluctuante" (90). La crítica argentina polemiza la lectura de Todorov y propone un acercamiento que dinamiza la rígida perspectiva estructuralista. Según Barrenechea, la incongruencia señalada por Todorov "Nace de buscar su fundamentación en el interior del texto, pero con rasgos que son externos a lo literario" (102), con lo cual no se advierte la inconducente contradicción entre categorías como "verdadero o falso", "real o irreal" al ser englobadas en la noción de "ficción". Las obras fantásticas serían aquellas que "ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto" (1978:90); aquellas cuya semántica propone relaciones entre "hechos anormales" (100), la "existencia de otros mundos" (100), "elementos de este mundo que rompen el orden reconocido" (100) o el trastocamiento de las categorías de la realidad y lo imaginario (101). Finalmente, las conclusiones de Barrenechea establecen una posición polémica frente a las teorías marxistas y su acusación a la literatura fantástica "por no reflejar los problemas humanos más urgentes, por ser un arte burgués" (102). Frente a esta postura, la crítica concluye subrayando la valoración realizada por Lukács de los relatos fantásticos de Hoffman y Balzac, para finalizar: "Esta posición [Lukács] o la de un Julio Cortázar, que cifra la función revolucionaria del artista en revolucionar el ámbito de las formas, o la de un Umberto Eco, que asigna ese poder revolucionario a la destrucción y creación de nuevos lenguajes, abren también al género otras posibilidades bajo el signo de lo social, siempre que lo fantástico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente" (103). Por su parte, Walter Mignolo en *Teoría del texto e interpretación de textos* (1986) distingue entre "comprensiones teóricas", como las de Barrenechea o Todorov, y "comprensiones hermenéuticas", como las realizadas por escritores y críticos a partir del siglo XVIII. Según Mignolo "Lo fantástico literario, en su forma más general, resulta de la asimilación a una práctica disciplinaria, de narraciones sociales cuya función es la de simbolizar la actitud y el sentido del hombre frente a lo desconocido, a lo extraño, al misterio" (1986: 117). Sin embargo, la reflexión crítica de Mignolo advierte que los conocimientos vinculados al fantástico "se confunden con el quehacer literario mismo, en la medida en que el concepto de literatura se basa sobre las nociones de *fantasía* y de *imaginación*" (127).Sin embargo, la "ficción fantástica" y su exploración de "mundos posibles" parecen yuxtaponer – como en el caso de Borges y Kafka- el concepto de lo fantástico "al de *ficción* y al de *artificio*" (145) con lo cual, la valoración del componente intelectual en el procedimiento discursivo ha variado desde la visión romántica, especialmente luego Edgar Allan Poe. A través de Borges y Bioy Casares Mignolo establece una distinción en el concepto de literatura fantástica gestada "en oposición a la novela realista y psicológica" y que por lo tanto, "se caracteriza por la `invención´ de acontecimientos que postulan la alternativa de mundos posibles" (152); con lo cual, estas narraciones incorporan "conjeturas lógico-fantásticas sobre el universo" (152). Finalmente, Rosemary Jackson en *Fantasy: literatura y subversión* (1986) propone la noción de *fantasy* en un intento por adecuarse a una sociedad que ha abandonado la fe incondicional. Según Jackson el *fantasy* no inventa regiones sobrenaturales, pero presenta el mundo natural transformado en "otra" cosa. Cuando se pasa de las exploraciones trascendentales a las transcripciones de la condición humana, el mundo se humaniza, se domestica; es decir, que frente al retroceso de los esquemas tradicionales surge una nueva forma de concebir el elemento fantástico en la

Borges y Cortázar se hace visible e interviene en la narrativa de Castillo. Ambos textos están incluidos en *Las panteras y el templo* (1976), reunidos en la sección "III", la cual se inicia con un epígrafe de Maeterlink, "¡Están aquí! ¡Están en medio de nosotros!" (2008: 251), perfilando el carácter de los relatos. El cuento "La garrapata" presenta un narrador que, interpelando a una segunda persona presenta la extraña relación de Sebastián y su pareja, Norah. El texto sostiene su tensión en las incertidumbres arrojadas sobre hechos cotidianos, como el amor, el matrimonio y la amistad. Sin embargo, esta cotidianeidad será fragmentada para introducir el componente fantástico a partir de inquietantes detalles, aparentemente nimios, de una relación amorosa. En efecto, las descripciones de Norah se corresponden a la imagen femenina construida en la literatura gótica[186]; de esta manera, y a través del título del relato se sugiere la filiación con la "tradición literaria del vampiro"[187]. En este sentido, la figuración femenina intenta ser conceptualizada y propone una imagen vinculada a la sensibilidad gótica: "Sí, una mujer temible: diabólica, si lo prefiere. Me cuesta explicarle qué

---

literatura contemporánea. La irrupción en el discurso de lo irreal y lo imposible se articula en la época moderna a partir de lo que Jackson denomina *relacionalidad negativa*, dando forma a un segmento autónomo de la serie literaria enfrentado necesariamente con las categorías del realismo burgués. El campo determinado por el género fantástico se convierte en un espacio propicio para indagar y problematizar en torno a lo "real" y lo "irreal" a partir de una perspectiva menos taxonómica y ligada a la concepción un una otredad íntimamente unida a la sociedad.

[186] Siguiendo a José Amícola en su libro *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación* (2003) Rosario, Beatriz Viterbo Editora. El "modo gótico" aparece durante la segunda mitad del Siglo de las Luces "surge con repentina evidencia en el imaginario de los escritores el tema del Mal" (2003: 89). "En las postrimerías del siglo XVIII […] este resquebrajamiento de la certidumbre de lo racional trae al centro de la discusión la figura del satanismo. […] En este sentido, podemos estar de acuerdo con Lukács cuando sostiene que la novela es el género épico griego al que los dioses han abandonado (Lukács 1920: 77). Tal vez, habría que corregir la afirmación del investigador húngaro y decir que a partir del siglo XVIII a pesar o a causa de la batalla dada por los racionalistas contra las religiones y la superstición, la novela, ya completamente abandonada por los dioses, se puebla ahora de fantasmas" (2003: 90). En definitiva, la indagación en el horror, el vampirismo, lo pesadillesco y lo ominoso (interpretado por Freud clave psicoanalítica como "*un-heimlich"* lo no-familiar) constituyen un discurso que se sostiene desde el final del XVIII y alcanza diversas variaciones en la literatura contemporánea.

[187] Según Amícola "la tradición literaria de vampiros aparece en un sentido como una intensificación del gótico en la pluma de Polidori (Gelder 1994: 29), y, podría decirse que los personajes clásicos de Mary Shelley y de Bram Stoker (sucesor de Polidori), aparecen como primos hermanos, como los seres que trascienden la condición de fantasmas, en tanto son "muertos vivientes" (2033: 92-93). Amícola repasa las teorizaciones de Rosmary Jackson (el *fantasy* como modo de exteriorización inconsciente y relacionalidad negativa) y Julia Kristeva (especialmente sus nociones de abyección y perversión), para finalmente concluir: "Lo cierto es que la figura narcisista del Doble que pone en escena el modo gótico (desde un adentro de su creador) hasta la inoculación del mal en la víctima como portador de la otredad en la tradición vampírica, ambos movimientos parecen compaginarse en una centralidad corporal, donde el fluir de la sangre aparece como la preocupación capital del misterio de la vida y de la muerte […] la extracción de la sangre aparece como un acto culpable y clandestino que debe realizarse a solas como un acoso sexual para el que no existe un nombre" (2003: 93).

originaba esa, digamos *impresión*, que me causó desde la primera vez que la vi. [...] su mirada tenía cierta cosa profunda y estremecedora. Magnética como los fondos de aljibe. ¿Se ha asomado alguna noche a un aljibe?" (2008: 259). La descripción intenta dar forma a una sensación inexpresable que se designa como "*impresión"*, esto es, como marca discursiva de lo indeterminado. El proceso elusivo se compone de comparaciones y caracterizaciones que indagan la ambivalencia entre la atracción y el rechazo, la fascinación y el estremecimiento, el brillo y la oscuridad. Norah, quien en un principio fue presentada como la hermosa y misteriosa esposa de Sebastián, fragmenta el plano narrativo hacia la irrupción de lo fantástico. En este sentido, la visión de los cuerpos desde la perspectiva subjetiva del narrador adquiere una importancia central. La vida (lo *vital*) fluye desde Sebastián hacia el personaje femenino, no por acciones que puedan explicitarse, sino por la naturaleza primitiva que ésta evoca: "Ella estaba parada junto a él, inexorable. La encarnación misma del pecado o de la tentación: la hembra. Pero no, algo mucho más complejo y malsano" (2008: 261). La relación de pareja se convierte en el centro de un conflicto que no se expresa en conceptos, sino que explota la deliberada ambigüedad del relato fantástico para figurar una mutación corporal vinculada a una apropiación de los tópicos del vampirismo.

En "Triste le ville", el artificio narrativo posiciona un anónimo narrador-protagonista el cual se ve obligado experimentar la muerte de un extraño. La construcción formal y discursiva del texto parte de una representación realista hacia la ensoñación fantástica del mundo de los muertos; de esta manera, las descripciones, por ejemplo del pequeño pueblo donde transcurre el relato, construyen una deliberada atmósfera enrarecida, que trastoca discursivamente las categorías perceptivas:

> Casi abstracta en el atardecer, o como devastada por su desolación, era igual (me pareció igual) a cualquier inocente estación de pueblo. [...] envuelto en el crepúsculo, un vigilante fumaba contra un cerco. No vi otro ser viviente. No vi un perro, no vi un pájaro. El silencio tenía color, era como ceniza (2008: 253).

El carácter "abstracto" de la "inocente estación de pueblo", la explícita sinestesia que une el "silencio" con el tono grisáceo de la "ceniza", configuran discursivamente un paisaje carente de vida, con lo cual, el modo fantástico se produce, en primer lugar, a partir de la confusión de categorías perceptivas. La desactivación del realismo no se agota en el quiebre de un verosímil consolidado en descripciones y personajes típicos, sino que se produce como distorsión en las condiciones y atributos que dan forma sensible a objetos, personales y paisajes reconocibles. De ahí, se desprende que el

silencio pueda adoptar un color, y un espacio cotidiano transformarse en una abstracción, para registrar la experiencia de un sujeto arrojado en la incertidumbre y vinculado con un paisaje artificial, es decir, compuesto de pequeñas clausulas discursivas ordenadas con el propósito de generar una visión fantasmal. Las impresiones del narrador presentan al espacio de la estación y el pueblo como parte de una vivencia extraña y conducen hacia la aceptación del suceso extraordinario. El texto construye una escritura que desplaza la racionalidad objetiva, para introducir gradualmente sentencias y reflexiones que focalizan la tensión narrativa en la presentación de una confusión de carácter metafísico:

> Lo mismo que el sueño, ese fragmento del morir que nos mata cada noche, lo mismo que los sueños durante el sueño, yo pensaba que la muerte podía ser dulce como las imágenes de un pájaro dormido, o espantosa como las formas que se mueven en las pesadillas de un loco. Y así como ningún hombre sueña el sueño de su vecino, cada uno se perpetúa en su propia muerte: en la que se merece. El infierno y el cielo, no son otra ilusión (2008: 254-255).

La ambivalencia -entre el sueño y la muerte, el infierno y paraíso- constituyen elementos que Castillo recupera de la tradición literaria, y que instalan un tono filosófico especulativo en el interior de la ficción. Sin embargo, resulta evidente que el relato de Castillo se propone como apropiación y reescritura del cuento de Borges "El sur", incluido en *Ficciones* (1954); lo cual se hace ostensible tanto en las descripciones del paisaje como en la temática tomada directamente del texto borgeano, esto es, el viaje en tren hacia el sur de la ciudad de Buenos Aires y la confusión de las identidades. Tal cual señala Morello-Frosch "Según Borges, todo escritor elige sus precursores, y Abelardo Castillo, atento lector de la literatura argentina, y de Borges en particular, ejemplifica está práctica" (2008: 14). El relato de Castillo construye un universo discursivo difuso en el cual distintos órdenes -sueño y vigilia; vida y muerte; real e irreal; texto original y versión- se confunden y trasgreden. En este ambiguo espacio intervienen, sin posibilidad de sintetizarse armónicamente, diversos planos que constituyen la identidad del sujeto, su pasado, sus relaciones y sus lecturas. En este sentido, la individualidad y las representaciones de la muerte, en tanto experiencia intransferible del sujeto, se codifica a partir de códigos occidentales literarios y trascendentales; de modo que, el merecimiento del infierno o el paraíso dejan de ser elementos heredados de una visión religiosa, para figurar estados de la subjetividad. La reflexión sobre la muerte se realiza en la apropiación y variación de discursos y

referencias culturales, los cuales configuran imágenes y representaciones en la composición de un imaginario. De este modo, y partiendo del texto borgeano, se suma la velada referencia hacia la visión budista del tránsito hacia otras vidas o mundos, que en el relato es introducida por una adolescente tibetana. A partir de este personaje tangencial Castillo introduce la enseñanza de los lamas recopilado en *Libro de tibetano de los muertos* (2009); este saber oriental describe la muerte como un estado transitorio de suspensión, conocida como doctrina del "estado intermedio", que coloca al sujeto en un estado anterior a su próxima reencarnación. Durante ese estado transitorio, la realidad se confunde; sueños y recuerdos conforman una amalgama de imágenes yuxtapuestas que no pueden sintetizarse ni ordenarse. La dualidad entre el sueño y la muerte se incluye en la referencia a los versos de la Divina Comedia "*e caddi come l´uom cui sonno piglia*", en clara intertextualidad con el "Canto III" del "Infierno"; y finalmente, se incorpora un fragmento de Rilke, "Señor, concede a cada cual su propia muerte" –perteneciente a *El libro de las horas*- que resuena en la construcción del relato como apropiación personal. Sin dudas, la anécdota que pone en funcionamiento el relato es el viaje en tren hacia el sur de la ciudad -"estábamos llegando a Glew"-, es decir, un motivo tomado directamente de Borges –de "La Biblioteca borgiana" (1990:135) según escribe Nicolás Rosa, en su indagación sobre "El objeto Borges" (1990:134) como "Padre Textual omnívoro y omnipotente" (1990:135) que actúa sobre la circulación de sus textos y lecturas-. Esta "herencia textual borgiana" en tanto "marca indeleble" (1990:135) se hace ostensible en Castillo y funciona como dispositivo ficcional para configurar una visión del tránsito de un estado de existencia a otro, así como confusión de escrituras, discursos y tradiciones culturales:

> Calculé que estábamos llegando a Glew, cuando me quede dormido. Me parece que recuerdo después de las primeras nubes a cielo abierto, pero a lo mejor quiero recordarlo, recuerdo en cambio haber recordado de pronto todos los hechos grandes y pequeños, todas las imágenes y caras de mi vida. Y recuerdo al mismo tiempo que, cuando yo era niño, alguien me contó que estas cosas ocurren en el momento de la muerte -, y agregué a ese inventario de mi agonía la última imagen de la estación (2008: 257-258).

Un pasaje de tren arrojado fortuitamente en un andén de Constitución es recogido por un azaroso pasajero provocando la extraña experiencia de una vida en la muerte del otro. De esta forma, el fragmento concentra el imaginario sobre la muerte disperso en el texto, y al mismo tiempo, elabora el giro fantástico como variación del tema borgeano. La paradoja del texto –que es en sí misma la marca del género

fantástico- se presenta como quiebre en la lógica y confusión de órdenes; sin embargo, en Castillo, esta modalidad de la escritura se configura como composición a partir de discursos y referencias de la tradición literaria. El relato yuxtapone la doxa sobre las representaciones de la muerte –recuerdos e imágenes durante una agonía- junto al saber de la cultura budista, las lecturas de Dante, Rilke y la ostensible apropiación (y filiación) del cuento de Borges. La escritura, entonces, se organiza a través de un "*corpus citacional"* (Rosa 1990: 137) que parte de la cita borgiana para "despedazar el cuerpo del Padre Textual" (1990: 137), y a partir de esta operación sobre las citas y fragmentos se recompone un corpus imaginario como escritura entretejida por otras voces y discursos. En este sentido, la intertextualidad y la variación se configuran como los dispositivos centrales en la construcción ficcional de Castillo. Sin embargo, "Triste le Ville", no produce una mera repetición, una identidad de semejanzas, sino que restablece la posibilidad de la escritura; una escritura que hace visible su rastro, su fuente, el eco de las voces que resuena en su composición.

3.3. Autofiguraciones, el escritor en el relato

Así como en "Noche para el negro Griffiths", "Los ritos" –texto incluido en *Cuentos crueles* (1966)- y "Crear una pequeña flor es un trabajo de siglos" –publicado por primera vez en *Las panteras y el templo* (1976)- se disponen como realtos que hacen de la autofiguración del escritor[188] el procedimiento que organiza el discurso ficcional; diseñando una zona de indeterminación entre el narrador en primera persona y la figura de autor elaborada por Castillo en prólogos, trabajos críticos, ensayos e intervenciones polémicas. Articulan, por lo tanto, "ficciones de autor" (Premat 2009), textos donde el discurso narrativo se confunde con signos, imágenes y representaciones que señalan ya sea hacia la figura del escritor empírico, ya hacia la figuración del escritor entendido como un sujeto social. En este sentido, la ambivalencia en la determinación de la identidad se presenta como la estrategia discursiva capital de estos relatos, los cuales definen al narrador y protagonista por su condición de escritor,

[188] En este sentido Morello-Frosch advierte como un rasgo significativo y recurrente de los relatos de Castillo "la presencia del escritor, quien entra en varias de sus propias ficciones identificado por nombre o profesión, y, como escenario de la trama, su San Pedro natal. Este deslizar de lo concreto extra textual dentro de lo fictivo cancela, por una parte, la antinomia realidad/ficción al borrar los límites que separan lo concreto de lo inventado y, por otra, sugiere que la realidad es una ficción más o, como establece el título abarcador de su cobra cuentística, que todo es parte de esos mundos reales en los que reside la creación de este autor" (2008: 24)

intelectual o crítico, y por ende, al ser proyectados hacia el espacio social, remiten hacia el autor que firma los textos. Ahora bien, los relatos elaboran un gesto crítico que ubica al escritor en un plano de igualdad radical frente a los objetos y situaciones del mundo corriente, desacralizando el prestigio de la práctica literaria para colocarla en correlación al mundo banal y cotidiano. Esta operación se realiza en la elaboración de un lenguaje narrativo abierto a la polisemia y la yuxtaposición de elementos heterogéneos, desde referencias empíricas claramente identificables hasta el fluir de conciencia como operación de escritura libre y asociativa; herramientas dispuestas a producir una dispersión de experiencias e identidades, dentro de las cuales se encuentra el propio escritor. Esta confusión generalizada de lo real plural traza el signo característico de la política ficcional de Castillo que, en este caso, imbrica el trabajo sobre la escritura junto a un "yo escritor" autofigurado en el proceso narrativo[189]. Por lo tanto, los personajes escritores de los relatos de Castillo remiten necesariamente a su propia figura, y siguiendo la genealogía borgeana –cabe recordar "El Aleph" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"-, hace poroso el espacio ficcional. Consecuente la escritura desarticula los principios que organizan la expresión objetiva, clara y taxonómica del mundo representado. El escritor (ficcional) protagonista de los relatos habilita un marco narrativo para la exploración de un lenguaje cuya productividad se encuentra en la desestabilización de los órdenes, jerarquías y clasificaciones de una tradición que, según Rancière, puede pensarse desde la *Poética* de Aristóteles y cuyo núcleo fundamental es la representación lógica, causal y verosímil[190] . El resquebrajamiento de los límites entre un adentro y un afuera del relato y, recíprocamente, los modos en que la ficción organiza los materiales y experiencias del mundo común, implica una escritura que se teje como escenario de contradicciones en la identidad, en los lenguajes y los objetos designados por ese lenguaje. En este sentido, la autofiguración, en tanto ficción de

[189] Tal como señala Premat: "Al autor se lo construye: construcción social en la medida en que el campo literario fija parámetros y expectativas; construcción imaginaria en tanto personaje funcional. Consecuentemente, al autor se lo fabrica con los mismos materiales fantasmáticos que la ficción, y al igual que la ficción, el repertorio de rasgos, elementos, opciones, es colectivo" (2009: 26). En este sentido, la noción de autor, sus figuraciones y ficciones se encuentran en una zona ambivalente, entre las referencias biográficas, la dinámica social de la circulación de sus textos reunidos bajo un mismo nombre, así como en la construcción de una estética reconocible y los efectos textuales que diseminan una identidad de escritor en la ficción: "el autor es una figura inventada por la sociedad y por el sujeto, tanto como es un efecto textual" (2009: 29).

[190] Me refiero al "régimen representativo" según lo ha conceptualizado Rancière en diversos trabajos, especialmente *La palabra muda* (2009), *Política de la literatura* (2011) y *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte* (2013).

autor, abre un intersticio problemático entre el escritor y la realidad empírica, espacio evanescente donde la ficción revela su potencialidad disruptiva y propone una lógica inmanente, ya no regida por el criterio verdad-falsedad, sino como una inmersión hacia una visión compleja y especulativa de la realidad, tal como señalara Saer (2004).

En "Los ritos", luego de remitir al tema existencialista del suicidio, el narrador expone: "desempeñé la Remington, tapié de libros como lápidas la repisa y me tomé un tren para San Pedro" (2008: 185). El viaje hacia la ciudad bonaerense donde Castillo sitúa biográficamente su infancia, se une a la definición de una identidad en clave literaria; el relato se inicia, cuando el escritor abandona el aislamiento de su práctica para salir al mundo. El relato traza múltiples índices que hacen del protagonista-narrador un escritor, y en su figuración se advierten las referencias a la intelectualidad de izquierda, la creación estética y cierto malditismo desplegado en la exasperación de la moralidad burguesa, a partir de las turbulentas relaciones con los personajes femeninos. Ante la pregunta "¿Sos comunista?" (2008: 187), el narrador responde con una serie acumulativa de definiciones: "Soy loco. Una especie de terrorista cristiano, de masón de izquierda. En realidad, soy un suicida revolucionario. Mi madre me abandonó a los ocho años y eso, ideológicamente me quebró. A los diez, leí a Lenin, a Salgari, *Gargantúa y Pantagruel* y al conde Kropotkin" (2008:187). En efecto, el discurso del personaje se presenta como una definición autobiográfica en la cual se confunden los hitos de una historia de vida junto al recorrido por lecturas iniciáticas, y al mismo tiempo, se propone una revisión crítica, cargada de ironía, sobre la identidad sacralizada del escritor y la intelectualidad progresista. Más allá del detalle empíricamente verificable, esta definición de la identidad del narrador se presenta a través de una visión que opera por yuxtaposiciones y contradicciones que involucra filosofía, política y literatura. El solapamiento entre vida y ficción se produce en una acumulación de detalles, entre el voluntarismo revolucionario y la angustia existencial del suicida, entre el anarco-socialismo y el cristianismo, entre las novelas de aventuras y la escritura desmesurada de Rabelais; de modo que, el personaje figurado como alter ego de Castillo, contribuye a desdibujar los límites de la ficción, y a su vez, a impugnar el principio mismo del orden binario excluyente y la representación no contradictoria.

Este proceso de inestabilidad focalizada en la figuración del escritor, se realiza por medio de una sintaxis singular, la cual imprime un ritmo y una lógica narrativa que acumula detalles, desde lecturas y paisajes hasta objetos decorativos. La inclusión en el

relato del personaje de Virginia –nombre significativamente asociado a la vida de Edgar Allan Poe, de quien Castillo recupera, incansablemente, temas y procedimientos- se propone como la excusa para visibilizar en una serie de banales objetos decorativos –un caballo de mar, una geisha, una tortuga, una miniatura de Bali, un samurái, una *kokeshi*- el trazado de un lenguaje narrativo (incluso, un programa de escritura) que en sí mismo implica la imposición de una visión desordenada: "todos en el más heterodoxo desorden, sin el menor respeto por la leyes de la perspectiva, las jerarquías, la unidad de estilo o la Lógica, pero amándose" (185). Ese "heterodoxo desorden" es el principio que compone la política de la ficción en Castillo; esto es, la fisura de los patrones lógico-causales para la representación, la yuxtaposición de signos y objetos que atraviesan los limites taxativos entre vida y literatura, y en consecuencia el quiebre de la unidad estilística como garantía de sentido. Esta escritura expresiva establece una constelación impropia que produce en un modo absoluto de ver[191]; historias amorosas, objetos triviales, paisajes, lecturas, descripciones de la sexualidad, ideas políticas, recuerdos, conforman la compleja trama de un desorden; materiales presentados en una composición heterodoxa donde conviven estilos y elementos que se yuxtaponen en una misma frase o secuencia narrativa; desde el monólogo de Hamlet a la *Marcha de San Lorenzo*, desde la imagen impresa de un Mig soviético sobrevolando Vietnam junto a una crecida del río Paraná. E insertada en esta trama de confusiones, se encuentra la identidad del narrador, colocado en un impreciso límite entre la ficción y la alusión al propio Castillo. La anécdota de una banal vacación en San Pedro y unas turbulentas relaciones amorosas disponen una escritura proliferante y heterogénea; de hecho, ese registro de confusiones detiene el curso del relato como secuencia argumental, y a su vez, subraya la identidad del personaje definido en su práctica de escritura:

> a partir del momento en que Adela me peló una naranja, hasta la madrugada particularmente curativa, y de alta repulsión, que determinó mi regreso a Buenos Aires, sólo acontecieron, como ya lo he dicho, las alternativas no anecdóticas; las que hacen del mundo real un simultaneo y algo contradictorio pandemónium de terremotos en Chile, braguetas, funciones gastrointestinales, estrellas milenarias, la práctica del remo, metabolismos y metafísica; apelmazamiento difícilmente reinventable en estas páginas. Suponiendo que yo –aunque esté quizá demorando

[191] Según sostiene Rancière en *La palabra muda* "Escribir es ver, convertirse en ojo, poner las cosas en el puro medio de su visión, *es decir*, en el puro medio de su idea. Y es una manera "absoluta" de ver. […] En la absolutización del estilo las cosas se desligan precisamente de esta idea [naturaleza] Se desligan de las formas de presentación de los fenómenos y de la relación entre los fenómenos que definen el mundo de la representación. Se desligan de la naturaleza que los funda […] de todo su régimen de significación. La "manera absoluta de ver las cosas" es la capacidad de manifestar esa vibración. (2009: 142)

> adrede esta historia, este otro rito oficiado fríamente a máquina, tomando mate de espaldas a la repisa bien tapiada de libros no tuyos, incompatibles con tus peluches y tus morondangas y tus ritos, libros anchos, sacrificiales, como lápidas -, suponiendo que yo tuviera ganas de reinventar el mundo real (2008:194).

El acto mismo de la escritura irrumpe como instancia del relato; sin embargo, el "yo" escritor y las marcas que componen esa identidad (una máquina de escribir, una biblioteca) formulan una detención en la progresión narrativa. Los desvíos y asociaciones demoran explícitamente el curso anecdótico a partir del registro textual del fluir de conciencia del narrador. La secuencia argumental ordenada cede su lugar a una escritura consciente de sí, que traza su propia imagen en el relato; puesta en abismo del acto escritural que se figura como "rito oficiado fríamente a máquina". Al mismo tiempo, resulta singularmente significativo que, el título del relato de Castillo aluda en modo velado, aunque efectivo, al "rito de escritura" [192]. En este sentido, el fragmento adquiere un tono perfiladamente metaliterario, dado que es el propio narrador-escritor quien mide los alcances de su intento por capturar la multiplicidad de lo real. La sintaxis acumulativa es el procedimiento narrativo para recrear el desorden de la percepción, y al mismo tiempo, presentar el propio programa estético. En este sentido, la autofiguración autoral se presenta como la recreación en el relato de una política ficcional; los objetos, la historia y las experiencias del mundo "real" se yuxtaponen como elementos heterogéneos para dar forma a una escritura que no deja de remitir, ambivalente, hacia su propio proceso de composición y, en cierto sentido, hacia el proyecto general implicado en *Los mundos reales*. De ahí, se genera una condensación sintáctica de las percepciones y objetos que el propio texto describe como "apelmazamiento"; ya no hay una representación objetiva del mundo y la realidad, sino un desajuste en la percepción que reordena esos sentidos, compone sensaciones y hace de la escritura una superficie que materializan "perceptos y afectos" (Deleuze-Guattari 1993) en una sintaxis singular y un estilo proliferante. Así "los ritos", articula un significante que conecta las historias amorosas, la percepción de los objetos y el mismo acto literario; de modo que, el rito de la escritura, y el rito de la sexualidad se yuxtaponen como efectos de la ficción. En consecuencia, es en la composición de la frase –en sus ritmos y detenciones- donde se

[192] Cabe señalar la coincidencia en la exploración e identificación de la escritura como "rito" tanto en la ficción de Castillo, como en trabajo critico de Premat: "La historia literaria está repleta de ejemplos de escritores que, desde el manuscrito y los ritos de escritura hasta las estrategias de edición, desde la puesta en escena ficticia del acto de creación hasta los debates estéticos subyacentes en sus textos […] producen una figura de sí en tanto que autores" (2009: 26-27)

establece un espacio que hace de la confusión y la proliferación una visión de la escritura contraria a cualquier jerarquía (alto/bajo), límite (adentro/afuera del relato) o adecuación de estilos, y que hace de la figuración del escritor en el relato el signo desestabilizante *par excellence*.

Los dos primeros enunciados de "Crear una pequeña flor es un trabajo de siglos" configuran al relato como una composición dialógica e intertextual. Su título traduce uno de los *Proverbios del Infierno* de William Blake: "To create a little flower is the labour of ages" (1998: 26); su primera oración "Soy un escritor fracasado. No es un comienzo demasiado original, lo sé" (2008: 213) reenvía hacia la narración de Roberto Arlt "Escritor fracasado"[193]. A partir de estas claves literarias el relato crea el artificio del tono autobiográfico y confesional[194] para narrar un recorrido de lecturas y relaciones amorosas de un personaje figurado como escritor que toma rasgos de la vida del propio Castillo así como de los escritores y críticos emergentes de la década del 60. El texto emplea un registro irónico y corrosivo que revisa críticamente la configuración de un escritor profesionalizado y a sus asociaciones generacionales en la referencia a la "Juventud Dorada del país" (2008: 213). La narración en primera persona que impone un recorte individual que se funda en la singularidad de una identidad artística:

> A esta altura él era yo, había publicado un librito de versos y había empezado a dejarse convencer de que la vida es dura, que hay que vivir, que uno puede ir erigiendo el monumento más perdurable que el bronce y redactar la Sección Espectáculos del semanario tipo *Times*. Ser Horacio y Gatsby, en suma. Para esa época ya se me invitaba a fiestas con muchachas como juncos que aspiraban a recibirse de Simone de Beauvoir […] en la cama, yo todavía podía hablarles de Kierkegaard, de epopeyas a redactar y del arte en general, sin que dejaran ver cómo se hartaban (2008: 214).

Entre la figura del poeta latino y el diletante personaje de la ficción de Scott Fitzgerald, el relato traza los puntos de una tensión en los modos de configurar una figura de autor. La ficción problematiza la tensa relación entre la literatura, como rito personal en diálogo con la tradición, y su profesionalización anclada en la imaginación literaria del siglo XX. Esa polarización se configura en un discurso que transita, itinerante, entre un yo y un él, entre la intimidad de una visión subjetiva y la construcción de una figura pública. Al admitir este desdoblamiento la narración

[193] "Escritor fracasado" aparece en *El Jorobadito*. Textos reunidos en *Obra Completa* (1981). Buenos Aires: Omeba. Págs. 715-735.

[194] Según informa el "Posfacio" redactado por el propio Castillo, "hablo allí explícitamente de mí generación y hasta de mí, sólo que digo despreciar más de una cosa que amo" (2008: 302).

construye simultáneamente una autofiguración de escritor, y al mismo tiempo, el registro que parodia esa identidad expandida hacia el retrato generacional. La década del 60 aparece, ya en este texto de 1976, como una referencia cultural, una trama de lecturas y modos de sociabilidad; junto al existencialismo –Kierkegaard, Simone de Beauvoir- aparece la modernización cultural –escribir para un semanario "tipo *Times"* (2008:214). Del mismo modo, se introducen las experiencias del arte pop y la irrupción de los nuevos lenguajes artísticos –"encabecé un movimiento por la abolición del libro y a favor de un arte masivo, usable como un traje como un traje o un calzoncillo" (2008: 215) -; y si bien el texto no incorpora nombres propios, es verosímil conjeturar un tipo de crítico emergente en esta escena cultural, tal como lo fue Oscar Masotta –"puse en argentino básico (y las firmé) las ideas de varios estetas homosexuales franceses" (2008:215)[195], o una publicación como *Primera Plana* (fundando por Jacobo Timerman en 1962), detrás de las referencias paródicas. El relato de Castillo revisa las tensiones involucradas en una práctica profesional de la escritura, para contrastar una genealogía personal vinculada negativamente a esa profesionalización. Desde la ficción, se polemiza con esa escena cultural enlazando contradictoriamente referencias a la tradición literaria, junto al mundo social y profesional de la década del 60. En este sentido, así como en "Los ritos", el relato diseña un régimen de escritura que articula en la voz del narrador-escritor las tensiones implicadas entre la escritura y su mercantilización, entre el mundo social y la práctica literaria, entre la filosofía y los usos prácticos del saber. El escritor que fracasa, tanto en el amor como en sus búsquedas estéticas, se configura como una deliberada diatriba al éxito del crítico profesional, con lo cual, se construye una irreverente mirada a la propia generación: "Cundo necesito un buen traje, redacto un mal cuento. Y si hace falta más plata se escribe un libro sobre Perón o el Estructuralismo o el cadáver de Eva Duarte. Y ustedes, ¿qué hacen?" (2008: 222). Literatura y crítica se presentan como discursos atravesados por un componente abiertamente material, esto es, escribir por dinero, o en su defecto, escribir siguiendo las derivaciones de la teoría o la vida política. En consecuencia,

[195] En el número 31-32 de *El Escarabajo de Oro,* 1966, se incluye en la sección "Grillerías" la crónica sobre un happening realizado por Raúl Escari, Eduardo Costa y Roberto Jacoby. Allí, Castillo adopta la postura de un irónico cronista para delinear una perspectiva de la escena cultural porteña y describir a cada uno de los asistentes: Juan José Sebreli, Marta Minujín, Oscar Masotta, Enrique Pichon-Rivière, Lea Lublin. Cabe recordar que Oscar Masotta introdujo pensadores de la teoría francesa –como Lacan y Barthes- a la escena cultural argentina.

frente a la imagen del escritor profesionalizado la ficción de Castillo se posiciona como interpelación sobre las posibilidades de la exploración estética.

En este sentido, a partir de la ficción de autor Castillo hace suya y reescribe un frase del cuento "El sur"[196]: "a la realidad le gustan las simetrías, es cierto: la realidad, en el fondo, quiere parecerse a la literatura" (2008: 214). La simetría del modelo de ficción borgeana es retomada, ahora, para imbricar explícitamente realidad y literatura, o más precisamente, vida y experiencia literaria. En efecto, esta superposición torna borrosos los límites de la ficción; la figuración del escritor dentro del relato se propone, entonces, como un dispositivo que revisa críticamente las representaciones sociales autor de ficciones y del crítico profesional. Castillo construye un personaje escritor que, a través de los diálogos y encuentros con Laura, configura derivas sin conexiones lógicas, incluso incorporando saltos temporales que desactivan la linealidad de la narración de la relación de pareja. Sin embargo, la codificación de esa relación se propone, estrictamente, en clave literaria; la prosa narrativa hace visible el proyecto escritural de Castillo, elaborado en dialogo con textos consagrados por la tradición. Este procedimiento se hace evidente cuando el narrador dispone los detalles de un sueño, y la secuencia narrativa se interrumpe para producir un discurso que registra imágenes oníricas: "Había escalinatas en el sueño, altas plataformas superpuestas en la noche. Una especie de anfiteatro de basalto, y yo desnudo, pero sin experimentar vergüenza" (2008: 217). La visión del sueño recompone a partir del anfiteatro el escenario de las artes en la antigüedad, para luego superponer una serie de elementos que se dispersan en la tradición estética. Sin embargo, la "superposición", es algo más que un mero detalle librado al azar asociativo de la deriva discursiva, oficia como dispositivo de acumulación de imágenes y nombres de una genealogía literaria que incluye a William Blake, Edgar Poe y, finalmente Baudelaire, es decir, figuras paradigmáticas de la tradición literaria recuperadas para por el texto:

> […] nunca creíste en mi Albatros. Juro que el diálogo era así, y que yo dije Albatros. Y ahora, al verlo escrito a máquina, pienso que Albatros con mayúscula, el Albatros, mi Albatros, puede ser el nombre de un barco capitaneado por mí, una especie de barco pirata que los dos conocíamos en la región del sueño y entonces no todo es tan absurdo. El caso es que dije esa palabra, signifique lo que signifique. O quizás mi Albatros era lo que yo tenía en la mano, aunque no me parece que fuera un pájaro. No, al menos, uno cuyas alas de gigante le impidieran

[196] La frase del cuento de Borges, reunido en *Ficciones* (1944), sostiene: "A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos"(1974: 526).

> caminar. No tenés derecho a decir eso, murmuro Laura. Y ya no estábamos más en el anfiteatro […] y aquello, bien mirado, era Callao a la altura de Vicente López (2008: 218).

La digresión narrativa se configura como el fluir de conciencia del narrador, yuxtaponiendo imágenes provenientes de la tradición literaria así como registros del mundo común. En efecto, el discurso se compone como una reescritura y apropiación del poema de Baudelaire "El albatros", que es en sí mismo una definición en verso de la figura del poeta y su separación del mundo corriente[197]. El poema –como toda la estética baudeleriana- elabora la distinción entre la experiencia poética frente a la vida terrenal, cotidiana, profesional. La referencia culta de evidente efecto intertextual, horada la perspectiva mercantilizada de la literatura.

La confusión de yuxtaposiciones compone la gramática narrativa de Castillo; en ella conviven las figuraciones canónicas de la tradición literaria junto a la banalidad cotidiana de las calles de Buenos Aires y las vicisitudes de una relación amorosa. Es a partir de ese territorio desjerarquizado que se construye la política literaria de Castillo; sin embargo, la tensión entre la figura del poeta inscripta en una genealogía canónica desde Blake, Poe y Baudelaire hasta Arlt y sus propios contemporáneos sesentistas, se vincula problemáticamente frente al mundo común y los usos mercantiles de la palabra. La figura de escritor elaborada en las ficciones de Castillo expone esa separación entre la autonomía del lenguaje literario, especialmente anclada en su tradición moderna, y el mundo corriente y profesionalizado; el relato hace visible esa confusión y la incorpora críticamente en su funcionamiento narrativo.

El arte de escribir y su tradición se presentan en los relatos de Castillo como una genealogía de voces, tiempos y lenguajes donde el origen (el inicio) se desdibuja y recomienza en cada texto. Al instalarse como lector de la tradición, y producir sus ficciones como reescrituras, Castillo hace ostensible su política del lenguaje literario y los contornos de su propia figuración como escritor, interpelando su presente desde la irreverencia y recuperando las variaciones de la ficción moderna. Esa irreverencia conduce hacia una autofiguración en diálogo con objetos y sujetos triviales, componiendo una sensibilidad impropia que hace del arte de escribir un ejercicio ritual, aunque impregnado de los objetos, subjetividades y experiencias del mundo común. Ser

[197] La referencia se realiza, específicamente, hacia el último cuarteto del poema: "El poeta es parecido al príncipe de las nubes // que frecuenta la tormenta y se ríe del arquero; // exiliado en el suelo en medio de los gritos, // sus alas de gigante le impiden caminar. // (Baudelaire, 1979: 38).

escritor, para Castillo, implica un trabajo sobre materiales banales que incluyen a la propia subjetividad, a fin de configurar registros sensibles y singulares que reorganizan ese universo de seres y objetos, incluso, la propia identidad autoral.

4. Escansión II (1992-2005). El anacronismo literario. Fragmentaciones del tiempo y el espacio textual

Los últimos dos libros que componen el proyecto de *Los mundos reales* son *Las maquinarias de la noche* (1992) y *El espejo que tiembla* (2005)[198]; y si bien su contexto de producción se sitúa a partir de la década del 90, la elaboración de sus materiales y procedimientos permiten articular su lectura como una derivación del proyecto general de su narrativa. Cada texto, desde la década del 60 hasta los primeros años del 2000, se configura sobre la tradición literaria moderna; este diálogo constituye en sí mismo una recuperación selectiva de motivos y lenguajes, y resulta fundamental para comprender el gesto crítico y residual su escritura en el contexto contemporáneo.

Los relatos de esta última etapa diseñan una escritura orientada hacia tres sentidos específicos: la revisión crítica de la linealidad del tiempo histórico, la recuperación de experiencias generacionales situadas en la década del 60 y 70 y, finalmente establecer las genealogías u homenajes literarios. Estas líneas de sentido se encuentras yuxtapuestas, intercalando elementos históricos, autobiográficos, fantásticos y estrictamente literarios. En este sentido, "Muchacha de otra parte" (1992) y "El tiempo de Milena" (2005) se presentan como textos que parten del modelo fantástico para subrayar experiencias subjetivas en el vínculo entre el personaje-narrador, deliberadamente cercano a la figura el autor, y los personajes femeninos. En este punto, es posible sostener que la estructura diádica es una modulación constitutiva de la narrativa de Castillo; los relatos usualmente colocan a dos personajes en diálogo o en conflicto, y a través de esa disposición se produce la elaboración de los sucesos de la ficción. Sin embargo, a partir de esta estructura aparentemente simple los textos efectúan una dispersión hacia mundos posibles, construyen temporalidades fragmentadas y recuperan, a cada momento, una multiplicidad de referencias estéticas.

En "Muchacha de otra parte", la inclusión del nombre propio, "Abelardo", en el interior de la ficción se involucra con la tensión entre el narrador y la joven mujer con

[198] La primera edición de *Las maquinaras de la noche* (1992) se realiza en Emecé, por su parte la primera edición de *El espejo que tiembla* (2005) aparece en Seix Barral.

quien se establece una relación configurada por la sexualidad[199]. Esta irrupción de lo sexual recupera el vínculo de la narrativa de Castillo con la obra de Henry Miller, que se hace explicito en el relato "La fornicación es un pájaro lúgubre"[200] reunido en *Las maquinarias de la noche.* Esta superposición entre las vacilaciones del fantástico y la experiencia de la sexualidad construyen el componente central del relato, y contribuyen a insistir en la complejidad plural de los mundos de la ficción como característica singular de la estética narrativa de Castillo:

> Tal vez no todas las mujeres murmuran casi con odio *no soy de acá, no soy de acá*, cuando el sexo las pierde en esa región que sólo ellas conocen; pero, digan o callen lo que quieran, cualquier hombre ha sentido que cuando por fin todo termina parecen volver de otro lugar. Ella, a veces, me lo describía. Hay allá la cúpula de una pequeña iglesia, que se ve entre los árboles si uno se detiene en el sitio adecuado del puente. Hay a veces un arroyo de aguas traslucidas […] Sólo una vez hubo un faro (2008: 365).

La sexualidad se imbrica con una visión amplificada y fragmentada de la realidad. La experiencia del placer sexual actúa como dispositivo narrativo que activa el componente fantástico, a partir del cual se describe la incursión en una región indeterminada. En efecto, el relato se desdobla y muestra dos posibilidades de lectura, entre un sentido literal y otro figurado. En todo caso, a partir del personaje femenino los lenguajes y motivos de la escritura de Castillo -el sueño, la sexualidad, la simetría de los espacios reales e imaginarios y los mundos posibles- adquieren una dimensión discursiva específica, componentes que se confunden en la ficción y definen su política literaria. De esta forma, el modo fantástico y las derivas del fluir de consciencia

[199] Según sostiene Morello-Frosch: "La sexualidad, como la crueldad, asume en la obra de Castillo un aspecto muy ritual. Es un juego serio en el que se procede de acuerdo a variados protocolos dictados por los participantes. Se eligen el momento y la situación, se establece un campo erótico en el que se juegan relaciones en las que se mezcla tanto el placer como el dolor, lo contestatario y lo compartido. Hacer el amor es, como el acto de crueldad, una forma esencial de las relaciones intersubjetivas de los personajes, que se constituyen y destruyen mutuamente en ese acto, en el ejercicio de lo erótico" (2008: 22). Más allá del componente temático señalado por Morello-Frosch, lo erótico configura en Castillo una deriva específica de la escritura; un modo de conexión intersubjetiva, en efecto, pero también un mecanismo narrativo donde la experiencia sexual se asocia a través de digresiones y el fluir de la conciencia de los personajes en una escritura necesariamente experimental, no como ruptura en las referencias sino como proliferación de asociaciones y relaciones. Lo erótico adquiere, de esta forma, una dimensión estética, lingüística y pulsional.

[200] El relato "La fornicación es un pájaro lúgubre", reunido en *Las maquinarias de la noche* (1992) constituye un abierto homenaje literario a Henry Miller. El texto, que relata los encuentros sexuales de un profesor universitario y una joven estudiante secundaria, se compone de múltiples referencias intertextuales que diagraman un lenguaje necesariamente dialógico: "El cuervo de Poe, desde una prudencial altura, deja caer una cagadita sobre el paraguas de Bender. Cosa que nadie olvide cuál es el camino de toda carne. Y un minuto antes de la medianoche, Agustina estaba desnuda como vino a este mundo en la habitación número 88 del Hotel Capricornio" (2008: 406-407).

intensifican la confusión de esos órdenes en la escritura, imágenes acumuladas de paisajes oníricos, voces (apenas murmuradas), referencias pronominales ambiguas, sintagmas que eluden identificaciones precisas ("parecen volver de otro lugar"). La materia discursiva del relato se compone de estos índices contrapuestos a una conceptualización objetiva y taxonómica de la realidad.

La ficción de autor, dispuesta a partir del nombre propio, contribuye a plegar y desdibujar referencias; pero al mismo tiempo, da forma a la visión singular de la escritura literaria de Castillo: "empecé a preguntarme si su primera confesión de esa noche (no soy de acá) no significaba algo distinto de lo que yo imaginé. Hay otros mundos, es cierto. Son tan reales como éste; y no diré ninguna novedad si aseguro que están en éste (2008: 364). El vacío referencial focalizado en el uso del adverbio ("acá") dispone un territorio indeterminado; la negación de pertenencia a un espacio o región - *no ser de acá* - deja escrito en la superficie del texto los sinuosos límites de la ficción; ese límite borroso hace del relato una experiencia especulativa que conlleva un resto de sentido que no puede anularse; incluso, cuando se hace explícita una resolución material: "Vi su casa, su casa real, en un sórdido y real barrio casi en el límite de Buenos Aires. […] No era ése el modo de volver a hallarla, pero uno se aferra hasta último momento al consuelo de lo real" (2008: 369). Contra cualquier visión uniforme y empírica, el relato propone la singularidad de un modo de ver y de ser; en este sentido, la ficción de Castillo opera críticamente frente a ese "real" homogéneo y material, para indagar el carácter evanescente de una experiencia, un modo de ser, un cuerpo (ficcional) tramado con "materia sensible e intensa" (2008: 368). En efecto, su literatura –y este relato en particular- indagan el carácter sensible del mundo como visión singular: "No hay un solo pueblo, tenga médanos o no, que sea idéntico a otro, porque es uno el que inventa sus lugares, levanta sus casas, traza sus calles y decide el curso de sus arroyos entre la piedras. Todos los que no somos de acá sabemos esto" (2008: 368). En consecuencia, el espacio literario se puebla de singularidades –dado que no hay identidades equiparables-, en una afirmación de lo múltiple que se sostiene en la singularidad de un modo de ver y un modo de ser –"no somos de acá"-. Esa negación constituye una forma de resistencia que se niega a producir una homogenización de las formas sensibles, de los objetos del mundo y sus representaciones. En definitiva, *no ser de acá* articula un sintagma resistente e irreductible que formula un modo de *ser en el*

lenguaje; en Castillo, la experiencia literaria constituye un modo de ser (intenso y sensible) que, operando por negatividad, funda su propio régimen de pertenencia.

Si "Muchacha de otra parte" propone una fragmentación de los espacios a través de una perspectiva singular y subjetiva que explora zonas difusas de la realidad, en "El tiempo de Milena" el relato explotará la percepción de una temporalidad heterogénea. A través de la ficción, el tiempo histórico es considerado por afuera de una percepción lineal, homogénea y teleológica, para componer una narración abierta al anacronismo[201]. De este modo, "El tiempo de Milena" se constituye como el relato (imposible) de la conjunción de dos temporalidades, la del personaje femenino y la del narrador proyectado como *alter ego* de Castillo, que involucradas a partir del modo fantástico compone frases y sintagmas que perforan la percepción lineal del tiempo. Sin embargo, el registro de la vivencia fantástica del tiempo adquiere una singular potencia de restauración histórica: "Estábamos en los años sesenta, ya lo dije, pero de hecho no podíamos saberlo, o por lo menos yo no lo sabía. Milena, en cambio, sí lo sabía, tal vez era la única en aquel café que ya lo sabía" (2008: 436). Las imágenes y referencias a la década del 60, momento histórico y cultural vinculado generacionalmente a Castillo, conforman al texto en un vínculo subjetivo con el pasado, una experiencia narrativa que, siguiendo la genealogía borgeana, se propone un "difuso anacronismo"[202] (2008: 437).

El ejercicio ficcional del anacronismo se focaliza en la construcción del personaje femenino; la imagen de Milena se compone a partir de los registros de la moda generacional – "larga pollera floreada, de hindú", "blusa bambula" "el collar de varias vueltas y piedras de colores que le caía hasta la cintura" (2008: 436), para luego expandirse hacia el registro cultural del hippismo, las drogas, la música pop, el bar La Paz y la Revolución Cubana. El artificio narrativo regresa al pasado para expandir sus referencias, pero, al mismo tiempo, indaga la disgregación de esa trama temporal-

[201] En *Ante el tiempo,* Didi-Huberman sostiene "reconocer la necesidad del anacronismo como una riqueza: parece interior a los objetos mismos –a las imágenes- cuya historia intentamos hacer. El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes" (2011: 38-39). Con lo cual, el modelo crítico de Didi-Huberman para pensar la historia y el anacronismo se propone como síntesis del pensamiento de Walter Benjamin y Michel Foucault, para formular "Una *epistemología del anacronismo" la cual* no se concibe sin la "arqueología" discursiva" (2011: 47). Su propuesta considera la fecundidad productiva de la noción de "anacronismo" designando una "*Soberanía del anacronismo"* (2011: 42). Finalmente, el carácter heterogéneo de la temporalidad –y por lo tanto la revelación del anacronismo- se produce en el choque con el presente como acto que se conecta con el pasado y hace irrumpir el tiempo, "aquello de lo cual hablaron tan bien Proust y Benjamin bajo la denominación de "memoria involuntaria" (2011: 43-44).

[202] En este caso, la referencia evidente se encuentra en el texto de Borges "Pierre Menard, autor del Quijote".

cultural. Luego de un primer encuentro entre el narrador y el personaje femenino situado durante la década del 60, el relato se desliza hacia el final de la década para dejar anotados los hitos de la sucesión histórica –"Los Beatles se separaron. En Bolivia mataron al Che. Yo cumplí cuarenta años" (2008: 439). A partir del contraste entre la experiencia histórica del narrador y el tiempo inmóvil de Milena se produce la irrupción de lo fantástico como recurso narrativo que habilita una re-visión de esa temporalidad:

> Milena no habitaba la misma realidad que yo, que ninguno de nosotros. Ella tenía un tiempo suyo, vivía unos pocos días de los años sesenta como en una isla personal, y sólo ahí uno podía encontrarla, más o menos como a las náyades se las encuentra en sus ríos o a las sirenas en el mar. Todo cambiaba o se desmoronaba a su alrededor, pero ella seguía en un Buenos Aires donde, frente al Parque Lezica, había una gran casa con perros de mármol en el jardín; ella andaba, para siempre, con su collar hasta la cintura y su blusa de bambula, por una calle de Corrientes donde seguían, indemnes el cine Lorraine, los quioscos de revistas literarias, el bar La Comedia" (2008: 440).

El carácter ambivalente del modo fantástico cede ante la productividad de lo anacrónico, visible en las imágenes de un tiempo histórico perdido. El relato construye una memoria (textual) que irrumpe y se recrea a través de objetos, nombres propios y referencias culturales –Lezica, Lorraine, La Comedia, cines, revistas literarias, bares, collares, blusas de bambula-; inscripciones e imágenes que recomponen una escena cultural, un *tiempo perdido*. La ficción –como régimen especulativo y exploración narrativa- se constituye a partir de una vida alegóricamente anclada en la temporalidad elusiva del pasado; en ese "difuso anacronismo" el texto formula una retrospectiva que intenta la restauración de una experiencia íntima y subjetiva de la década del 60, proyectada como memoria singular en diálogo con los fragmentos de una memoria colectiva. Sostiene Walter Benjamin: "La imagen verdadera del pasado pasa fugazmente. Sólo el pasado puede ser retenido como imagen que fulgura, sin volver a ser vista jamás, en el instante de su cognoscibilidad" (2009: 141). Impregnado del imaginario benjaminiano[203], el relato yuxtapone temporalidades para producir un choque entre la fugacidad del tiempo y la resistencia de las "imágenes fulgurantes" de la memoria. La operación ficcional registra la mutación de los espacios urbanos desaparecidos o transformados, contrastados con el presente de la escritura que tiene como punto de llegada los primeros años del siglo XXI; "Toda cambiaba o se

[203] Me refiero al texto de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia", reunido en *Estética y política* (2009); especialmente al carácter alegórico de la interpretación realizada por Benjamin del "Ángel de la historia".

desmoronaba a su alrededor", sostiene la voz del narrador preparado "a envejecer" (2008: 443) que a su vez reconoce las pérdidas de su generación -"ciertas ilusiones de cambiar el mundo" (2008: 441)-. Las imágenes y referencias culturales instalan su anacronismo para producir un sentido de restauración y, al mismo tiempo, una conciencia fragmentada del tiempo. El eterno presente sesentista concentrado en el personaje de Milena contrasta con el devenir de la historia, la cual se materializada en los cambios del paisaje urbano y en el inevitable el envejecimiento del narrador. El relato se presenta como una exploración discursiva que hace del anacronismo una elección estética, revelando algo más que un mero desfasaje temporal; a través de objetos, referencias culturales e imágenes del pasado insertadas en el presente de la escritura, la ficción se propone como trabajo sobre la memoria y la temporalidad. Su lenguaje adquiere una contradicción irreductible, una impureza que se compone en el "montaje de tiempos heterogéneos" (Didi-Huberman, 2011: 39) convocados en el discurso narrativo. En este sentido, la escritura anacrónica de Castillo demuestra una "dinámica de la memoria" ((Didi-Huberman, 2011: 42) como revelación de una productividad: el anacronismo constituye una riqueza y una construcción estética –consiente de sí y consciente de las temporalidades que la atraviesan-.

El trabajo textual con las imágenes y representaciones de la década del 60 proyectadas durante la primera década del siglo XXI diseñan una memoria singular, al mismo tiempo, subjetiva y generacional. Tal como señala Didi-Huberman, la memoria constituye una manipulación del tiempo, y a partir de ese trabajo habilita la posibilidad de configurar "un artista anacrónico, un "artista contra su tiempo" (2011: 43). En efecto, la política narrativa de Castillo y su figuración autoral caben dentro de esta caracterización; el "difuso anacronismo" elaborado en el relato construye una visión irregular de la sucesión histórica, y simultáneamente define un lugar para el narrador-autor. De esta forma, Castillo establece deliberadamente su figuración autoral en la estela de ese pasado sesentista que retorna, y que incluso lo define como lector (y depositario anacrónico) de la tradición moderna.

En este sentido, el breve relato "Fordham, 1994" configura la máxima expresión de una escritura que trabaja explotando la productividad de los anacronismos y el legado de la modernidad literaria. La ficción define una genealogía literaria y practica una escritura de confusiones intertextuales y reelaboraciones en diálogo con Edgar Allan Poe, escritor paradigmático continuamente presente en la constelación estética de

Castillo: “Por alguna razón […] anoche yo estaba en Fordham, que hoy es un barrio arbolado de los suburbios de Nueva York y que en el siglo pasado fue algo así como un pueblo, un arrabal brumoso donde estuvo la casa de Edgar Poe” (2008: 433). En efecto, el texto se presenta como el imaginario encuentro entre Poe y Castillo, a partir de una operación narrativa que confunde el lenguaje de la ficción con la lógica del sueño para plegar tiempos y espacios. La datación de ese encuentro onírico, 1994, incorpora a su vez un registro temporal. En todo caso, sueño y ficción se componen como lenguajes afines que habilitan una indagación sobre las condiciones mismas de lo real, y las posibilidades de concebir temporalidades heterogéneas. De modo que, a partir de una doble negación, “No sé inglés ni me gusta viajar” (2008: 433), se establece el carácter paradójico del texto; esta confesión hacen tangible dos distancias, una entre la lengua materna del autor-narrador (Castillo) y el inglés de Poe; otra el desplazamiento implicado en todo viaje -“Estábamos en un límite impreciso entre las afueras de Fordham y el parque de San Pedro” (2008: 433). La lógica del sueño se instala en la ficción para plegar tiempo y espacio, dimensiones que se tornan maleables y hacen explícito el carácter artificial de la narración, y subrayan sus “limites imprecisos”:

> Recuerdo con claridad haber pensado que Poe estaba murmurando […] toda nuestra conversación anterior había girado alrededor de un solo asunto: los versos ideales, los versos del poema nunca escrito, esos versos inalcanzables que todo poeta siente que él *pudo* haber compuesto […] Poe me estaba recitando a mí esos versos, escandiéndolos, casi cantándolos en la noche, como una música indescifrable que yo nunca podría recobrar (2008: 434).

La confusión del tiempo y el espacio a partir de la ficción materializa la genealogía literaria y la constelación estética que Castillo elabora a partir de Poe. El perfil idealista de la escritura, que hace de la palabra literaria un lenguaje inaccesible, define la práctica estética de Castillo; una escritura anacrónica en diálogo con un pasado, ya no personal, sino con la memoria de la tradición literaria moderna, que desde Poe y Baudelaire hace de la experiencia literaria una separación entre el lenguaje poético y la realidad mercantilizada.

En el texto editorial que inauguraba la revista *El Ornitorrinco*, en 1977, Castillo dejaba escrito, en modo contundente, el trazo de su proyecto narrativo: “El libro es un trabajo de acumulación, una empresa de años y una apuesta contra el tiempo” (*El Ornitorrinco*, nº1, octubre/noviembre, 1977: 2). Esta teoría de la escritura se planteaba, incluso desde la oscuridad de la noche dictatorial, como un ejercicio resistente a la

temporalidad y, en cierto sentido, a las tribulaciones de la historia. En estos relatos, resulta evidente la pervivencia residual de Castillo con la tradición de la ficción moderna; un tipo de escritura donde los acontecimientos, las temporalidades y los espacios se fragmentan sin responder a un orden preestablecido, para construir formas sensibles que se oponen, en su inmanencia, a la trivialidad del mundo administrado. En efecto, este sentido anacrónico del lenguaje se instaura en una genealogía de experimentación y artificialidad -desde Poe a Borges-, y hace de sus ficciones ejercicios de especulación e imaginación dialógica. Su escritura se transforma en un diálogo intertextual, una práctica plenamente consciente de sus "difusos anacronismos" y "límites imprecisos", cuya región de pertenencia se encuentra en las múltiples formas y mundos de la palabra literaria.

(III)

SEUGNDA ESCENA: RODOLFO FOGWILL

Capítulo I
Un *ethos* guerrero: operaciones críticas y polémica cultural

1. *Πόλεμος* o la escritura irreverente

"rompe el mito
de que has nacido antes que nada
para expresar "lo bello"
para decirlo ante todo
"bellamente"

¡Comienza a abandonar esos prejuicios!

¡COMPRENDE QUE ES IMPORTANTE
QUE TE TEMAN!"
Leónidas Lamborghini, "Las patas en las fuentes", 1965.

"La obra de Fogwill no es una obra, es ese acecho. Lirismo en grado de elevación. Alto lirismo es casi una forma del sadismo. Conducido con escéptica gracia, es sadismo como forma de revelación, la religión literaria de Fogwill".
Horacio González, "Un nombre un tanto pichiciego" en *Perfil,* 1de septiembre 2013

La emergencia de Rodolfo Fogwill en la literatura y cultura argentina puede resultar incierta, incluso paradójica y exasperante, dada su propensión a la polémica, a la incorrección política, al agravio. Esta (violenta) irrupción pública durante la segunda mitad de la década del 70 produce, conjuntamente con a la producción literaria, un itinerario crítico que forma parte indisociable en la construcción de una figura autoral. Una obra que se construye descreyendo de toda institucionalidad, como un acecho, según escribe González, hacia los modos tranquilizadores de creación para, en su lugar, construir una "religión literaria".

Al observar retrospectivamente sus textos y figuraciones públicas resulta evidente que estas dos facetas constituyen partes de una obra, y que aquellas últimas funcionan como dispositivos de visibilidad, consecuencia de la saturación que el propio Fogwill (en vida) realizó sobre su propia imagen de escritor y polemista. Aún así, y a pesar de los múltiples gestos que postulan su canonización –ya sea en el mero elogio, el reconocimiento entre escritores de distintas generaciones (desde Cesar Aira y Alberto Laiseca a Sergio Bizzio, Damián Ríos y Damián Tabarovsky[204]), el acto institucional (como las Jornadas *En otro orden de cosas* realizadas por la Biblioteca Nacional en

[204] En este sentido, cabe mencionar la recopilación de testimonios realizada por Patricio Zunini, *Fogwill, una memoria coral* (2014), texto donde se exponen las relaciones personales, literarias, profesionales y afectivas que unieron a Fogwill con algunos de los escritores argentinos contemporáneos más relevantes, entre ellos, Cesar Aira, Alberto Laiseca, María Moreno, Ana María Shua, Marcelo Cohen, Sergio Bizzio, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni Damián Ríos, Fabián Casas, Daniel Link, Martín Gambarotta, Daniel Guebel, Silvio Mattoni, Elvio Gandolfo, Damián Tabarovsky, entre otros.

septiembre de 2013) o la voluntaria inscripción genealógica por parte de una nueva generación de escritores[205]-, cabe preguntar junto a Luis Chitarroni por el momento en el cual se produce su identificación y autonomía en tanto escritor; Chitarroni sostiene "Yo creo que fue post mortem. Pero hoy, ¿cuánta gente sabe quién es Fogwill?" (Zunini 2014: 148). Muerte, canonización y autonomía literaria parecen componer, en este caso, una secuencia posible y verosímil; aunque la pregunta final continúa desestabilizando las certezas en torno a su éxito. Quizás (adelantando una hipótesis general) Fogwill continúe siendo un autor de culto o, si se prefiere, una figura que se inserta en el tejido de la literatura contemporánea argentina desde una posición incierta, incómoda, sujeto a apropiaciones demasiado rígidas, o reducido a una serie de gestos superficiales, que no llegan a precisar el gesto crítico con el cual Fogwill revisó (y muchas veces, desarticuló) las nociones de "escritor", "política" y, necesariamente "literatura e historia argentina".

Ahora bien, explotando esta incertidumbre en torno al lugar del escritor –que, por otro lado, supone aceptar la autonomía como un proceso de cristalización y fijación en cierta institucionalidad de campo- propongo retrotraer el recorrido hacia las intervenciones críticas realizadas por Fogwill en un artículo teórico de 1975, trabajo donde la pulsión literaria aún no se encuentra explícita. Al recuperar esta instancia previa es factible advertir una serie de discursos teóricos y líneas críticas que luego concretarán modos específicos de operación en el trazado de una política de la literatura. Esta mirada retrospectiva hacia un Fogwill pre-literario permite advertir tensiones y desplazamientos conceptuales en un recorrido que hace de la crítica, la ficción, la poesía y la sociología aplicada al análisis de mercados, intervalos significativos, modalidades textuales y experiencias críticas que permiten señalar, a partir de Fogwill, una serie de modulaciones y contradicciones en el tejido social, político, económico y finalmente, literario.

Para indagar la elaboración de la figura autoral –marco de visibilidad de los textos literarios- se presenta como corpus de trabajo una selección de textos compilados en *Los libros de la guerra* junto a otras intervenciones relevantes por su valor coyuntural-documental; este conjunto heterogéneo es el registro de una práctica crítica

[205] En este sentido, cabria mencionar a los narradores vinculados a la revista *Babel*, especialmente Bizzio y Pauls, como a una nueva generación vinculada a la revista *Paco* y a la editorial *Momofuku* (Vanoli, Terranova, Godoy, entre otros), o la deliberada operación de prensa llevada a cabo por un grupo que se identifica con el "reviente argentino" (Loyds, Maqueira, Unamuno, Sklar, Megías) en una nota aparecida en *Clarín* el 20 de septiembre de 2015: http://www.clarin.com/viva/Revista_Viva-literatura-escritores_argentinos_0_1434456687.html

elaborada en el territorio de una disputa (casi) siempre polémica. La compilación y proceso de edición implican, en sí mismos, un deliberado gesto de afirmación autoral, con lo cual las diversas temporalidades (y debates coyunturales) que lo componen conducen a la creación de una figura de escritor cuyos contornos y lenguaje se mueven entre la literatura y una zona mucho más amplia que involucra toda la complejidad de la trama social, la querella política y las disputas teóricas (literarias y sociales). En este sentido, puede señalarse la existencia de una "política-Fogwill", tal como sostiene Américo Cristófalo[206], en tanto producción inscripta polémicamente en el espacio común a través de la experimentación imaginaria de categorías teóricas, puestas en funcionamiento para pensar la complejidad de la realidad, el lazo social y los lenguajes que lo componen. El programa político de Fogwill es una antropología asistemática (contra-institucional), fundado en un examen filológico de los estados de la lengua argentina y sus variaciones. Retomando la distinción saussureana, la lengua literaria fogwilliana se produce en la explotación productiva del habla argentina, en tanto examen crítico sobre la *doxa* del sentido común que en ella se vehiculiza. Según Cristófalo, Fogwill permite leer una "física política de la lengua", lo cual equivale a "interrogar las relaciones entre experiencia, vida y literatura" (2011: 16).

El Fogwill-escritor se construye como efecto de esas intervenciones críticas moduladas desde una identidad que recupera el sentido ancestral y etimológico del *Πόλεμος*. En este sentido, elabora un "*ethos* guerrero" que diseña una voz singular; un pensamiento identificable por su irreverencia constante hacia la organización institucional, que ejecuta una incansable revisión de los sistemas del orden, el poder, la sexualidad y el lenguaje con los cuales se da forma a esa entidad elusiva identificada con el nombre *realidad*. Desde el título de su primer libro de poemas publicado en 1980, Fogwill sostendrá (recuperando el legado barthesiano) que la realidad es un

[206] Sostiene Américo Cristófalo: "Entre las categorías finitas de la escena política, habría entonces que agregar la política del imaginario-Fogwil, la política marca Fogwill […] Se ha argumentado con razón acerca del efecto de realidad que informaría en Fogwill una variante contemporánea del realismo, en el límite de la antropología positiva, de la investigación naturalista de detalles inestables y formas estáticas, dinero, sexualidad, familia, guerra. Pero se agrega además una filología Fogwill, una crónica social sistemática del estado de la lengua, de las palabras del sobreviviente, las palabras del sentido común argentino, del lenguaje que compone sus prácticas o el peso que encarna en la lengua materias de fluctuación histórica. Para decirlo de otro modo: las palabras que van de los setenta a la dictadura y de ahí a la década menemista reunidas con el espectro social que las reproduce y reclama para definirse" (2011: 14).

efecto[207], una cadena de artificios y ficciones; *El efecto de realidad* (1980) publicado en su propia editorial, Tierra Baldía –cuyo nombre se constituye también a partir de una cita, esta vez de la poesía de T.S. Eliot- es el inicio de un recorrido teórico y literario en el que se pliegan y mixturan ambos lenguajes, con el resultado final de una continuidad (una no-separación) entre el pensamiento teórico y la literatura. De esta forma, y continuando en la línea genealógica organizada a partir de Roland Barthes, ficción y crítica se constituyen como intervalos de una misma producción, para finalmente constituir un mismo objeto textual. Esa zona de indeterminación y productividad que, para Fogwill, se encuentra en el trabajo de pensamiento-escritura releva el carácter artificial (compuesto) de la realidad. Daniel Freidemberg[208] advierte en la imagen-significante de la "máquina" un dispositivo de producción que recorre la escritura de Fogwill, un disparador a través del cual indagar los funcionamientos sociales. En efecto, la máquina crítica desplegada por Fogwill avanza sobre su propia identidad como autor, para luego desplazarse hacia la trama material y microfísica del poder, el saber, la acumulación de capital y mercancías; núcleos problemáticos que organizan sus intervenciones críticas como exploración en los modos de producción material y simbólica, que luego se proyecta hacia sus textos narrativos.

En un ensayo de 1967, luego compilado en *El susurro del lenguaje,* Roland Barthes sostenía: "la institución determina de manera directa la naturaleza del saber humano, al imponer sus procedimientos de división y de clasificación, exactamente igual que una lengua obliga a pensar de una determinada manera" (1987: 13). Los artículos críticos de Fogwill, así como sus ficciones, articulan un proyecto genealógicamente inscripto en el legado barthesiano; son el despliegue de un saber omnívoro e irreverente que se resiste a cualquier clasificación para intentar construir un

[207] Me refiero al célebre artículo de Roland Barthes "El efecto de realidad", publicado originalmente en Communications, 1968; luego reunido en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (1994).

[208] En su artículo "Pensar, poder, máquinas y oraciones a nada" incluido en *Fogwill, literatura de provocación* Daniel Freidemberg advierte la productividad de la palabra "máquina" como instrumento crítico, ficcional y poético: "Hay una enorme y muy despierta curiosidad hacia cómo funcionan las personas, y las mentes de las personas: qué imaginan o qué piensan, o cómo procesan las cosas que les ocurren, o las que les preocupan, o que inventan. Y también los grupos de personas y las sociedades y sus estratos. Y por qué y para qué funcionan las personas y los grupos de personas: aquello que arman las personas al agruparse, incluidas sus ideas. Cómo funciona la literatura, cómo funciona la política, o las relaciones amorosas. Tal vez por eso le gustara tanto usar la palabra ``máquina´´: ver el funcionamiento de todo como se ve el de una máquina. Los sistemas de ideas vistos como máquinas y las instituciones (por supuesto) y las poéticas, y los grupos de interés. Y el manejo de la máquina, cuestión que lo apasiona a Fogwill y que tiene que ver con el poder" (2011: 36).

pensamiento por afuera de la trama institucional, incluso arrojando una mueca cínica al ordenamiento de las ciencias humanas. Su formación como sociólogo, el ejercicio profesional en la Universidad de Buenos Aires y luego en el ámbito privado en el mercado publicitario constituyen un saber formalizado que, sin embargo, es puesto en entredicho a través del ejercicio de la escritura y la crítica polémica.

Un punto central para visualizar las operaciones desplegadas por Fogwill en la escena cultural argentina se encuentra en su escritura crítica y ensayística. Una selección significativa de estos textos compone el volumen *Los libros de la guerra*, libro editado por primera vez en el año 2008, y luego ampliado en 2010; ambas ediciones fueron realizadas por la editorial Mansalva de Francisco Garamona. Los heterogéneos textos que se incluyen abarcan un periodo de casi 30 años; desde "El interno que escribe" -fechado en junio de 1981 y publicado en la revista *Vigencia*- hasta "Leónicas" -obituario dedicado a Leónidas Lamborghini publicado en el diario *Perfil* noviembre de 2009- se dispone el itinerario de su intervenciones críticas. Si bien esta composición retrospectiva se realiza sobre artículos aparecidos originalmente en prensa, con una importante distancia temporal y en coyunturas políticas diversas, puede advertirse un tono y una disposición general que otorgan cohesión al libro, o más precisamente, que lo recorren y ponen en funcionamiento. Este sentido logrado a posteriori se encuentra en el carácter programáticamente polémico que Fogwill sostuvo para su producción crítica iniciada en la década del 80. Ordenada desde el presente, la compilación exhibe la lógica del ejercicio histórico, el rescate de un archivo personal en el cual se advierten los desplazamientos coyunturales (políticos, sociales, literarios y subjetivos) de los últimos treinta años. El breve prólogo expone ese recorrido:

> Este libro contiene cerca de la mitad de mis intervenciones de prensa. Son ensayos, crónicas, críticas, encuestas, diálogos y reportajes aparecidos en diferentes medios a lo largo de veinticinco años. El intervalo que excede en un lustro lo que W.G. Sebald, el observador más lúcido de la literatura del siglo XX, consideró el límite de la vida útil de un escritor.
> Sospecho –temo- que Sebald estuvo en lo cierto. A las causas biológicas y sociológicas que lo explican se agrega el hecho de que crear o creer-crear una obra, sea durante dos o veinte años, requiere exponerse a decenas de miles de horas de un intenso aprendizaje del arte y sobre uno mismo, al término del cual se disuelven los motivos que impulsaron a escribir. La obra seguirá creciendo en tanto pensar y crear se hayan convertido en una profesión tan respetable como la odontología (2010: 7).

Este reconocimiento que necesariamente ocurre como retrospectiva, construye su sentido a partir de un material históricamente disperso que se presenta como la unión entre "la vida de un escritor" y "la obra", es decir, sus textos y declaraciones en los diversos ámbitos de la vida cultural. Fogwill asienta la creación de una obra en un doble aprendizaje "del arte" y "sobre uno mismo", es decir, señala –a su modo- una yuxtaposición entre estética y ética, dos ejes que, aún en su irreverente escritura se presentan como las claves para a construir una voz y una figura de sí. Los dos grandes referentes y catalizadores de la escritura fogwilliana, la vida literaria y la vida política argentina, componen una trama de sentidos que se involucran en un aprendizaje (un dominio) integral de las afecciones subjetivas y de las formas sensibles. En una entrevista publicada por la revista *Rolling Stone* en junio de 2007 (reunida en *Los libros de la Guerra*) Fogwill sostenía: "Para un escritor creo que todo es parte de la obra. También la elaboración de su imagen pública" (2010: 336). El hecho de que realizara esta declaración en una revista de difusión masiva constituye un signo del carácter omnívoro a partir del cual construyó una figuración absolutamente contemporánea del escritor y la práctica literaria; de hecho, los medios masivos y la prensa oficiaron como soportes para instalar una operación artística y una definición de identidad autoral. En este sentido, si "todo es parte de la obra" esa expansión del arte hacia la vida parece reavivar la vieja consiga vanguardista, según la cual Peter Bürger caracterizo a las vanguardias históricas, es decir, la utopía de la disolución del arte en la vida común que animó a gran parte de los debates sobre el destino del arte y su posible alianza con la radicalidad política. Sin embargo, en el caso de Fogwill, esa dispersión se realiza en un periodo histórico donde las utopías vanguardistas reinstaladas durante la década del 60 parecen desactivadas, o al menos revisadas críticamente, proyectadas contra sus fracasos políticos[209]. El gesto contemporáneo de Fogwill, desplegado impiadosamente, se encuentra en la relevancia –quizás desmesurada- otorgada a la elaboración de una "imagen pública", sin recortarse negativamente de lo masivo y de las operaciones formuladas en los medios. De hecho, Fogwill elabora su figuración de escritor como revisión crítica al gesto de separación entre los productos del arte del alto modernismo y

[209] Esta perspectiva crítica que revisa las categorías teóricas y proyectos políticos formulados durante la década del 60, los cuales resultaron fuertemente marcados por una visión "utópica", es desarrollada, con sus respectivas particularidades por Fredric Jameson en *Posmodernismo: la lógica cultural del capitalismo avanzado* y Jaques Rancière en *El malestar en la estética*. Las reflexiones de ambos críticos orientan el itinerario propuesto para la figura y escritura de Fogwill.

los consumos culturales; sin embargo, este problema no se cancela en un presente sencillamente cínico, sino que se sostiene como paradoja que une literatura, medios y mercantilización de la cultura. La figura de Fogwill y sus intervenciones críticas no descreen ni olvidan el materialismo histórico ni la semiótica como herramientas teóricas, sino que las instala algo anacrónicamente en una escena histórica que bien podría caracterizarse, siguiendo a Jameson, como posmoderna. Quizás, las operaciones de Fogwill lo describan como un "contra-moderno", y a su producción intelectual como una crítica a los últimos proyectos de la modernidad en su modulación latinoamericana durante las décadas del 60 y 70.

Pese a que *Los libros de la guerra* incluye artículos de diversas temporalidades cada texto puede ser pensado como un dispositivo de intervención y visibilidad, una materialidad concreta donde Fogwill configura una idea personal de la literatura argentina y correlativamente, una imagen pública. La advertencia que se inscribía en el prólogo a la primera edición de 2008 resulta fundamental, hace explícita la unión entre el arte de escribir y la ética, como dominio y conocimiento de sí mismo. Entonces, antes de ingresar al libro la advertencia ya está hecha: literatura y vida forman parte de una misma composición; un itinerario donde escritura y experiencia se solapan, y la creación de una obra y la autofiguración del escritor se implican indisociablemente hasta el agotamiento de ambos. Sin embargo, además de definir una figuración de autor, los textos materializan las diversas operaciones en las que Fogwill dispuso, simultáneamente, una política de la literatura personal y contra canónica, que reorganizó –al menos parcialmente- el tejido sensible de la literatura argentina. La palabra *literatura* adquiere en las operaciones críticas de Fogwill una correlación directa con los dispositivos de visibilidad, en tanto buscan generar las condiciones de legibilidad para la propia obra. De ahí que, el "ethos polémico" fogwilliano articulado como tono y constante de estos textos, marque el registro de su irrupción en la escena literaria. Esa escritura que desplegó en distintos medios gráficos a partir de la década del 80 constituye una multiplicidad finalmente reunida y organizada en *Los libros de la guerra*, libro que se constituye como el gesto conclusivo de una identidad y una política de escritura. Desde el título, se diseña un imaginario que hace de la guerra la marca de un lenguaje beligerante, una lengua y un pensamiento crítico abierto a la provocación y el conflicto como fuerzas de sentido y productividad. Leído en su conjunto, el libro construye una serie de ideas que replantean los modos de entender la práctica literaria, y

de cómo esta práctica interviene en las conceptualizaciones de la política argentina contemporánea. En este sentido, *Los libros de la guerra* puede ser pensando como la materialización de un proceso de visibilidad que ha adoptado múltiples dispositivos y soportes para irrumpir en la escena de la cultura argentina. Pero, también, es el despliegue de una política de la literatura, que, como tal, formula una visceral crítica a las diversas formas del consenso político en tanto ejercicio del poder; para finalmente atacar una idea canónica (mitificada) de escritor y de las instituciones que garantizan la reproducción de un consenso literario.

Teniendo en cuenta la dimensión compleja de los sentidos presentes en la escritura de Fogwill, *Los libros de la guerra* constituye una máquina plural y heterogénea que se expande a través del debate polémico sobre ideas políticas y culturales, delineando en su funcionamiento la formación de una nueva imagen de la escritura literaria. Esta figuración se lleva a cabo a través de una crítica –despiadada, por momentos- hacia núcleos de sentido sensible del entramado cultural y social argentino. Fogwill se propuso una guerra explícita contra las cristalizaciones del sentido común progresista -discurso presente en la *doxa* política argentina desde la transición democrática alfonsinista al kirchnerismo-, y dentro de este programa crítico, se dedica a desarticular la idea consagrada (mitificada) de escritura literaria y de las instituciones que garantizan y componen la administración del saber académico y la plusvalía del libro editado y comercializado. La política-Fogwill se plantea como la posibilidad de construir, desde el ethos guerrero, un nuevo recorte que haga explicitas las tramas de la literatura (y el poder), que disponga nuevos nombres y nuevos lenguajes, así como nuevas formas de entender la práctica literaria. En este sentido, la propia identidad del escritor se presenta como materia de una modulación, de un diseño que se ejecuta en relatos, ficciones e imágenes para dar forma a una figura de autor que es, en sí mismo, un modo de hacer arte con la propia vida.

2. Sociología, militancia y memoria crítica

"Un trotskista es para siempre"
María Moreno en *Fogwill, una memoria coral*. 2014

Cinismo e irreverencia parecieran ser las estrategias con las cuales Fogwill sacudió la memoria política cristalizada de las décadas del 60 y 70. Aunque quizás, en un sentido contrario a la versión de diarios y suplementos culturales que hacen de su

figura pública "el último maldito de la literatura argentina"[210], a través de ese arsenal de parodias e insurrecciones se realizó una transferencia y, tal como señala María Moreno, "el duelo patológico por la revolución. (Un trotskista es para siempre)" (Zunini, 2014: 124). Ese mecanismo psicopático que transforma al duelo en cínica irreverencia recorre sus textos e intervenciones públicas, y se constituye en una operación sobre la historia política argentina y sus representaciones, que exaspera la sensibilidad progresista e indaga las continuidades entre un pasado de militancia revolucionaria y un presente donde la utopía política parece desactivada. En efecto, al regresar sobre ese espacio de la memoria histórica a través del ejercicio de una memoria crítica, el propio Fogwill se propone como testigo privilegiado de esos años; tal como recuerda Eduardo Rinesi en el prólogo a *Fogwill, literatura de provocación*: "Fogwill […] Se había formado en la gran tradición de la sociología argentina de los 50 y los 60, de la que heredó un rigor analítico y metodológico que solía resultar apabullante" (2011: 9). Ese mismo punto de partida es señalado como rasgo ineludible de su formación: "Fogwill era un profesional de la sociología, un estudioso del discurso y además un trotskista convencido, docente de la Universidad de Buenos Aires cesanteado en 1966" (2011: 118). Con lo cual, el registro de esas experiencias políticas, así como el conocimiento de los dispositivos de la teoría social constituyen el punto de partida para operar una retrospectiva sobre los lazos que hacen visible la intimidad de una "estructura de sentimiento" revisitada. La escritura de Fogwill actúa como revisión y contralectura de ese "presente social" (2009: 181), reconstruyendo relaciones políticas, teóricas y estéticas trabadas en disputas (personales) y amistades que hacen visible la estructura de una formación, en sentido williamsiano[211].

[210]El rotulo se impone y se disemina desde la breve nota de la revista *Ñ* del 21 de agosto del 2010 anunciado su muerte y titulada "Adiós a Fogwill: el último maldito de la literatura argentina"; la nota de Gabriela Cabezón Cámara del 22 de agosto publicada en *Clarín*, titulada "Fogwill: Murió el último maldito de la literatura argentina"; la necrológica de Alejandro Rebossio "Rodolfo Fogwill, el último maldito de la literatura argentina" publicada en *El País* el 23 de agosto de 2010; y la nota de Juan Francisco Gentile "El último maldito" publicada en *Perfil* el 1 de septiembre de 2013 y dedicada a la publicidad de las jornadas organizadas por la Biblioteca Nacional del 17 al 19 de septiembre de ese año. Por su parte, Alan Pauls relativiza el malditismo de Fogwill teniendo en cuenta su visibilidad contemporánea construida a partir de los medios de comunicación: "Todos los medios sabían que, hablara de lo que hablara, Quique aseguraba una buena página de quilombo. Y él siempre se prestó. Eso define su forma de malditismo, que fue bien contemporáneo. Era un maldito con todos los medios a su disposición" (Zunini, 2014: 128).

[211] La noción elaborada por Raymond Williams plantea la posibilidad de indagar en los lazos sensibles y sociales de una generación. Sostiene el crítico que su interés metodológico se focaliza sobre "elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones […] una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos

Por lo tanto, una secuencia relevante de la pre-historia literaria de Fogwill, incluso previa al ejercicio profesional de la publicidad, se encuentra en la red de vínculos que estableció a partir de la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires y su grupo fundacional. Esta etapa de formación, efervescencia política y docencia universitaria es recuperada en entrevistas y artículos; especialmente en la extensa entrevista publicada en el nº 11, 1997 de la revista *El Ojo Mocho* titulada "Diálogos en el campo enemigo"[212], y en el texto "Cuadros: Imágenes de Daniel Hopen, Gerardo Andújar, Hugo Calello, Roberto Cristina, Nahuel Moreno, Torcuato Di Tella y otros de los tiempos de la fundación de la Carrera de Sociología de la Universidad Nacional de Buenos Aires" que aparece en el mismo número; ambos textos son recopilados en *Los libros de la guerra*. En la extensa entrevista realizada por los integrantes de *El Ojo Mocho*, Fogwill cartografiaba la memoria intelectual y política de las décadas del 60 y 70; a lo largo de la conversación, Fogwill exponía su obstinación en trazar esquemas teóricos con el objetivo paranoico de revisar "cada aparato simbólico" y así exponer "a qué materialidad, a qué instrumentos de producción refiere" (2010: 307)[213]. En definitiva, su descripción del mapa cultural se movía salteando bloques temporales y postulando las resonancias entre dos años distantes, 1967 y 1997, momento de la recordación. De esta forma, el discurso recuperaba las propias publicaciones militantes, las escisiones del Partido Comunista Argentino y sus implicancias en las ciencias sociales, sus vinculaciones con el trotskismo, los grupos de estudio, la militancia, la guerrilla, y finalmente su articulación con la literatura. De este modo, delineaba una imagen de sí a través de ese pasado, modulando una lógica personal y desvergonzada: "anecdotizo la historia porque sí, porque es mi estilo "charlas

---

elementos como una "estructura", como una serie con relaciones internas específicas, y a la vez entrelazadas y en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla *en proceso* que a menudo no es reconocida verdaderamente como social […] Estas son a menudo mejor reconocibles en un estadio posterior, cuando han sido (como ocurre a menudo) formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidas en instituciones y formaciones. Pero en ese momento el caso es diferente; una nueva estructura del sentimiento ya habrá comenzado a formarse en el verdadero presente social" (2009: 181). En consecuencia, a fin de delinear los alcances metodológicos del concepto Williams sostiene que una "estructura de sentimiento es una hipótesis cultural, realmente derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o en un período, con permanente necesidad de retornar, interactivamente, a tal evidencia. (2009: 181)

[212] La entrevista fue publicada originalmente en *El Ojo Mocho*, nº 11, 1997. Entre los interlocutores se encontraban Horacio González, Christian Ferrer, Eduardo Rinesi, María Pía López y Felipe Rinesi.

[213] Según se señala en la entrevista, este modelo interpretativo puesto en práctica por Fogwill fue caracterizado con cierta ironía por Germán García, como "el reduccionismo del Viejo Vizcacha" (2010: 307).

de mamado", pero este anecdotario puede ayudar a pensar la actualidad" (2010: 298). En efecto, las estrategias de Fogwill apelan tanto a la irreverencia como a la trama intimista para trazar y pensar la continuidad entre dos momentos de la historia argentina, leyendo las huellas de ese pasado, sus luchas políticas y teóricas, en el presente. Entonces, entre los ataques y rescates a León Rozitchner, al grupo de *Pasado y Presente*, a Juan Gelman, al propio Horacio González y, en general, a una multitud de teóricos y militantes se filtra un estilo discursivo que accede a esa memoria por medio de microrelatos necesariamente discontinuos; pequeñas narraciones sobre las cuales se proyecta tanto una exploración crítica como la restauración de un tiempo perdido.

Una anécdota aparentemente trivial, durante el gobierno de Onganía, se propone, al mismo tiempo, como la posibilidad para reconstruir un clima de época: así, aparece evocada una escena cultural donde Marx, Freud, Mao y Mallarmé, releídos a través de la teoría francesa, formulaban la posibilidad teórica de una revolución intelectual que Fogwill describe, maliciosamente, como las "vísperas de la revolución copernicana" debida al fin del logocentrismo occidental" (2010: 302). Se advierte que, como consecuencia de la recepción de Althusser, Lacan y la semiótica estructural en el campo intelectual argentino, se produce un trasfondo de análisis que repercute en las posibilidades políticas de las propias prácticas de pensamiento; con lo cual Fogwill se confiesa:

> temía la burla de un lector como pudieron haber sido Verón o Carlos Olmedo. Pero Verón no estaba para leer boludeces y Olmedo, que dos años antes era celador del Buenos Aires y estudiaba filosofía conmigo y empezaba a leer a Saussure, ya estaba dialogando con el Che, por recomendación de Althusser. (2010: 301)

Fogwill se colocaba como interlocutor directo de los protagonistas de esa memoria cultural, subrayando la valoración ostensible de la práctica teórica y su importancia en la sensibilidad política; y, en efecto, se advierte la igualdad existente entre cuadros teóricos y cuadros de militancia militar: "creo que todos compartimos la certeza de que los cuadros teóricos, para interpretar la cosas y crear dispositivos de dominación estaban filosóficamente tan dotados como los cuadros militares para enfrentar la violencia defensiva del Estado" (2010: 303-304). La noción misma de "cuadro teórico" comprende a la producción de pensamiento como herramienta material de intervención en la lucha política, modulándose en una clara acepción althusseriana. En este sentido, Fogwill (discípulo de Eliseo Verón) hace explicita la trama que reúne

sus vínculos y disputas con militantes, formando parte de una compleja escena político-cultural involucrada en el reparto de saberes, identidades y voces. Desde el marxismo al estructuralismo se compone un campo de sentidos sobre el cual -aún después de treinta años- Fogwill sostenía una identidad "Yo soy materialista histórico" (2010: 303). Sin embargo, en el mismo instante en el que se produce esa contundente declaración de identidad, se formula, en destiempo, su contralectura: "Ni el marxismo oficial ni el guerrillerismo de la época toleraban una interpretación tipo materialismo histórico" (2010: 303). Aparece, entonces, un esquema que yuxtapone materialismo e iconoclasia, dando forma a un pensamiento que considera a los conceptos, a las formas de organización de las prácticas políticas y a los aparatos institucionales como instrumentos para la "producción de orden y subordinación" (2010: 307). La provocación se convierte en la clave de la relectura, su efecto crítico –deliberadamente insubordinado- actúa como procedimiento para construir una figuración personal resistencia a la cristalización de ese pasado.

En la misma línea de revisión crítica pueden leerse ciertos pasajes de la entrevista realizada por Daniel Freidemberg, publicada en *Diario de Poesía*, nº 27, Invierno 1993, luego recogida en *Los libros de la guerra*. En esa intervención pública (en un medio especializado en el discurso literario) Fogwill recordaba críticamente el tono de una disputa mantenida con Carlos Goldenberg, militante de las FAR, luego integrado a Montoneros. El episodio, que incluía una amenaza directa, actúa como punto de contraste para los proyectos teóricos de Fogwill; un modo concreto (trivial y anecdótico) para desplegar su crítica de la militancia revolucionaria. A partir del enfrentamiento con el "héroe de la liberación del penal de Rawson" (2010: 278) Fogwill esboza una hipótesis acerca de la vida universitaria y las posibilidades de producir pensamiento crítico en el espacio institucional luego del golpe de Estado de 1966:

> Estaba equivocado: no había leído bien a Viñas, digamos. Yo creía que ahí se podía pensar: yo pensaba ahí, lo que pude pensar lo pensaba ahí, se podía intercambiar ideas. A partir de la intervención, los dispositivos más inteligentes de la universidad se llenaron de curas que inmediatamente adoptaron a los "pensadores nacionales", y de allí salió toda la cultura picaresca montonerista. Los teóricos del montonerismo fueron aquellos tipos que crecieron en las áreas de las ciencias sociales con la intervención de Onganía" (2010: 277).

La operación argumentativa apunta hacia dos momentos políticos, y subraya la posibilidad de advertir sus continuidades. Resulta pertinente advertir que la perspectiva de Fogwill, motivada por una experiencia histórica concreta, es coincidente con la

hipótesis del "Bloqueo tradicionalista" desarrollada por Oscar Terán en *Nuestros años sesenta*, es decir, la interrupción de la discusión teórica -en especial las derivas del estructuralismo y las diversas actualizaciones del marxismo- y el desarrollo de la crítica cultural en el espacio universitario luego de la Revolución Argentina[214]. La experiencia

[214] La hipótesis del "bloqueo tradicionalista" desarrollada por Oscar Terán tiene en cuenta el proceso de deslegitimación del poder y la institucionalidad política fundada en parte en un "hipertrofiado temor al comunismo y de una profunda desconfianza ante la democracia" (1991:163). Según sostiene Terán, gran parte de la sociedad civil adscribía al golpe institucional como posibilidad política, "el golpismo creció como una marea incontenible, y las fuerzas armadas fueron alentadas a asumir la empresa […] En el interior de las fuerzas armadas, estas exigencias desestabilizadoras comenzaron a tramitarse argumentalmente desde la naciente doctrina de la seguridad nacional […] detectable ya en el curso de 1958, cuando comenzó a difundirse en el Ejercito argentino la tesis de que el peligro mayor que se podría afrontar no era el de una guerra mundial sino el de enfrentamientos contra la subversión extremista (1991: 164). A esto debe sumarse, según advierte Terán, la hipótesis de que "el imperialismo ideológico es el más penetrante e insidiosamente destructivo de todos, resultará evidente que el señalamiento del sector de la cultura como uno de los puntales de la escalada subversiva constituyo una testaruda creencia dentro de las fuerzas armadas, y en función de ellas se estructuró una práctica de vigilancia, control y represión sobre quienes se supuso participaban de esa estrategia aviesa" (1991: 165). El tradicionalismo se convierte en uno de los puntos claves que componen el bloqueo señalado por Terán, paso previo al golpe de Estado: "En las franjas tradicionalistas de la cultura argentina se cristalizó sin contradicciones una sensibilidad integrista que una y otra vez verá amenazados los bastiones del orden cuando sus propios valores nacionalistas, espiritualistas y familiaristas se vean presuntamente carcomidos por los males perversos del divorcismo, la pornografía y también el libre ejercicio de toda actividad intelectual crítica" (1991: 166) Producido el golpe de estado de 1966, apoyado por gran parte de la sociedad civil, "la franja crítica de la cultura argentina fue uno de los blancos de sus iras tradicionalistas. En esa noche de la democracia argentina, aquella otra célebre `de los bastones largos´ fue para diversos componentes de dicha franja la verificación cabal de que todos los caminos institucionales de la cultura se habían cerrado para siempre, y que con ello era la autoidentidad misma del intelectual la que debía modificarse" (1991: 171). La hipótesis de Terán resulta contundente, y describe la dimensión del corte en la cultura crítica realizado por la Revolución Argentina: "es posible argumentar que existió efectivamente en ámbitos representativos de esta zona cultural un proyecto que no por complejo dejó de asumir la especificidad y la legitimidad de la práctica cultural, proyecto que luego del golpe de Estado de 1966 fue barrido por un viento autoritario que sin embargo dejo sobre la escena cultural una suerte de marcas en la arena de aquello que pudo haber sido" (1991: 183). Una lectura coincidente y complementaria es desarrollada por Adolfo Prieto en su artículo "Los años sesenta" [1983], donde realiza un detallado recorrido del desarrollo editorial, los autores involucrados y la modernización cultural de la década. En este sentido, recupera una serie de artículos del semanario *Primera Plana*, uno de ellos de 1962 dedicado a trazar un perfil del Departamento de Sociología de la Universidad de Buenos Aires; sostiene Prieto: "que ya entonces se insinuaba y que efectivamente sería el núcleo de modernización más activo de la Universidad hasta la intervención militar de la misma en 1966" (2015: 526). Prieto completa la perspectiva del desplazamiento histórico en su artículo "Estructuralismo y después" [1989], allí advierte: "Es probable que al iniciarse la década del setenta, las incursiones inspiradas por la primera ola estructuralista pudieran verificarse solo en la redacción de monografías y tesis universitarias. La única discusión viva de la proliferante problemática de la nueva crítica siguió desarrollándose, de todas maneras, fuera de la universidad intervenida por el gobierno militar desde 1966, en seminarios y grupos de trabajo que funcionaron como una suerte de universidad paralela a lo largo de toda la década, si se descuenta el tormentoso intervalo de los años 1973 y 1974, y desbordándose hasta la etapa inicial de los ochenta. Sin el respaldo de la institución universitaria, sin revistas especializadas (con la notoria excepción de *Los Libros*), sin el aparato de promoción del periodismo cultural que había instigado y agotado la efervescencia del *boom*, y desde luego, en circunstancias políticas extremadamente adversas, la discusión de esta problemática no alcanzó la dimensión ni la difusión que el número de sus sostenedores hubiera logrado en otra coyuntura. El prestigio de estos grupos de trabajo fue, sin embargo, considerable, y lo que se produjo en sus filas o fue enseñado, aceptado o promovido desde ellas afectó de una u otra manera el léxico y las estrategias de los otros discursos críticos, trazando una común frontera diferenciadora entre viejos y nuevos hábitos de lectura" (2015: 538). Sobre el proyecto de la revista *Los Libros*, Diego Peller

de Fogwill en el seno de la carrera de Sociología confirma las hipótesis de Oscar Terán y Adolfo Prieto, y aún más, traza una conexión deliberadamente provocativa, al sostener que, a partir de ese espacio intervenido se generan las bases teóricas que sostendrán la guerrilla peronista, es decir, hacia una orientación doctrinaria refractaria al perfil estructuralista elaborado como ejercicio de análisis semiótico. Esa crítica hacia la tradición del pensamiento nacional se implica, además, en un gesto hacia el presente de enunciación de la entrevista, es decir, la década del 90. Fogwill describe el entramado teórico dispuesto por las llamadas "Cátedras Nacionales" como la infraestructura simbólica de una "cultura picaresca montonerista"; la polémica oculta en el discurso de esa entrevista de 1993 se dirige, entonces, hacia Horacio González, quien participó del proyecto de las cátedras y, en 1992 publica su tesis doctoral titulada *La Ética Picaresca*. En efecto, González se presenta como el contrapunto recurrente de la provocación fogwilliana; en su texto "Gritos equivocados" de 1994 –reunido en *Los libros de la guerra*- Fogwill despliega su corrosiva y demoledora crítica hacia la tesis de González, texto cuya primera frase sostiene una confrontación directa: "No hay una ética picaresca" (2010: 170).

Este contrapunto polémico aparece en modo recurrente, pero se hace explícito en la entrevista que realiza González junto los integrantes de *El Ojo Mocho*. En ese diálogo Fogwill se empecina en advertir los peligros de la subordinación al relato colectivo, y visualiza en González la representación de un discurso cuya genealogía incluye a Martínez Estrada y Carlos Astrada –entre otros- y se presenta como una de las opciones para el trabajo y el itinerario intelectual, cada vez que la producción del pensamiento se alinea, de algún modo, a la consolidación de una forma de relato colectivo[215]. En esa serie de nombres, Fogwill lee los anti-modelos, contraejemplos intelectuales, y en su lugar diagrama una suerte de imperativo formal ligado a la productividad del pensamiento: "no "debemos" hacerlo porque apostamos a que nuestro producto

---

sostiene que el rasgo distintivo de la revista "lo constituye el predominio relativo […] de la tendencia "cientificista" y "modernizadora", preocupada por renovar las herramientas y los objetos de la crítica, y por leer lo político –por develar la ideología– en los libros; frente a la tendencia "revolucionaria" más interesada por la política en sentido estricto; así como el poco espacio que tuvieron en la revista (nuevamente en términos relativos) los enunciados populistas y antiintelectualistas tan característicos de la época" (2007: 3).

[215] A esos nombres vinculados con el pensamiento nacional, Fogwill agrega una serie de contraejemplos intelectuales aparentemente arbitrarios; Marinetti, D´Annunzio, Heidegger, Lugones y Marechal completan una serie abierta y arbitraria. Sin embargo, la conexión se advierte al considerar el problema de la figura del intelectual y su relación con el poder, las instituciones y las diversas formas del relato colectivo.

intelectual tiene algún sentido y preservar nuestros instrumentos de trabajo" (2010: 299). Esa preservación saltea cualquier imperativo político-moral-colectivo para encontrar una justificación formal, y finalmente productiva, una preservación fundada en la continuad lenguaje-pensamiento entendida como dispositivo de producción. Así, frente al "compromiso intelectual", Fogwill opone un "microcompromiso" (2010: 316) ligado a las condiciones materiales de circulación de los discursos y su propiedad, perspectiva que se apropia del lenguaje foucaultiano. Del mismo modo, frente al supuesto "deber" implicado en una preceptiva ético-política, Fogwill contrarresta desde una resistencia paradojal, es decir, revelando la potencia crítica de una *para-doxa* (en sentido barthesiano):

> la capacidad de pensar lo que no se debe, exponerse a la propia representación de lo que hace doler, ocuparse en lo que no garantiza un resultado útil para los mercados de ideas, cosas o votos y en lo que ni siquiera da señales de llegar alguna vez a ser expresable en palabras, frases, doctrinas o poemas, esa capacidad se pierde en el ejercicio de transar y servir, que son relaciones sociales equivalentes (2010: 301)

La posición de Fogwill se orienta hacia una redefinición irreverente de la práctica crítica en la sociedad argentina de la década del 90, cuyo alcance se despliega tanto retrospectivamente, como hacia los primeros años del siglo XXI. Para Fogwill, el único deber del intelectual, "es conservar su instrumento, perfeccionarlo" (2010: 301); de modo que, la continuidad escritura-pensamiento se sustrae a cualquier tipo de utilitarismo para enfrentarse a la *doxa*, es decir, al discurso social y cristalizado. Como resultado se configura una política del lenguaje en contradicción con las formas institucionalizadas del discurso colectivo; pensar y escribir contra los mitos literarios, contra la tradición del pensamiento nacional, contra una figura de escritor subsidiaria a estas construcciones, son instancias de esa disputa que opone a la "máquina de guerra" (2010: 319) –cuyo fin es la conservación del equilibrio social- una "máquina de producción" (2010: 319). Para Fogwill, el trabajo con el lenguaje –desde la teoría a la ficción- se ejecuta a contramano de cualquier forma de relato mítico circulante en el imaginario; a través de ese lugar de enunciación se perfila una "resistencia atávica a la comunión masiva" (2010: 314): preservar el lenguaje como herramienta de trabajo es resistir "a la alucinación colectiva" (2010: 314). En este punto, y a través de la oposición "máquina de guerra" contra "máquina de producción", el lenguaje polémico fogwilliano se conecta en modo solapado, es decir sin referencia directa ni mención

explícita, con el dispositivo teórico elaborado por Gilles Deleuze y Félix Guattari de "máquina deseante" en *El Anti-Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia* (1972)[216]. En este sentido, elaborar una productividad maquínica por oposición a los modos de control social y disciplinamiento forman parte de una genealogía crítica que incluye las lecturas de Lévi-Strauss, Althusser y Foucault; una indagación sobre el funcionamiento de las tramas sociales, subjetivas, políticas y, finalmente, literarias, como forma de advertir a qué intereses responden, a qué trama microfísica del poder se sujetan. La "máquina de producción", a través de Fogwill, es un intento por componer una imagen de la literatura, y de aquellos que intervienen en su experiencia, como régimen de producción maquínica cuyo funcionamiento se orienta a proponer una resistencia fundada en un uso estético, crítico y disensual del lenguaje, y que incluso hace del régimen literario un territorio para la exploración sobre las condiciones de la lengua, sus herencias y genealogías, sus modos cristalizados de representación, y su consecuente posibilidad de resquebrajamiento.

El texto "Cuadros" que aparece en el mismo número 11 de *El Ojo Mocho* completa, ahora en la prosa derivativa de Fogwill, la memoria crítica sobre las décadas del 60 y 70 al enfocarse en los protagonistas de la época fundacional de la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos. La pertenencia de Fogwill a esa formación se implica, necesariamente, una modulación intelectual involucrada en el proceso histórico argentino iniciado en 1955 y proyectado hacia la década del 70, cuyos signos fueron la radicalización del peronismo y el surgimiento de la nueva izquierda. Sin embargo, la memoria de estos "cuadros" compone un texto deliberadamente anti-institucional que se propone el acercamiento a las experiencias políticas y académicas, aunque desde una perspectiva deliberadamente crítica. El lenguaje apela a una modulación personal para

[216] Deleuze y Guattari elaboran su noción-dispositivo de "máquina deseante" en el capítulo primero de *El Anti-Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia* (1972) que se presenta como modo para pensar los procesos de producción en contraposición al esquema del deseo psicoanalítico de base lacaniana, en el cual el deseo es interrumpido/reprimido como punto nodal en la configuración del sujeto. La noción de "máquina" que opera en Deleuze y Guattari avanza sobre el psicoanálisis a través de una lectura materialista de la producción del deseo; los filósofos sostienen: "Las máquinas deseantes son maquinas binarias, de regla binaria de régimen asociativo; una máquina va acoplada a otra. La síntesis productiva, la producción de producción, posee una forma conectiva […] El deseo no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados […] El producir siempre está injertado en el producto; por ello la producción deseante es producción de producción, como toda máquina, máquina de máquina" (2010: 15). Luego, se desarrollan a través de Lévi-Strauss y Marx, los sistemas de producción, la noción de "máquina como *sistema de cortes*" (2010: 42) que advierte la dinámica entre la continuidad y el corte de los flujos de producción, así como la noción de "código" almacenado, tramado en cada máquina e inseparable de su registro y transmisión.

componer una suerte de anecdotario que mezcla el recuerdo y el homenaje con la relativización de los presupuestos políticos que sostenían una compleja trama de discusiones teóricas y militancia revolucionaria; de ahí que, el rasgo relevante del discurso de Fogwill se encuentre en su estilo intimista, que hace de la experiencia política una red de afectos imbricada en las disputas (académicas, políticas, teóricas y personales). Los retratos retrospectivos de Andújar, Germani, Calello, Di Tella, Bressano, Hopen o Cristina funcionan como intervalos de la propia vida intelectual, nombres propios que reconstruyen un pasado, un espacio cultural, y aquello que pudo ser y, sin embargo, concluyó en el fracaso de un proyecto revolucionario.

En el inicio del recorrido retrospectivo se encuentra la figura de Gerardo Andújar, militante anarquista que irradia una suerte marca de pertenencia indeleble en el desarrollo intelectual de Fogwill, especialmente en su hostilidad manifiesta hacia cualquier organización institucional. El siguiente intervalo se enfoca en las experiencias de la vida universitaria en la recientemente creada, hacia 1957, carrera de sociología. Allí se componen las imágenes de Hugo Calello "ayudante estrella de la cátedra de Introducción de Germani" (2010: 392), a quien Fogwill recuerda como "jefe de la juventud" (2010: 392) reclamando por su desempeño académico en tanto cuadro de militancia socialista. A partir de la anécdota banal y el lenguaje intimista Fogwill tranza las figuraciones de Gino Germani y Torcuato Di Tella, componiendo los contornos de una escena cultural y académica implicada, durante la década del 60, en la modernización de la sociología, tanto en la Universidad como en el Instituto Di Tella – "un palacete en Belgrano convertido en lo que hoy se llamaría "centro de excelencia" (2010: 397)[217].

La figura de Hugo Bressano -Nahuel Moreno- introduce la recuperación de su militancia en el trotskismo, para finalmente elaborar una perspectiva fuertemente crítica. A partir de la recordación del primer contacto con el célebre dirigente trotskista se produce una profunda revisión de la experiencia personal y de las formas de militancia durante la década del 60, y las derivaciones de ese programa político durante la década del 70: "Sucedió en 1965 […] Ya no era un chico pero todavía necesitaba confirmar la perfección de esa figura que quería elegir como fuente de toda razón y justicia, según el

[217] Fogwill recupera la esta disputa por los lugares del saber con la ligereza de una conversación informal: "Alguien nombró la marca de autos, es decir al profesor, y Germani hizo un gesto de espantar un tábano que quisiera agregarse al del temario informal de la charla y dijo: -*¡Ese es Adán…!*-y aclaró: *¡Anda siempre en pelota…!* (2010: 397).

pacto delirante que el morenismo impuso a sus cuadros (2010: 393). El tono irónico modula el recuerdo del encuentro con Nahuel Moreno y, a partir de él, se produce la revisión crítica del pasado militante y de las afinidades con el grupo de Palabra Obrera, facción que luego formaría parte del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) hasta su escisión[218]. Ahora bien, la intervención de Fogwill con el líder trotskista parte de una posición polémica que recupera la voz de Hugo Calello en relación a la violencia y la lucha armada: "Hugo no desestimaba la violencia, pero para él la vida humana no podía ser objeto de cálculo ni instrumento de propaganda de una organización. Ni aunque se trate de la vida de un policía, o de un torturador" (2010: 392). Esta posición es la que sirve como punto de conflicto y contraste con la figura de Nahuel Moreno y el perfil guevarista-revolucionario que adquirió el PRT hacia la segunda mitad de la década del 60. Sin embargo, más allá de revisar los postulados del morenismo, y sus diferencias ostensibles con el ala más combativa del PRT liderada por Roberto Santucho, Fogwill se propone una revisión crítica y estrictamente personal sobre los propios acuerdos "con algunas tesis del grupo de Nahuel Moreno" (2010: 392). Esa trama de afinidades políticas y formas de organización militante, así como la discusión sobre las posibilidades y responsabilidades políticas resulta desarticulada en la revisión que Fogwill realiza en 1997; en ese texto, el líder político adopta la paródica figuración de un gurú que ha operado políticamente en al menos dos generaciones:

> ¡Qué pérdida de tiempo! La identidad de las palabras del gurú y la semejanza de su manera de influir sobre un bobo de 1965 y un vivo de los años ochenta me hizo olvidar la diferencia entre aquella generación que arrancó programada para una victoria y esta que llegó *procesada* por una derrota (2010:394).

[218] Para precisar las ramificaciones del trotskismo y otros grupos de la izquierda revolucionaria relevantes en la escena política argentina de las décadas del 60 y 70 sigo la genealogía realizada por Richard Gillespie: "La genealogía del ERP se remonta a principios de los años sesenta, cuando una fracción pro-guerrillera, dirigida por Ángel Bengochea, surgió dentro de la trotskista Palabra Obrera. Los aspirantes a guerrilleros formaron el Comando Buenos Aires, pero fueron destruidos cuando, en 1964, voló su arsenal, situado en un apartamento de la calle Posadas. Sin embargo, cuando Palabra Obrera se fusionó con un grupo procedente de Santiago del Estero (el FRIP) para convertirse, en 1965, en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) la línea de Bengochea fue llevada adelante por el ala "El Combatiente" del PRT, dirigida por Luis Pujals y Mario Roberto Santucho. La ruptura decisiva con el trotskismo se produjo en el congreso del PRT de 1968, pues, aunque la tendencia pro-guerrillera siguió manteniendo vínculos formales con el movimiento trotskista internacional hasta 1973, Guevara, más que Trotsky, se convirtió en su principal mentor. Las operaciones armadas comenzaron en 1969, y el año siguiente se fundó el ERP como ala armada del PRT. La otra ala del PRT, "La Verdad", dirigida por Nahuel Moreno, se unió al Partido Socialista Argentino (PSA) de Juan Carlos Coral para formar, en 1972, el Partido Socialista de los Trabajadores (PST)" (1987: 87-88). Durante la década del 80, Moreno participó activamente en la fundación del partido político MAS (Movimiento al Socialismo).

La distancia entre la década del 60, sus ilusiones y proyectos revolucionarios, y la democracia pos-dictatorial restablecida a partir de 1983 da cuenta de algo más significativo que una mera continuidad temporal. En Fogwill, la dimensión del tiempo histórico es interpretada como una secuencia que advierte la distancia entre dos generaciones (dos escenas de la política y la cultura argentina); aquella para la cual la victoria de la revolución era inminente, y la que vive las consecuencias de una derrota; una escena contrarrevolucionaria que hace tangible el resultado de un "proceso de reorganización" político, social y económico que dio forma a la Argentina contemporánea. Daniel Hopen, Roberto Cristina y Roberto Carri son los nombres propios que articulan la violencia y el vacío de esa derrota; intelectuales y sociólogos, con quienes Fogwill estableció un vínculo estrecho, que como consecuencia de sus comprimimos con la militancia revolucionaria resultaron detenidos-desaparecidos[219]. Estos nombres articulan una red de afinidades y divergencias teórico-políticas, abordada desde una perspectiva que hace foco en la intimidad y en las modulaciones personales del recuerdo. Fogwill traza una visión parcial y personal de esas historias y, por lo tanto, implicada pasiones y complicidades afectivas que desarticulan la cristalización del sentido, ya sea académico o militante. En su lugar, se describen los detalles de una experiencia que involucra encuentros semi-clandestinos en un "despacho de Investigaciones Sociales de AMIA" (2010: 397) entre Fogwill, Carri y Hopen; o el olor de unas fotocopias termoquímicas –en "tiempos pre-xerox" (2010: 398) que actúa como disparador del recuerdo, en el cual se hace explícita una voluntad de identificación y

[219] Roberto Cristina era estudiante de sociología y Secretario General de Vanguardia Comunista hacia 1968, luego ratificado por el I Congreso del partido en 1971, según detalla el Partido Revolucionario Marxista Leninista en la reseña histórica publicada en www.prmlargentina.org/vanguardia-comunista. Cristina fue detenido y desaparecido el 15 agosto de 1978, según se detalla en la causa 13/84, cuyo texto se encuentra disponible en línea (www.derechos.org/nizkor/arg/causa13/casos/caso156.html). Roberto Carri fue sociólogo, profesor universitario y ensayista autor de los libros *Sindicatos y poder en la Argentina* (1967), *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968), *Poder imperialista y liberación nacional. Las luchas del peronismo contra la dependencia* (1973); participó de la experiencia de las Cátedras Nacionales en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; luego de su paso por las FAP se integró a Montoneros, fue detenido y desaparecido en 1977. Daniel Hopen fue sociólogo y militante del PRT-ERP, y luego de la escisión ERP-22 de Agosto. Asimismo, participó del FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura). Según señala Ana Longoni: "El FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura) fue el nucleamiento de artistas e intelectuales, generado –aunque por una cuestión táctica ese vínculo nunca se explicitó abiertamente— desde el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Surgido en 1968, hay indicios de su persistencia al menos hasta 1971.1 El sociólogo Daniel Hopen (apodado "el cubano" por la tonada que había adquirido en su estadía en la isla) fue el dirigente más reconocido de este frente cultural y trabajó estrechamente ligado a la dirección partidaria (del PRT y luego del ERP). En 1973 fue parte de la fracción que rompió con el ERP y dio origen al grupo conocido como ERP-22 de Agosto. Fue detenido-desaparecido en 1976" (2005: en línea).

una ponderación: “Recuerdo nítidamente ese olor acre y, a la distancia, proyectado hacia atrás, yo quisiera tener el conocimiento de Murmis, la originalidad y la destreza lógica de Verón, pero puesto a elegir qué ser, preferiría ser Hopen (2010: 398-399)”. Para Fogwill la recuperación de esa memoria implica una confusión generalizada de caracteres personales e intelectuales que permiten advertir la densidad de una escena cultural enredada en valoraciones y distancias, afinidades y detracciones, y que constituye el punto de partida de su itinerario crítico; en efecto, Fogwill se inscribe en una generación involucrada en la elaboración de cuadros de militancia política y en la producción teórica-intelectual. Sin embargo, el gesto memorialista de Fogwill desarticula el esquematismo de una historia rígida y taxonómicamente organizada; en su lugar, la narración de la experiencia personal define el estado proteico de la sociología argentina y su estrecha vinculación con la praxis política:

> Muy cercanos hasta el 65, hacia el fin de la década entre Daniel y Roberto Cristina del maoísmo y Roberto Carri del peronismo revolucionario, sólo quedaba en común la disposición a encontrarse para cambiar figuritas conmigo. Hasta bien avanzado el 73, por más sectarios que se fueran tornando ambos Robertos, todo rencor y diferencia entre ambos se borraba a la hora de compartir los temas de la ética, el deber, el fin y los medios, la teoría, el componente mítico y teleológico, en cuyo tratamiento adquirimos destreza sin perder el pudor, la ignorancia y la ingenuidad de los primero años de facultad. Hopen sólo se interesaba en la discusión por la competencia retórica, y si no tenía público hasta podía atreverse a callar. Gran simulador, nunca fingió compartir la pasión que vinculaba a ambos Robertos y a mí ya pública profesión de fe liberal-extrema y consagrado con la caracterización de *patrón, decadente, marihuanero y siloísta* que me habían concedido los *familiares* del PRT (2010: 400-401).

Resulta evidente que la reconstrucción de esos lazos comunes, no deja de ser una operación para definir su propia identidad, configurada como posición crítica frente a la militancia revolucionaria. El texto compone una autofiguración al reunir la voz del propio Fogwill, quien define su “fe liberal-extrema”, junto a la visión peyorativa que la izquierda militante, y específicamente el PRT, trazó de su figura. Sin embargo, la autofiguración plantea una paradoja entre su posición refractaria a la disciplina y el lenguaje de la militancia y un territorio común, el cual habilita la disputa teórica, la discusión gratuita y la posibilidad de un encuentro entre posiciones antagónicas. En efecto, al advertir el desplazamiento y la crispación sectaria de las organizaciones políticas desde 1965 hacia 1973, Fogwill se esfuerza en señalar el componente afectivo, personal y anti-partidario del vínculo que lo acercaba a Hopen, Carri y Cristina. En este

sentido, no resulta menor advertir en esos temas de discusión -ética, deber, los mitos, la teoría, el fin y los medios- una constelación de sentidos que actúa como vertebradora de su producción crítica y literaria posterior; incluso, esa forma de vinculación entre pares, a través de la controversia, contribuye de modo significativo a la elaboración del "ethos polémico" que caracterizará su figuración autoral. La discusión sobre teoría y práctica política que Fogwill aglutina sobre sí, adquiere la forma de una zona franca que explota el valor significativo de las disidencias, un territorio común que une al principal dirigente maoísta argentino, junto a un peronista revolucionario, un erpiano disidente y a un ex-trotskista devenido anarco-liberal. El perfil crítico que Fogwill se propone intenta pensar relaciones (políticas) impensables que arrecian contra la rigidez esquemática, ya sea de las propias organizaciones revolucionarias como del discurso de la historia que reproduce modelos y formas sin dejar lugar al eclecticismo fundado en la productividad del lenguaje y el pensamiento. Hacia el final del texto, Fogwill produce una recordación del fracaso revolucionario que, quizás, tal como señala María Moreno, permitan leer "el duelo patológico por la revolución. (Un trotskista es para siempre)" (Zunini, 2014: 124). Ese duelo paradójico se realiza en el seno de una sociedad abiertamente contrarrevolucionaria; allí se instala la palaba de Fogwill para rescatar la memoria de de Daniel Hopen y Roberto Cristina:

> Mucho antes del lanzamiento de su fracción, corroborando a Murmis, se ocupó de *crear problemas* a los del ERP y varias veces me llegaron de esa fuente chismes limítrofes entre la calumnia y la delación. El más verosímil para mí aludía a su ineficiencia militar […] tenía terror a las armas de fuego y a los explosivos, tal vez porque definen espacios de poder invulnerables a las estrategias discursivas y proceden en intervalos que no dan tiempo para crear problemas. Roberto Cristina, que siempre mantuvo el mismo pacto de mejor amistad con nosotros dos, pero que desde la aparición del ERP 22 y más desde su asunción como Secretario General del PCML y embajador político de Pekín, agendaba a Daniel como el peor ejemplo del *aventurerismo populista*, se habría alegrado tanto como yo al leer el relato conmovedor que hace Castiglioni[220] sobre los últimos días del Duñe en el Departamento de Policía. Entre tanta miseria humana, las historias de cautiverio abundan en episodios heroicos que todavía no tuvieron su cronista. Saber que en la mugre, herido, golpeado y reducido a esa *verdad de la realidad* intolerable que proclaman los guardias, aquel gordo que temía disparar una 22 contra unas cañas en la costa de Quilmes, se permitió sobre el final la gratuidad del heroísmo, y que eligió morir a su manera como Roberto Cristina en Puente 12, que cada vez que aparecía un oficial alardeaba *¡Viva la Patria! ¡Viva la Clase Obrera!*, alienta mi ilusión de ser uno de ellos y la confianza en que las gratuidades que me competen

[220] El testimonio de Franco Castiglioni, secuestrado en Coordinación Federal, fue publicado en la Contratapa de Página/12, 3 de abril de 1997, con el título "Daniel".

> y que tanto me acercaron a ellos y tanto me diferenciaron de ellos, también valen la pena y merecen seguir repitiéndose hasta el final (2010: 402).

El fragmento resulta singularmente afectivo; la usual mordacidad cínica de Fogwill se desvanece al evocar a Hopen[221] y Cristina. De hecho, la figura de Daniel Hopen se presenta como la contracara de la conducta militante, lejos de los atributos guerrilleros; la semblanza trazada por Fogwill subraya la habilidad retorica –"las estrategias discursivas"- como rasgo que define una personalidad tensionada entre la especulación teórica y la aventura revolucionaria. Sin embargo, en esta densa memoria de militancia y represión, Fogwill instala una variable absolutamente ajena a las luchas políticas, incluso, ligeramente *naïf*, esto es, un "pacto de mejor amistad". La vindicación de un sentido puramente afectivo convierte al texto, y a la figura del propio Fogwill, en testigos paradójicos de una red de experiencias, afinidades y disidencias políticas. De hecho, más allá de la distancia entre el maoísmo de Cristina y el ERP 22 de agosto en la que participó Hopen, ambos comparten un mismo final que afecta los modos de la rememoración y la crítica ejercidos por Fogwill. El esbozo de una aproximación sobre las condiciones del cautiverio de ambos militantes produce una narración donde se confunden sus vidas, las teorías políticas, la macabra parodia de una antiguo lema aristotélico apropiado por Perón, la "gratuidad del heroísmo", y la voz de una resistencia que se repite para hacer resonar la voz del propio Cristina. Ese conjunto "episodios heroicos que todavía no tuvieron su cronista" se presenta como un incognoscible, un vacío que el texto de Fogwill, pródigo en anécdotas y detalles minuciosos, no puede designar ni poblar sino a través del gesto gratuito del desafío y la resistencia. El carácter gratuito del gesto heroico se proyecta como un deseo (una ilusión) de identificación –"ser uno de ellos"-, y así repetir la gratuidad del gesto que se presenta como la marca de una identidad compartida. El duelo del trotskista señalado por María Moreno, devenido crítico materialista de la cultura vía Althusser, bien puede focalizarse en este "pacto de mejor amistad" con un erpiano insurrecto y un maoísta ortodoxo. Esta amistad adquiere la forma de una marca de origen a través de la cual se despliega la revisión crítica del andamiaje de la militancia revolucionaria, para luego extenderse hacia el sentido común del progresismo durante la década del 80.

[221] No es un detalle menor advertir que el nombre propio elegido por Fogwill para el médico judío que actúa como contrapunto de su *alter ego* ficcional Gil Wolff en su novela *Vivir afuera* (1998) coincide con el segundo nombre de su amigo Daniel Saúl Hopen.

En definitiva, la relectura de las décadas del 60 y 70 planteada por Fogwill se compone como un regreso a través de fragmentos anecdóticos, donde la política se une al trasfondo teórico que posibilitó el armado de un campo de sentido. Su mirada crítica se encuentra atravesada por una formación sociológica reconvertida hacia una "actitud punk" (2011: 121), según advierte Gabriel Vommaro, que yuxtapone irreverencia crítica junto a una visión materialista del lenguaje y los lazos sociales. La provocativa incomodidad de sus reflexiones retrospectivas habilita la posibilidad de la *contra*-lectura como ejercicio productivo de una memoria crítica; una construcción que se abre al pensamiento y se proyecta hacia la sociedad contemporánea a través de una disputa por los sentidos de esas experiencias interrumpidas, dado que, tal como sostiene Diego Tatián "la memoria es un campo de batalla" (2012: 22).

3. Capitalismo, lenguaje e ideología: la irrupción de la semiótica y la renovación del marxismo

"Como lo que la gente quiere ver y oír es, habitualmente, lo que ya conoce, y como la publicidad no puede correr el riesgo de tratar de imponer nuevos gustos en la comunicación, se entiende que lo que harán los avisos es repetir y reproducir hasta el infinito, en general o en detalle, los estilos impuestos por otros géneros de comunicación masiva: cine, música popular, literatura prestigiosa, pintura, periodismo. Y cuando no hay imitación estilística hay inserción de conceptos o ``refranes´´ del repertorio ideológico de cada país; alusiones a las grandes frases del ideario nacional, social o sexual. Cabalmente, el publicitario se convierte así en la reproducción moderna de lo que el antropólogo C. Lévi-Strauss llamó ``bricoleur´´ en las sociedades primitivas; es decir, en un individuo que devuelve a sus contemporáneos los ``residuos de un antiguo discurso social´´".

Rodolfo Fogwill – Oscar Steimberg, *La publicidad en el mundo actual.* 1975

Otra instancia relevante de la pre-historia literaria de Fogwill se encuentra en su desempeño como sociólogo especializado en marketing y publicidad. Más allá del anecdotario que se compone en torno a su agencia *Ad Hoc* y su consultora *Facta* –cuyo narrador privilegiado en la compilación de testimonios de Patricio Zunini es Alan Pauls[222]-, de su éxito económico y prestigio en el mundo empresarial desde el cual proyectó una imagen de *yuppie* irreverente, superando estos lugares comunes, resulta

[222] En el testimonio recogido por Patricio Zunini, Alan Pauls detalla la singular dinámica de la agencia de publicidad propiedad de Fogwill: "Ad Hoc ocupaba un semipiso inmenso en un edificio francés sobre Callao, casi Santa Fe. Se suponía que producía publicidad, pero todo era bastante disparatado. En los dos o tres años que estuve –me fui antes de la guerra de Malvinas- escribí miles de textos y guiones ``racionales´´ para muchos productos […] pero jamás vi que se publicara ni produjera nada. […] me hacía resumirle y criticarle novedades francesas de filosofía y psicoanálisis que supongo le robaba a Germán García, o unos ejercicios de análisis del discurso que producían en Facta. Con un resumen de *L´inconscient malgré lui*, de Vincent Descombes, me consagró ``resumidor número uno´´, pero después nunca volvió a darme otro encargo. Por lo demás, Fogwill tenía una vida muy sobresaltada, viajaba a menudo a Londres, se iba en velero a Punta del Este. En rigor, cuando él estaba en la agencia básicamente se hablaba de literatura" (2014: 19).

significativo recuperar esta instancia como un estado inicial de producción crítica. Su enfoque sobre el lenguaje de los medios masivos y la publicidad se produce como resultado de una articulación teórica entre a su formación sociológica, su cabal comprensión del materialismo histórico y la semiótica, campo emergente del saber hacia mediados de la década del 60; momento de la historia cultural donde es factible advertir la "irrupción" de discursos que afectan los modos de la crítica, tal como sostiene Susana Cella[223]. Para completar el panorama sería necesario incluir el psicoanálisis, cuya difusión fue llevada a cabo, principalmente, por Oscar Masotta. En este sentido, la tensión polémica entre Masotta y Eliseo Verón, esto es, entre psicoanálisis y semiótica, permite advertir las modulaciones de la escena crítica[224]; por supuesto, esta controversia

[223] Escribe Susana Cella en la introducción al volumen 9 de la *Historia crítica de la literatura argentina*: "Mediante el término *irrupción* se enfatiza el surgimiento impetuoso y simultaneo de actitudes cuestionadoras que avanzaron sobre las distintas áreas de los saberes y de la sociedad en un movimiento acelerado y envolvente. El modo de emergencia, la irrupción, nos remite al acontecimiento como aquello que trastoca una serie y permite interrumpirla o redefinirla" (1999: 7). Cella advierte que para el periodo comprendido entre 1955-1976, la crítica se despliega como actividad vinculada a distintos ámbitos de la cultura, en los cuales interviene de modo determinante la preocupación por la política. En este sentido, la crítica no se circunscribe a la crítica literaria, sino que se supone un "amplio alcance que ostenta como un concepto clave de la modernidad desde Kant en adelante" (1999: 11). En este panorama general que incluye a al existencialismo, la sociología y el psicoanálisis, se incluye la semiótica, que siguiendo a Cella "es otro de los grandes relatos que por sus propios intereses y objetos de estudio, está ligada a la literatura" (1999: 12). En este campo, Oscar Masotta y Eliseo Verón se articulan como "figuras paradigmáticas" (1999: 12) en las cuales leer polémicas y áreas del saber que independientemente de sus vertientes y predominios supuso "un corte respecto de la tradicional crítica filológica o estilística y tiene como uno de sus rasgos principales una notable autonomización de ese discurso –como crítica sin atributos- ya no concebido como glosa o comentario de la obra, de lo que se desprende también una diferente concepción del crítico, de su función y su práctica" (1999: 13).

[224] En "Una modernización ``sui generis´´. Masotta/Verón (Una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica) Oscar Steimberg exhibe la efervescencia y multipolaridad de la crítica hacia la década de 60 y sus proyecciones hacia los años 70: "El existencialismo sartreano inicia esta serie, que va a completarse con la irrupción del estructuralismo y no mucho después, de la semiología. Luego llega la hora de un renovado marxismo y la irrupción vigorosa de la semiótica y el psicoanálisis, en especial lacaniano. Estas corrientes tiene gran capacidad de inscripción pero se encarnan privilegiadamente en algunos autores cuya obra registra la acción e intersección de dichos saberes. Al finalizar la década del sesenta, puede decirse que un planteo polémico enfrentó en Buenos Aires semiótica y psicoanálisis; también (y la circulación de los textos no hace más que confirmar la doble posibilidad) dos trayectorias ensayísticas y, por lo tanto, dos *figuras de autor*" (1999: 63-64). El itinerario de Masotta, desde la perspectiva sartreana a la estructuralista, luego al psicoanálisis, demuestran "el intento por construir una teoría del sujeto"; con lo cual se enfrenta a la perspectiva analítica de Verón, que yuxtaponía a la "orientación semiológica" (1999: 64) su "interés inicial por la dimensión sociológica de sus objetos" (1999: 64). En todo caso, los textos de Masotta y Verón comparten hacia 1970, según advierte Steimberg su carácter descentrado respecto de la instrucción universitaria y la doxa de las ciencias sociales. Sin embargo, a pesar de sus diferencias metodológicas y perspectivas críticas, ambos compartían un territorio común, el trabajo sobre el significante, ya sea como dimensión empírica para trazar una teoría del lenguaje y la comunicación, ya sea para indagar los modos de inscribir el deseo en la formación del sujeto. Finalmente, Steimberg advierte en los "cruces interdisciplinarios" -al modo en que Roland Barthes relaciona textos literarios con el saber semiológico y filosófico- el carácter singular y el régimen de lectura que reclama las obras de Masotta y Verón; en todo caso, ambos autores hacen ostensible la densidad de una "crítica específica" que "reforma sus categorías y redefine sus objetos" (1999: 78) como parte de las alteraciones de la cultura. Tal como mencioné en el Capítulo 1 de la Primera Escena, siguiendo a Oscar Terán "ya en 1963

no resulta en la oposición taxativa de dos esquemas irreconciliables, sino en variables del discurso, y sobre todo, posiciones cambiantes en la escena cultural en la cual Fogwill interviene activamente, como sociólogo formado en la disciplina modernizada por Germani y luego alineado en la corriente semiótica, en tanto discípulo de Eliseo Verón. De hecho, el reconocimiento hacia las actualizaciones críticas y modelos teóricos aprendidos junto a Verón se presenta como un signo genealógico contundente, que incluso es recuperado y restablecido como línea crítica de sus intervenciones en prensa hasta su muerte. En efecto, en la entrevista realizada por *El Ojo Mocho* en 1997 ese legado semiótico se unía a las renovadas lecturas del marxismo para presentarse como el corpus teórico que define una práctica y su consecuente figura de autor (y de crítico):

> pasó el tiempo, y gracias a un libro de vulgarización, *El curso de filosofía para científicos*, y a otro de *Lenin y la Filosofía*, y dos relecturas bajo supervisión de Verón, la de *La Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado* y la del trabajo de Pêcheux sobre el status de la Psicología Social, pude entender el lugar de Althusser en lo que los argentinos de entonces podíamos representarnos como la filosofía. El modelo de las prácticas que me resultaba tan odioso, tan doctocentrista cuando lo recibíamos como proyecto de legitimación de la división del trabajo en las burocracias partidarias y cuando se lo refería a promesas y slogans como "Ciencia", "Ruptura Epistemológica", cuando lo aplicamos a reflexiones destinadas a ajustar las cuentas de la práctica de las Ciencias Sociales, se me presentó como una revelación a la que aún hoy sigo fijado (2010: 302-303).

Althusser, Pêcheux y Verón forman parte de una constelación que marca definitivamente la práctica teórica, sustrayéndose al discurso disciplinar y a sus apropiaciones políticas. En su lugar, la teórica se presenta como un ejercicio de autocomprensión frente a los propios saberes, que luego será actualizado tanto en sus intervenciones críticas como en la escritura de ficción; constituyendo uso ecléctico del saber sociológico, que hacia 1980 resulta intervenido por el régimen literario. Este perfil teórico de Fogwill puede dimensionarse, principalmente, a partir de su contacto con Oscar Steimberg, así como con los restantes miembros de la pionera revista de semiótica *LENGUAjes*[225] -Eliseo Verón, Juan Carlos Indart y Oscar Traversa-. Tal

---

Primera Plana señalaba a Eliseo Verón como la cabeza visible de quienes en la universidad metropolitana militaban en la nueva corriente" (1991: 112); y en efecto, cinco años más tarde aparece *Conducta, estructura y comunicación* (1968) en la Editorial Jorge Álvarez. Contemporáneamente se publican los trabajos de Oscar Masotta *Happening* (1967). Editorial Jorge Álvarez, *Conciencia y estructura* (1969). Editorial Jorge Álvarez, y *La historieta en el mundo moderno* (1970).

[225] En su artículo dedicado a la revista *Literal*, Juan Mendoza señala las similitudes y radicales diferencias entre la revista de García, Gusmán y Lamborghini, y el proyecto de *LENGUAjes*, y al hacerlo reseña

como señalan los editores de la revista *Foul-Táctico* en el número especial dedicado al trigésimo aniversario de la aparición de la revista*:*

> LENGUAjes fue una revista libro que entre abril de 1974 y abril de 1976 publicó tres números (Ediciones Nueva Visión) reconociéndose como "Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica" y anunciándose como "Revista de lingüística y semiología". Su cuarto y último número, de mayo de 1980, mantiene a su Comité Editorial pero cambia de editorial (ahora es Tierra Baldía), deja de ser institucional y pasa a presentarse como "Revista argentina de semiótica" (2004: 2).

La publicación del cuarto y último número de LENGUAjes se realiza durante la dictadura cívico-militar iniciada en 1976 en la editorial que Fogwill compartía junto a Oscar Steimberg y Osvaldo Lamborghini, Tierra Baldía; este acontecimiento, aparentemente lateral, da cuenta de la pregnancia del estructuralismo y la semiótica en tanto saberes y marcos de referencias puestos en funcionamiento en la actividad crítica, así como la existencia de una red de vínculos tanto teóricos como políticos. Ahora bien, según señala Juan Carlos Indart, el núcleo del proyecto de LENGUAjes tomo forma durante los primeros años de la década del 70:

> la fundación había ocurrido antes, en 1970, cuando Verón con alumnos y discípulos, amigos y amigas de cultura, realiza el Primer Congreso Argentino de Semiología. Para tal ocasión se presentaron muchos trabajos, y esa fue la base tanto de la idea de crear la Asociación Argentina de Semiótica, como la de publicar una revista propia (2004: 4).

Indart alude a esa trama de sujetos e instituciones que, hacia 1970 y por impulso de Eliseo Verón, buscó construir una red de trabajo e investigación, la cual estaba fundada en la novedad metodológica introducida a partir de la semiología, es decir, el aparato teórico del modelo estructural y, más específicamente, su noción de "lengua". El enfoque semiótico permitía una nueva perspectiva para la investigación en ciencias sociales, al proponer una mirada divergente al hegelianismo y al marxismo dominantes hasta la década del 60, como modelos teóricos para el estudio del hecho social. En su lugar, las nociones capitales de la lingüística saussureanas, su relectura llevada a cabo

---

brevemente la disposición de ésta última: "*Literal* realiza una problematización profana del lenguaje (profana en tanto no es precisamente la suya una problematización pergeñada desde una perspectiva disciplinar específica). Esa labor disciplinalmente trazada es la que ya desarrollará la revista LENGUAjes (Buenos Aires, cuatro números entre 1974 y 1980). LENGUAjes implica un capítulo importante del derrotero semiótico en Latinoamérica, realizando un desplazamiento crítico hacia otros objetos discursivos. Su marca es una suerte de *mise à nu* del discurso de los medios, de la historieta, de la política, de la literatura, de la propia crítica incluso. Con un inalterable Comité Editorial integrado por Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Eliseo Verón, la revista funcionó como órgano de publicaciones de la Asociación Argentina de Semiótica" (2011: 12).

por Jakobson y Benveniste, así como las implicancias antropológicas producidas por Lévi-Strauss y el programa semiológico de Roland Barthes dispusieron al estructuralismo como un poderoso sistema teórico a partir del cual renovar el lenguaje y el método de la crítica. Es en este proyecto que se implica Oscar Steimberg, según su perspectiva, la operación de la revista partía de la semiótica para polemizar, desde una visión amplia, contra los reduccionismos contenidista, esteticista, tecnologista y economicista, enfocando la especificidad del modelo estructural hacia el lenguaje de los medios masivos. En suma, la apuesta del grupo de la revista LENGUAjes involucraba un trabajo de actualización de los marcos teóricos y un llamado hacia la especificidad del lenguaje, con lo cual se buscaba ajustar y precisar el rigor de los análisis en las ciencias sociales[226]. A partir de este panorama general, tanto metodológico como decisivamente político (renovar la crítica sin depender de modelos "metropolitanos del saber" (Steimberg 2004: 6)), debe analizarse el tejido de relaciones personales que, hacia la mitad de la década del 70, hacen confluir los intereses y proyectos de Rodolfo Fogwill junto a los Oscar Steimberg, para luego, algunos años más tarde, expandir esa red de trabajo y producción literaria hacia Osvaldo Lamborghini.

Un texto paradigmático de este periodo abiertamente teórico de Fogwill es el artículo de autoría compartida con Oscar Steimberg titulado "La publicidad en el mundo actual" (1975), el cual permite visualizar el estado de la discusión crítica sobre los modos de circulación de las mercancías y los mensajes, así como también poner en evidencia los dispositivos conceptuales y modelos del saber que hacen pensable esa compleja trama económica y cultural[227]; en él se hacen explicitas las actualizaciones de la teoría y la práctica sociológica proyectadas como intervención crítica sobre los medios masivos de comunicación, implicados en la compleja trama de una economía internacionalizada. El texto se encuentra reunido en *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo*, editado por el Centro Editor de América

[226] Oscar Steimberg sintetiza, en gran medida, el proyecto liderado por Eliseo Verón: "Desde su aparición como efecto de una idea de Eliseo Verón, los trabajos de LENGUAjes. abarcaron campos de la teoría semiótica y del análisis de lenguajes, medios y géneros. En sus editoriales y en su selección de trabajos se intentó aportar a una producción teórica y metodológica no dependiente de los centros metropolitanos del saber, y sin embargo abierta a los desarrollos de las corrientes contemporáneas. Ese intento estuvo en el origen del desarrollo (no previsto, no previsible) de aquellas puestas a punto y de aquellas preocupaciones de especificidad" (2004: 6).

[227] Cabe señalar que este artículo crítico no se encuentra recopilado en *Los libros de la guerra*, evidentemente por su carácter de autoría compartida, su perfil enciclopédico y su escasa referencia al discurso literario. Sin embargo, su temprana publicación en 1975 lo convierte en un texto de singular relevancia.

Latina, y si bien presenta algunas características discursivas de los artículos de divulgación supera ampliamente el registro enciclopédico al proponer una indagación histórica de la publicidad, para luego proyectarla hacia el presente setentista. En este sentido, el análisis crítico de la publicidad permite dar cuenta de la recepción y productividad de las teorías de la comunicación, el psicoanálisis, la semiótica y el marxismo como referencias ineludibles en la formación intelectual de Fogwill. De hecho, la insistencia en una perspectiva materialista histórica y la revisión crítica del psicoanálisis freudiano forman parte de una insistencia teórica recurrente en sus textos y declaraciones públicas.

El artículo de 1975 busca exponer el funcionamiento de la intrincada red de mensajes en los que se involucra la publicidad, forma específica del lenguaje destinada a producir una variedad de efectos en la conducta de los receptores a través del ofrecimiento de una proliferación de mercancías. En este sentido, lenguaje y capital conforman el núcleo de sentido que permite señalar los procesos implicados en el capitalismo globalizado; al respecto, Fogwill y Steimberg sostienen:

> la publicidad ha pasado a ser un fenómeno que excede la promoción de la venta de mercaderías. Se ha convertido en uno de los mecanismos de regulación y fomento global del consumo y, a la vez, en un complicado sistema de comunicación, receptor y transmisor de modas culturales, manipulado por técnicos cada vez más especializados y cada vez más ligados a los factores económicos y políticos del poder (1975: 197).

Resulta evidente que la publicidad es considerada, desde un perfil crítico-semiótico, como una poderosa herramienta en la transmisión de mensajes, para considerar su función central en la economía; lejos de aislar el fenómeno en la especificidad de la venta de mercancías, se hace explicita su vinculación con las redes políticas y económicas del poder. Al advertir el carácter global del consumo y la disponibilidad de los conocimientos técnicos de las ciencias sociales operados por profesionales del marketing y la administración, la circulación de las modas culturales (y de las voluntades políticas) resulta proyectada y revisada críticamente en el complicado funcionamiento del mercado. Resulta evidente que la noción misma de "cultura" se encuentra amplificada y expandida hacia una multiplicidad de significantes que, en última instancia, comportan el mismo proceso de mercantilización que cualquier objeto. De esta forma, la mirada sobre el fenómeno y la industria publicitaria no deja de registrar un sesgo efectivamente crítico, ya que permite trazar un proceso de igualación

entre la venta de productos, la difusión de ideologías políticas y la dispersión de modas culturales. Estas condiciones hacen visible un registro del proceso histórico del capitalismo y del presente setentista como resultado de un proceso de perfeccionamiento técnico, tanto del mercado como de las teorías de la comunicación. En consecuencia, el texto de Fogwill y Steimberg deja entrever las tensiones que subyacen en su diagnóstico:

> sólo con el advenimiento de la sociedad industrial capitalista –"inmenso arsenal de mercancías", organización humana imbricada entre objetos tangibles e intangibles que valen por su precio en el mercado-, los mensajes propagandísticos sobrepasan el acontecer individual. Actualmente, la publicidad sirve para vender haciendo apetecibles los artículos de consumo; pero también es empleada para orientar conductas electorales, modificar ideologías políticas y sociales, desarrollar nuevas costumbres y difundir modas (1975: 197).

La deliberada cita del primer capítulo de *El Capital* es el punto de partida para una mirada que revela el estado del capitalismo avanzado, expandiéndose desde los objetos y el dinero hacia la cultura y la política[228]. La propuesta impregnada tanto del lenguaje marxista como de los modelos interpretativos del estructuralismo encontrará en la "ideología del consumo" (1975: 205) el concepto que sintetiza el consenso social vinculado a la apropiación de mercancías[229]. La publicidad, en tanto sistema de información, encuentra su función principal como "difusora de los valores centrales del capitalismo" (1975: 206); los autores definen el dispositivo publicitario por su doble

[228] La perspectiva de Fogwill y Steimberg se muestra coincidente con los análisis realizados, quince años más tarde, por de Fredric Jameson en *Posmodernismo: la lógica cultural del capitalismo avanzado*; sostiene le crítico: "la preparación económica del posmodernismo o del capitalismo avanzado comenzó en los años cincuenta, una vez que se compensó la escasez de repuestos y artículos de consumo de los tiempo de guerra, y pudieron desarrollarse los nuevos productos y tecnologías (particularmente las relacionadas con los medios). Por otra parte, el *habitus* psíquico de la nueva era exige el rompimiento absoluto, fortalecido por una ruptura generacional, que se consiguió más completamente en los años sesenta […] siento que ambos niveles en cuestión, la infraestructura y las superestructuras (el sistema económico y la `estructura de sentimientos´ cultural) cristalizaron de algún modo en el gran impacto de la crisis de 1973 (la crisis del petróleo, el fin del patrón oro internacional, el fin, a todos los efectos, de la gran ola de `guerras de liberación nacional´, y el comienzo del fin del comunismo tradicional), las que, ahora que se han disipado las nubes de polvo, revelan la existencia, ya establecida, de un nuevo y extraño paisaje […] la expresión `capitalismo avanzado´ trae consigo también la mitad cultural […] El decir que mis dos términos, el de lo `cultural´ y el de lo `económico´, colapsan el uno sobre el otro y expresan lo mismo, en un eclipse de la distinción entre base y superestructura […] equivale a sugerir también que la base, en la tercera etapa del capitalismo, genera sus superestructuras con un nuevo tipo de dinámica" (2012: 24-27).

[229] Sostienen Fogwill y Steimberg: "puede considerarse a la totalidad del sistema publicitario como un conjunto de instrucciones antagónicas que coinciden en un solo punto: ¡consuma! El significado social de este denominador común de toda publicidad es notable; todo el sistema publicitario contribuye a diseminar una idéntica disposición entre todos los miembros de la sociedad: la ideología del consumo. Jamás, hasta el siglo XX, sociedad alguno consiguió transmitir con idéntica eficacia una misma consigna" (1975: 205).

naturaleza, tanto lingüística como mercantil, con lo cual se hace visible el estrecho vínculo entre los discursos de la administración, los mensajes publicitarios y el funcionamiento del mercado. A fin de precisar sus análisis, Fogwill y Steimberg producen una descripción de la publicidad como "aparato de control social que opera como código legal en forma indirecta, sin pensar las conductas divergentes pero estimulando las convergentes con los valores del sistema"[230] (1975: 206), con lo cual revelan el perfil althusseriano de su mirada crítica; advierten que no sólo el Estado actúa como agente de control, y describen a los medios masivos como "aparatos de control social", yendo más allá de la teoría del Estado elaborada por el marxismo tradicional a partir de Marx y Lenin[231]. La ponderación de la eficacia de la industria publicitaria, en

[230] El fragmento completo resulta significativo: "Si se acepta que la publicidad, por el mero hecho de invitar al consumo y además por sus propios contenidos, cumple una función difusora de los valores centrales del capitalismo, puede pensarse que es un aparato de control social que opera como un código legal en forma indirecta, sin pensar las conductas divergentes pero estimulando las convergentes con los valores del sistema. Una sociedad como la nuestra, que se desgarra en numerosos conflictos, absorbe indirectamente, camuflada dentro de la publicidad, una ideología homogénea, una concepción totalizadora y tranquilizante de la vida" (1975: 206).

[231] Althusser parte de la caracterización formal de la teoría del Estado en el marxismo tradicional para luego proponer su reformulación crítica, de este modo, señala: "La tradición marxista es formal […] el Estado es concebido explícitamente como aparato represivo. El Estado es una ``maquina´´ de represión que permite a las clases dominantes […] asegurar su dominación sobre la clase obrera para someterla al proceso de extorsión de la plusvalía (es decir a la explotación capitalista) El Estado es ante todo lo que los clásicos del marxismo han llamado el *aparato de Estado*" (2003:18-19). Frente a esta teoría descriptiva y constitutiva de la teoría marxista, Althusser plantea la necesidad de su superación, y por lo tanto, advierte "Toda teoría descriptiva corre así el riesgo de ´´bloquear´´ el indispensable desarrollo de la teoría´´ (2003:21). En consecuencia, propone agregar precisiones; en primer lugar, la diferenciación entre el "poder de Estado" (conservación del poder de Estado o toma del poder de Estado, objetivo de la lucha política) y el "aparato de Estado", distinción aludida en la propia teoría marxista; para luego advertir –siguiendo, en parte, a Gramsci- que el Estado no se reduce al "aparato represivo" sino que se expande hacia las instituciones de la sociedad civil. En efecto, la reformulación de Althusser se sostiene en su concepto "aparatos ideológicos de Estado", los cuales designan "cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas" (2003:24). La lista elaborada por Althusser incluye dentro de los "aparatos ideológicos de Estado" al religioso, escolar, familiar, jurídico, político, sindical, de información (prensa, radio, T.V) y cultural (literatura, artes, deportes, etc.). Resulta evidente la pluralidad de los mismos motivo, por lo cual advierte que "la unidad que construye esta pluralidad de AIE en un cuerpo no es visible inmediatamente" (2003: 25); señalando el carácter "privado" de la mayor de los mismos, frente al aparato represivo de dominio "público". Sin embargo, la caracterización esencial que Althusser introduce en su tesis se encuentra en una diferencia fundamental, "el aparato represivo de Estado ``funciona mediante la violencia´´, en tanto que los AIE *funcionan mediante la ideología*" (2003: 26). En este sentido, Althusser produce sus análisis de la formación de una ideología de la clase dominante impuesta, en un principio, por la institución religiosa y luego actualizada en la institución escolar, ambas consideradas como aparatos ideológicos de Estado. Finalmente, Althusser sostiene: "Todos los aparatos ideológicos de Estado, sean cuales fueren, concurren al mismo resultado: la reproducción de las relaciones de producción, es decir, las relaciones capitalistas de explotación" (2003:35). En este sentido, la prensa, los medios masivos y, específicamente, la publicidad –objeto de análisis de Fogwill y Steimberg-, formarían parte del aparato de información, así como del aparato cultural. De hecho, la temprana elaboración teórica de los críticos argentinos (1975) advierte en la "ideología del consumo" -puesta en funcionamiento por el dispositivo publicitario- y en su operación para estimular conductas y valores convergentes con el sistema capitalista, un signo de la complejidad y refinamiento técnico de un capitalismo, ya no industrial, sino informacional; análisis

tanto aparato de producción y control, se revela como una característica central de la sociedad en el capitalismo avanzado; de ahí que el artículo exhiba los alcances efectivos del universo publicitario en la sociedad de masas y subraye el componente conservador necesariamente vehiculizado por una industria que se apropia de los medios masivos, así como de los soportes y actores culturales. En este sentido, la revisión crítica realizada por Fogwill y Steimberg, señala el componente conservador de la industria publicitaria, y pone en funcionamiento una trama de saberes y teorías que, focalizada en la publicidad, intenta una comprensión del capitalismo avanzado.

Algunos años más tarde, en julio de 1981, Fogwill publica "La ficticia realidad" (*Vigencia*, Julio 1981) –luego incluido en *Los libros de la guerra*-, artículo cuyo título dejaba asentada una posición teórica, al tiempo que insistía en la relevancia de los dispositivos publicitarios y su vinculación con el mundo social. El texto rastrea, siguiendo las enseñanzas de Eliseo Verón, el desarrollo de la teoría de medios y los efectos de las ficciones publicitarias como mecanismos de creación del deseo: "Los destinatarios –los consumidores- serían entonces sujetos que se mueven en una realidad creada por las operaciones ficcionales del medio, para satisfacer deseos creados por operaciones ficcionales del medio (2010: 93). La publicidad y el marketing se presentan como ámbitos del saber y la producción que revelan un interés yuxtapuesto entre la retórica, la ficción y el universo de las mercancías; esos dispositivos elaborados desde el saber teórico se encontraban, para Fogwill, aliados a un objetivo concreto: "reordenar y manipular una realidad" (2010: 93). En consecuencia, la semiótica empleada por Fogwill como modelo de lectura construye un pensamiento que confunde realidad, verdad y ficción, y finalmente conduce hacia la escritura literaria: "Empecé a escribir al cabo de diez años de estudiar lingüística con otras finalidades, más prácticas. […] Fue en los sesenta y sentí el deber de ser yo también un estructuralista, como mi maestro,

---

coincidente, en parte, con las elaboraciones de Fredric Jameson durante la década del 90 sobre la lógica cultural del capitalismo avanzado. Tal como sostiene el crítico norteamericano, "algo ha cambiado […] hemos atravesado una transformación del mundo de la vida que de algún modo es decisiva, pero que resulta incomparable con las convulsiones anteriores de la modernización y de la industrialización; de alguna manera menos perceptible y dramática, pero más permanente, precisamente por ser más a fondo y completamente generalizada" (2012: 26). Tal como señalé, esta descripción del "capitalismo avanzado" solo resulta completa si se advierte la yuxtaposición de las dos dimensiones implicadas en estos análisis, la cultural y la económica (la superestructural y la infraestructural). En este sentido, Jameson advierte: "mis dos términos, el de lo ``cultural´´ y el de lo ``económico´´, colapsan el uno sobre el otro y expresan lo mismo, en un eclipse de la distinción entre base y superestructura [esto] parece obligarlo a uno por anticipado a hablar acerca de los fenómenos culturales al menos en términos comerciales, si no en los términos de la economía política" (2012: 27).

Eliseo Verón" (2010: 343). El reconocimiento a Verón se alinea con el devenir de la teoría hacia la literatura; ese tránsito es considerado retrospectivamente como una torsión entre la teoría lingüística y la escritura literaria De modo que, entre los usos (espurios) del materialismo y la semiótica estructural se produce una torsión, un punto fundamental y problemático que hace inteligible la inflexión producida hacia 1980, cuando esos conocimientos teóricos elaborados para operar críticamente dentro del sistema capitalista -advirtiendo toda su complejidad en la dispersión de mensajes y mercancías-, se vuelva hacia la literatura y hacia los avatares del proceso creativo, incluso sabiendo que, en cierto sentido, el lenguaje y el fenómeno literario forman parte de esa compleja trama de relaciones. Este conjunto de saberes críticos será puesto en funcionamiento por Fogwill para revisar la composición de la sociedad argentina del retorno democrático a través del ejercicio de la una crítica política, así como herramienta de difusión y visibilidad literaria en la creación de una política de la literatura. Quizás, la experiencia literaria –como conjunto de identidades, lenguajes, espacios y teorías-, puede ser pensada, en los términos de Fogwill y Steimberg, como un "conducta divergente", una palabra en disidencia que ofrece una negatividad paradójica hacia esa trama de mercancías y mensajes. Quizás, la fractura del consenso que la literatura efectúa como malentendido y metapolítica pueden orientar la comprensión del devenir-escritor del sociólogo crítico y técnico en marketing. Ese devenir, sin embargo, no implica un corte y una negación, sino un desplazamiento que toma esos "residuos de un antiguo discurso social" –tal como Lévi-Strauss caracterizó al antropólogo- para producir otra lengua y otro lenguaje. En definitiva, es a partir de estos saberes que Fogwill realizó su operación sobre la literatura argentina a partir de 1980.

4. Autofiguraciones: *Fogwill* (marca registrada)

"¿Pero acaso alguien franqueó los límites del romanticismo? Sin el mito romántico del arte y del autor no se puede sostener la actividad literaria".
Fogwill, "Yo creía en el gusto" en *Diario de Poesía*, N° 27, Invierno 1993.

"Osvaldo Lamborghini me exigió *no publiqués antes de escribir, y ahora escribí para aprender a escribir con la boca cerrada.* Alguien decidirá si mi obra prueba que hasta me he permitido burlar la enseñanza del mejor maestro que tuvo la literatura argentina".
Fogwill, *Retrato*, 1998.

Fogwill elude la enseñanza de su maestro y abre la boca; habla, escribe y publica muy lejos del silencio y la discreción de una vida retirada; a su vez, hará escribir y

publicar a otros autores más jóvenes (Damián Ríos, Martín Gambarotta, Silvio Mattoni, entre otros) repitiendo el ciclo del maestro y su discípulo, o sencillamente de la amistad y los afectos literarios. En este sentido, resulta evidente que la figura que Fogwill compone de sí mismo excede el mero acto de la escritura, es decir, implica escribir, hablar y proyectarse hacia una escena cultural, hacia el afuera del territorio social y simbólico de la literatura argentina. Por lo tanto, su figura de autor es el resultado de una operación expansiva.

En este sentido, la primera parte de *Los libros de la guerra* selecciona cuatro artículos para reunirlos bajo el título "Yo", con lo cual se hace explícito el régimen autobiográfico de la escritura y se propone el ingreso hacia un tono subjetivo, característico de una figuración de autor, cuyo origen bien puede situarse en el subjetivismo romántico. Sin embargo, esta afirmación de la subjetividad no debería leerse en sintonía con el discurso crítico contemporáneos que advierte sobre el "giro autobiográfico de la literatura argentina"[232]; en Fogwill el Yo no se vuelve hacia la intimidad sino que se define por sus conexiones con el afuera. En este sentido, si alguien escribe "yo" esa marca señala punto de partida de una experiencia que avanza sobre el espacio común de la querella literaria y política[233]. Esta primera persona se define explícitamente por su vinculación con la literatura; los textos enuncian el lugar que Fogwill se asigna como escritor y crítico, esto es, como lector cuyas operaciones sobre los materiales literarios diagraman una política autoral. De esta manera, "El interno que escribe" (*Vigencia*, Junio 1981), "La filosofía un destino menor" (*La Caja*, 1995, "Retrato" (nota autobiográfica publicada por Mondadori en 1998) y "Fogwill versus Fogwill" (*Revista Ñ,* Agosto 2009) construyen un mosaico paradójico, donde vida y escritura presentan una continuidad productiva marcada por la indagación minuciosa en el lenguaje (literario, político, incluso trivial y cotidiano) desde una perspectiva tanto sociológica como semiótica. En su conjunto, estos artículos figuran una suerte de autobiografía fragmentaria que enlaza escritura y pensamiento para articularse como actividades ligadas a la experiencia vital, y al mismo tiempo,

[232] Me refiero al ensayo de Alberto Giordano (2008) *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva: Buenos Aires, y sus respectivas consecuencias, tanto en la crítica académica como en la producción literaria.

[233] Cristófalo sostiene que el registro en primera persona de Fogwill no se vincula con "los avatares del sujeto […] o escasamente se trata de ellos, sino más bien del mundo de los cuerpos, de la angustia, intersección y deseo de los cuerpos. Decir ``yo´´ es entonces ahí un modo de dirigirse al cuerpo, el ``yo´´ que envía al cuerpo, a los cuerpos que lo separan" (2011: 18).

configuran un modo de insertar su imagen pública de escritor, adiestrado en los conocimientos del *marketing* y la operación cultural; de hecho, tal como advierte Cristófalo "Fogwill alcanzó una forma refinada y anómala de la propaganda: tomarse él mismo en cuanto objeto de publicidad y diseminación territorial" (2011: 21), un modo de "autoproducción pública" (2011: 22).

En "El interno que escribe" Fogwill traza una presentación que es, en sí misma, el primer gesto que caracteriza a su irreverencia; "Soy un pequeño delincuente" (2010: 11) escribe, y diseña la imagen de un marginal, explícitamente fuera de la ley, que produce su escritura y su reflexión acerca de la literatura en la ilegalidad, en el seno de la institución que hace ostensible y materializa los dispositivos de control social. Luego de construir una escena de escritura -"Soy una suerte de escritor inclinado sobre su mesa de chapa en una celda de la gran cárcel de Caseros" (2010: 11), luego de ironizar sobre el dispositivo penitenciario y su régimen de prohibiciones y reglas, el texto se articula como una indagación lingüística, que finalmente formula una postura literaria:

> Creo haber sugerido que soy un pequeño delincuente escritor, o un escritor pequeño delincuente, aunque fuera de la prisión me suponen a secas "un escritor preso". Dice Mamá que: "dicen tus amigos escritores que ahora que sos un escritor preso tenés que hacer literatura realista…" En una carta explico yo que, en plan de ser realista comenzaría por respetar la lengua establecida, y entonces ya no sería "escritor preso" sino "escritor interno" y quedaría relevado de la condena de escribir realista (2010: 11).

Ser o no ser un escritor realista, advierte Fogwill, nada tiene que ver con temas, referencias o situaciones personales, sino con una concepción del sistema lingüístico; producir "literatura realista" se define, peyorativamente, como una sujeción a las normas del lenguaje. Liberarse de "la condena" del realismo (ingenuo) es, antes todo, una decisión programática de indagación sobre la lengua y sus sistemas de adecuación. No "respetar la lengua" es el principio de una actitud contra-institucional; no como ruptura total de las posibilidades de comunicación, sino como puesta en evidencia del carácter normativo de los sistemas simbólicos. Para advertir la diferencia entre "preso" e "interno" es necesario construir una perspectiva de observación crítica; y si bien Fogwill no se detiene en hacer ostensible sus marcos y lecturas teóricas resuenan en sus argumentos contra la estética (y la normativa) realista, una práctica deudora de la teoría semiológica de Roland Barthes[234]. Por lo tanto, ir en contra de una lengua, exponer sus

[234] En este sentido, cabe mencionar la propuesta desplegada por Barthes en su célebre *Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*, pronunciada el 7 de enero de 1977, cuyo eje

tramas y cristalizaciones naturalizadas en una doxa verosímil y aparentemente adecuada a la realidad, se presenta como una matriz de lectura y producción que recorre la escritura fogwilliana, la cual se inserta en decisiones estilísticas mínimas, hasta postularse como posibilidad de operar sobre la totalidad del sistema literario. En todo caso, si en Fogwill el realismo ingenuo se transforma en un realismo sociológico es, ante todo, como negación de esa inocencia articulando una mirada que indaga las clausulas prohibidas del lazo social, las distancias (y cercanías) entre los componentes de esa trama. Tanto el programa de su escritura de ficción, como sus intervenciones críticas parten de una conceptualización del lenguaje en tanto dispositivo coercitivo, basado en reglas y prohibiciones, cuyo funcionamiento no difiere, conceptualmente, del servicio penitenciario. La apuesta, entonces, escribir y pensar lo que no se debe; hacer explícita (barthesianamente) la trama del poder en el lenguaje. A través de la figuración del "escritor delincuente" se traza la clave del autorretrato, al construir un lugar de enunciación marginal; desde ese margen no sólo configura una imagen de sí, sino que responde críticamente a la tradición del realismo literario: "la cuestión de la realidad –carcelaria o externa- depende de la confianza en cierta virtud de las palabras" (2010:13). La opción de Fogwill será descreer; desarmar la cordialidad cristalizada entre la realidad y el lenguaje; y en consecuencia, esta definición personal encubre una polémica literaria: "¡No soy realista! Apenas real, y no es tan fácil permanecer siempre escribiendo de este lado" (2010: 13).

El punto extremo de este itinerario de escritor se encuentra desplegado en "Fogwill versus Fogwill" texto que recrea, a través de fragmentos, escenas de escritura, disputas editoriales y combates literarios. La escritura complejiza la exposición autobiográfica para presentarse como diálogo-pelea consigo mismo; de esta manera, Fogwill describe las claves de una ética de la maldad –"solo sé que soy malo" (2010: 35)- y de una estética de la deriva –"conseguir que cualquier cosa que se le vaya ocurriendo pase directamente al texto sin romper su ilusión de continuidad" (2010: 32).

---

principal es el poder y su inscripción en el lenguaje; sostiene Barthes: "El lenguaje es una legislación, la lengua es su código. No vemos el poder que hay en la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación, y que toda clasificación es opresiva […] Como Jakobson lo ha demostrado, un idioma se define menos por lo que permite decir que por lo obliga a decir. […] Hablar, y con más razón discurrir, no es, como se repite demasiado a menudo, comunicar, sino sujetar: toda la lengua es una acción rectora generalizada. […] la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir. Desde que es proferida, así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder" (2014: 95-96).

En efecto, tanto la actitud beligerante como los procedimientos de derivación y digresión son las operaciones que ordenan la escritura de "La filosofía un destino menor". Inicialmente el texto acumula anécdotas mínimas que configuran un sistema íntimo de "relaciones con la palabra "filosofía" (2010: 14). Esta historia personal incluye amores a estudiantes, recuerdos de infancia, profesores de secundaria, lecturas iniciáticas, amistades, la militancia anarquista y el deseo de fumar; es decir, una constelación vaga que procede a través de las resonancias siempre arbitrarias de la memoria. Sin embargo, subrayando el diálogo entre autobiografía y polémica intelectual, la sucesión de recuerdos es intervenida por una historia de las ideas filosóficas y sus respectivas apropiaciones políticas en la cultura argentina a partir de la década del 60. La lectura crítica de Fogwill identifica a partir de la irrupción de la filosofía sartreana, es decir hacia el inicio de la década del 60, un correlato político contradictorio que se presenta como sucesión de escenas dentro del sistema intelectual argentino. Este devenir histórico mostraría, cada diez años, la recolocación del saber intelectual junto a la mutación de la política institucional: primero "frondizistas", luego, "castro-frejulistas", más tarde "demócrata-radicales o demócrata-peronistas"; la ironía crítica de Fogwill afirma: "Yo fumador, confieso que siempre, detrás de cada una de estas conversiones generacionales, sospecho un mal efecto de las lecturas filosóficas" (2010: 16). El texto se transforma en una corrosiva crítica hacia la instrumentalización de la filosofía como aparato teórico en vinculación con los proyectos de la política argentina; su "destino menor", según Fogwill, es consecuencia de una continuidad entre la especialización del saber filosófico –un "*saber-para* (reproducir la institución que los sujeta)" (2010:19)- y las trayectorias político-institucionales que responden a los intereses de coyuntura. Una vez más, el perfil althusseriano se presenta como el enfoque desde el cual se efectúa la crítica al saber institucionalizado; en consecuencia, el anecdotario personal se diluye, y da paso a un texto que se transforma en una apuesta por el ejercicio crítico, un ensayo sobre la creatividad del pensamiento, sus riesgos y contradicciones como motores de la producción intelectual:

> Si para esos instantes de terror a la incertidumbre, o de regodeo soberbio con un par de certezas recién venidas, este *inmenso arsenal de mercancías* les ofreciera algo que los ayude a permanecer allí, hieráticos frente al terror gozoso de ignorar, o consternados bajo el goce terrible de saber, el destino originario de la filosofía quedaría, en ellos, cumplido… Pero no […] salen disparados del pozo del saber o de las cimas de la incertidumbre y caen sentados de culo –de culo inmenso, de

culo de (cátedra)- justo en el centro del escenario del teatro de la política representativa burguesa (2010:17).

Para este Fogwill materialista histórico que incorpora en su discurso –como en su artículo de 1975- un fragmento inicial de *El Capital*, la filosofía representa un ejercicio crítico necesariamente polémico, "algo demasiado serio para dejarla a cargo de los filósofos" (2010: 18), especialmente cuando se ha trazado una vinculación explicita entre la filosofía y la política institucional-partidaria. En cierto sentido, Fogwill continua sosteniendo en un texto de 1995, es decir de modo residual, la productividad de una definición althusseriana de filosofía como "Teoría de la práctica teórica" (2004: 4); esta crítica se actualiza en una mordaz definición de los autoproclamados filósofos especialistas como "filo-cátedras de Estado", "filo-papers" o "filo-fundaciones" (2010: 18). La variación en el significante opera un gesto de revisión así como una activa creación del pensamiento en el discurso; en este sentido, Fogwill despliega su autofiguración autoral como la imagen de un materialista histórico que actualiza en modo residual la herencia filosófica de Althusser, sin embargo, lejos de la árida precisión del lenguaje althusseriano, se propone una gozosa crítica al poder institucional instalándose en la larga tradición del cinismo filosófico[235]. Para Fogwill, el "destino mayor" de la filosofía se sustrae a cualquier cadena mercantilizada, rompe con la lógica institucional para transformándose en un "arma para el combate contra todo fundamentalismo" (2010:19). Si Althusser no dudaba en considerar a la filosofía como "una de las armas *teóricas* indispensables para la lucha de la clase proletaria" (2004:6), para Fogwill, alejado de la utopía revolucionaria, la filosofía continua visualizándose como un arma, aunque revisando críticamente los engranajes de la militancia y el pensamiento dogmatico. En este sentido, la producción de pensamiento crítico retoma un perfil abiertamente cínico, gozosamente irreverente que, sin embargo no duda en recuperar, genealógicamente, el carácter de ejercicio "grave" y "milenario":

[235] Michel Onfray desarrolla en *Cinismos, retrato de los filósofos llamados perros* una detallada problematización filosófica sobre el concepto y su historia, que a su vez se compone como un elogio a esta tradición de pensamiento y una búsqueda por su actualización. En este sentido, al describir sus "Estrategias subversivas" advierte: [el cínico] "Prefiere la subversión, incluso en las palabras, la sintaxis y el estilo. Las convenciones le estorban, las estructuras lo molestan, el sentido y la definición lo limitan" (2002: 109) […] los cínicos osan practicar una sabiduría jubilosa, una gaya ciencia, un saber alegre en el cual la burla, el delirio y la ironía tienen su lugar, que no es menor. Ésta es también la manera de escenificar una subversión radical e interesar a un número mayor de oyentes o, en la actualidad, de lectores (2002: 111). Siguiendo esta caracterización realizada por Onfray, bien puede identificarse en Fogwill el despliegue de un cinismo contemporáneo.

> Sólo la filosofía –ese ejercicio milenario que es demasiado grave como para dejarlo a cargo del personal que revista en la institución filosófica- puede librarnos del *cogito-interruptus* que impulsa a la *actio-praecox*, una de cuyas formas –de moda- es el discurso de la indiferencia y el regodeo con la eficacia del *think-processor* que provee el arsenal del soft contemporáneo. Sólo la filosofía bajo la forma de su originario *destino mayor* puede mantenernos cuerdos bailando en el filo de una contradicción como la que acabo de enunciar, la que habito (2010: 20).

El pensamiento (contradictorio) de Fogwill se realiza, entonces, en la escritura; construyendo figuras del lenguaje que desarman la profesionalización de la actividad filosófica. El *cogito* cartesiano se contamina por asociación fónica con el *coitus interruptus* y *actio-praecox*, con lo cual, toda la actividad la filosofía profesionalizada se asocia a una sexualidad fallida. Esa misma operación de asociaciones digresivas se dispone a través del lenguaje informático, a fin de caracterizar irónicamente al pensamiento estandarizado y reducido a un "*think-processor"*, de moda, indiferente, banalizado y alejado de toda paradoja productiva. El discurso de Fogwill ataca tanto la rigidez institucional como el carácter anodino de una filosofía formateada por los lenguajes contemporáneos y las modas críticas; y lo hace a través de estrategias subversivas que pueden ser identificadas, según Onfray, como propias del cinismo. Por lo tanto, habitar (vivir) en la contradicción se presenta como un recurso imprescindible para sostener un pensamiento –"cuerdo"- libre de fundamentalismos dogmáticos, dispuesto a encontrar un nuevo problema crítico a una solución tranquilizadora. Fogwill es un cínico (en sus estrategias) y un materialista althusseriano (por su método de lectura crítica) que se resiste a la imposición de cualquier realismo (ingenuo), ya sea filosófico o literario.

Finalmente, "Retrato" es el texto más extenso del apartado que Fogwill dedica a la autofiguración; se propone explícitamente como una nota autobiográfica publicada, según se advierte, "en oportunidad de la edición española de la obra reunida del autor en 1998" (2010: 21) por Mondadori[236]. El texto recorre intermitentes hitos de una vida personal desde su nacimiento e infancia en Quilmes, acumulando recuerdos de la década del 40 -la guerra mundial, el surgimiento del peronismo, la Alianza Libertadora, y una paternal introducción en la iconoclasia-, luego, la vida universitaria y profesional como sociólogo y publicitario investigador de mercados. Ese es el recorrido de una vida

[236] Esta nota autobiográfica es una versión extendida del texto que acompañaba la entrevista realizada por Graciela Speranza incluida en su libro *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires: Norma, 1995.

pre-literaria hasta que la sucesión se interrumpe: "Por consideraciones políticas, en los años setenta sostuve y dirigí una editorial de poesía" (2010: 28). Esa editorial, *Tierra baldía*, contaba con un catálogo breve, aunque una significativa nómina de autores emergentes o marginales (los hermanos Lamborghini, Néstor Perlongher y Oscar Steimberg); la escritura de Fogwill deja leer el pasaje hacia la estética y la escena cultural, o más precisamente, la conexión entre una decisión editorial y la coyuntura de la política argentina. Esta tensión entre estética y política hace visible la transformación, hacia el final de la década del 70, de la conceptualización misma de la práctica política; Fogwill, antiguo cuadro de la militancia trotskista devenido en crítico y operador de medios masivos, traza un esquema de producción que se opone tanto a las mercancías del mercado capitalista como a los modelos de la política partidaria e institucional, es decir, compone una "política de la literatura", tal como la señala Rancière, la cual se presenta como régimen de expresión y tejido de experiencias que actúa como revisión crítica de la economía y la lucha por el poder. En este sentido, a partir de la década del 80 el retrato de vida se mezcla, necesariamente, con la producción literaria y la crítica cultural; abundan las referencias, las lecturas y los poemas registrados en la memoria. Incluso, llega a presentarse una suerte de reflexión teórica sobre el propio "trance creativo", como "dictado de una voz" (2010: 31) convocada por emociones como "la hostilidad, el rencor, la rabia, el odio, la envidia y la indignación: formas confusas del conflicto social" (2010: 31). En definitiva, vida y escritura se confunden para formular un programa fundado en el vitalismo y el derroche (de publicaciones, discusiones y escándalos), partes de un todo que hace de la provocación un régimen de productividad. Sin embargo, esta proliferación no implica una banalidad descarnada, sino un modo paradójico de reivindicar la literatura. Damián Tabarovsky propone acercarse a ciertas prácticas estéticas contemporáneas a partir de una "nueva negatividad", en tanto "defensa activa de lo intelectual como práctica concreta y como estilo de vida" (2013: 38); las operaciones de autofiguración realizadas por Fogwill permiten observar esta deliberada alianza entre obra y praxis vital. Este plan que se exhibe consecuente consigo mismo, aunque no por esto menos paradójico, es descripto hacia el final del (auto) "Retrato":

> Nadie leerá hasta aquí, por eso puedo afirmar que creo en la verdad, adhiero a la noción de sentido, cuido la consistencia de mis actos y persigo el ideal de autentificación de mí. Esto que afirmo, no tiene nada que ver con mi literatura. Sé

que la obra literaria nace cuando no hay nada que afirmar, sino todo lo contrario (2010: 31).

Fogwill se confiesa y arma un credo personal que lo define. Verdad, sentido y autentificación del yo son, en efecto, nociones del pensamiento moderno que precisan la realidad material de la propia vida. Sin embargo, en paralelo surge una visión de la escritura literaria operando en sentido opuesto, desplegando digresiones, esquivando toda certidumbre y fragmentado el discurso para provocar la correlación –la continuidad- entre la vida literaria y la vida en común. En este sentido, la lengua de Fogwill es proliferante. Una lengua que habla y escribe sobre literatura, política, filosofía, la lógica de las instituciones y del mercado; y, en consecuencia, ignora deliberadamente el mandato de Osvaldo Lamborghini –"*escribí para aprender a escribir con la boca cerrada"*. En ese discurrir, Fogwill también (o por sobre todo) habla de sí mismo. El rasgo que distingue a sus discursos proliferantes es, precisamente, la deriva y la libre asociación, la ilusión de continuidad entre las múltiples esferas de la viuda y los discursos. La digresión se transforma en la operación que ordena la lógica (aparentemente) delirante de sus textos y de su vida; este aparente delirio expone las relaciones materiales y simbólicas que unen ámbitos distantes del mundo social. Todo está confundido –escritura literaria, vida personal, teoría política, sociológica, anécdotas, prejuicios, nimiedades, vicios.- porque el principio de ordenamiento que discrimina realidad y ficción, teoría y práctica se ha roto. Para Fogwill la literatura –hecha de lenguaje- es, ante todo, un sistema de signos, como lo es la política y el mercado. Por lo tanto, el saber que manipula votos y voluntades, mercancías y dinero no es tan diferente del saber que manipula el discurso literario, dispone sus armados críticos y establece su canon a través de instituciones y del mercado editorial. Siguiendo a Agamben, la literatura, en tanto escritura, es un "dispositivo" (2011: 257) vinculado a redes muchas veces inadvertidas; por esto, al advertir su correlación (esta continuidad intrínseca) con los modos coercitivos del discurso Fogwill genera una política personal en la provocación, incluso a través de la violencia y el agravio. La provocación es un régimen que atraviesa todos sus textos y gestos, configurando esa imagen de escritor maldito que, según el perfil trazado por Daniel Link, y reunido en *Los libros de la guerra*, construye la figura de un sujeto que "está loco" y "que es insoportable" (2010: 320). A través del escándalo y la provocación Fogwill elabora una estética y un campo de maniobras textuales y sociales como indagación exasperada sobre los discursos que

dan forma a la realidad. En una entrevista realizada en 2009 por Pablo Gianera, luego recogida en *Los libros de la guerra*, Fogwill sostenía: "mis libros son efecto de mi figura pública. Al comienzo, aunque nadie lo reconociera, ya estaba mi personaje imaginario, ese *yo* que trataba de escribir. Tal vez eso se vincule a mí preferencia por escribir en contra" (2010: 341). Por lo tanto, la vida-obra de Fogwill es, antes todo, una reflexión sobre el lenguaje y el lugar del escritor como figuración volcada hacia el interior de los códigos discursivos que atraviesan el mercado del capitalismo avanzado, sus consumos culturales, sus modas, los consensos de la política y las diversas tramas de la vida urbana, para exponerlos y profanarlos. Crear una escritura y diseñar la propia vida como obra de arte resultan actividades yuxtapuestas; por lo tanto, construir una figura de autor implica trazar un relato de vida y una política de la literatura, para luego desarrollar una obra fraguada en el conflicto y la polémica, es decir, en la apertura hacia una escena social. En este sentido, Fogwill permite pensar el estado del arte y la literatura contemporánea, es decir, de los artistas-escritores que se presentan, según señala Laddaga, como "productores de espectáculos de realidad" (2007: 14); negando la posibilidad de sostener una identidad estable, artificial o natural, y muestran en su lugar una indeterminación entre identidades y objetos "simulados o reales" (2007: 14). Esa indeterminación es la que caracteriza la figura de Fogwill, entre la crítica y la ficción, el escándalo y el gesto intelectual, la voluntad de visibilidad mediática y el contacto íntimo con poetas marginales, una estética de la mercancía y los medios tensionada sobre la crítica y la impugnación de la industria cultural. Esa mezcla continua y paradójica es, en definitiva, el rasgo que caracteriza a las operaciones que Fogwill realizó con su propio nombre y figura; escenas que intentan probar que la imagen pública del escritor es el resultado de figuraciones imaginarias, una composición de textos (fotografías, voces, e intervenciones) que se dispersan y proliferan en la trama sensible de la literatura.

5. Intervenciones políticas del retorno democrático. Herencias de la posguerra sucia o la construcción de un orden

"Look, our basic attitude is that we would like you to succeed. I have an old-fashioned view that friends ought to be supported. What is not understood in the United States is that you have a civil war. We read about human rights problems but not the context. The quicker you succeed the better…
The human rights problem is a growing one. Your Ambassador can apprise you. We want a stable situation. We won't cause you unnecessary difficulties. If you can finish before Congress gets back, the better. Whatever freedoms you could restore would help"
Henry Kissinger, 7 de octubre de 1976, en *National Security Archive Electronic Briefing Book No. 104*
Editado por Carlos Osorio, 2003

"La respuesta la deben dar los médicos, nunca las víctimas de la tortura no los que siempre estudiaron el cuerpo enfermo de la sociedad. Porque a este país gordo, deforme y afeado hay que hacerle creer que bajo su grasitud y sus carnazas se oculta una belleza que pude recuperarse sin cirugía mayor, con anestesias locales y con esa misma indiferencia placentera con que los colaboracionistas se entregaron al goce de la armonía del quirófano desde 1972."
Fogwill, "El Doctor Cormillot y la gran máquina de adelgazar consciencias"
en *El Porteño*, febrero 1984.

"La guerra, pero no la guerra como solución ni como una política sino la guerra como evidencia de que toda búsqueda de restablecimiento de un equilibrio, de un equilibrio en base a reglas, tiene que ver con la máquina de fundar reglas, y con la máquina de obtener esos equilibrios y esas máquinas son maquinas de violencia".
Fogwill, "Diálogos en el campo enemigo" en *El Ojo Mocho* N° 11, 1997

Uno de los puntos de partida para pensar una nueva vinculación entre las imágenes fraguadas del lenguaje literario, la crítica y la historia política se encuentra al revisar el antiguo principio de representación. Fogwill, acérrimo crítico de la *mimesis* representativa (tanto en narrativa como en el territorio político) dispone en varios de sus textos la trama artificial que construye la democrática sociedad argentina contemporánea, la cual es pensada como un complejo dispositivo de orden. Ahora bien, a través de Fogwill es posible pensar la escena político-cultural iniciada hacia 1983, como el resultado de un "proceso" donde la composición social se transforma, ya sea a través de imperceptibles desplazamientos, ya sea en el ejercicio de una violencia explícita, tanto política como económica. El marco general de la democracia recuperada es el disparador coyuntural de una serie de artículos publicados entre 1982 y 1984; estas intervenciones despliegan una acérrima crítica hacia política cultural del alfonsinismo y al sentido común del progresismo en los albores de la democracia recientemente recuperada. Casi la totalidad de los textos aparecen en la revista *El Porteño*[237]. A pesar de que sus artículos de Fogwill se presentan en un periodo relativamente breve, resultan cruciales en la construcción de su figuración pública, en especial, por su carácter deliberadamente polémico. De hecho, las revisiones críticas que Fogwill desplegará durante la década del 90 y los primeros años del 2000 forman parte de un proyecto de crítica polémica cuyo punto de inicio se sitúa en los primeros años de la democracia restablecida.

[237] La revista *El Porteño* fue fundada en 1982 por Gabriel Levinas, su director; Miguel Briante y Jorge Di Paola, se desempeñaron como jefe de redacción y secretario de redacción, respectivamente, durante el primer año.

Ahora bien, a partir de los primeros años de la década del 80, puede advertirse la disputa entre los sentidos del discurso político y los modos para interpretar (o intentar interpretar) el pasado reciente; hechos que involucraban las responsabilidades por las violaciones a los derechos humanos, la guerra de Malvinas, la situación económica implicada en la deuda externa, así como las derivaciones y controversias de la teoría social y sus reformulaciones críticas. En este sentido, es posible reconocer diversas líneas de producción e interpretación; una de ellas acentúa la transición y primeros años de la democracia por su conexión con el "Proceso de reorganización nacional", es decir, el despliegue del terrorismo de Estado contra la sociedad civil, la militancia política y las organizaciones guerrilleras. Otra tendencia se implica fuertemente en los discursos que advertían en la nueva democracia la producción de un orden superador a la conflictividad política de la década del 70, mediando entre la sociedad y el Estado; finalmente, el cuerpo mismo de la teoría social emprendió una fuerte revisión de sus presupuestos teóricos, especialmente al interior del marxismo, revisado a la luz de experiencias sociopolíticas concretas, y en muchas casos, traumáticas. Estas posiciones, claramente tensionadas, pueden ser identificadas en los análisis de perfil periodístico de Horacio Verbitsky, reunidos en su libro *La posguerra sucia* (1985)[238], en *La producción de un orden: ensayos sobre la democracia entre el estado y la sociedad* (1988) de Juan Carlos Portantiero[239], así como en los trabajos que integran *Ideología y discurso*

[238] El libro de Horacio Verbitsky aparece publicado en 1985, reuniendo artículos periodísticos y de investigación producidos entre 1983 y 1985. Desde su título se hace evidente el carácter crítico con el cual se examina la transición democrática y los primeros años del gobierno de Alfonsín, que se describe como "un tiempo confuso e insatisfactorio, en el que la esperanza convive con la desolación y la libertad con la injusticia y el miedo" (2006: 7). La enumeración de temas elaborada en la introducción resulta significativa, dado que resumen el clima de época en modo contundente: "Las Malvinas, el Beagle, al deuda externa y el contexto internacional, las responsabilidades emergentes por las violaciones a los derechos humanos, los presos políticos, la justicia civil y militar (2006: 7), pero sobre todo, la operación de Verbitsky consiste en advertir la falta de vencedores políticos en la restauración democrática: "En 1983 […] ninguna fuerza política o social puede reclamar los laureles por el desvanecimiento del Proceso de Reorganización Nacional, que imperó sin resistencias significativas durante seis años y se autoderrotó al medir fuerzas con Gran Bretaña. El mejor título del ahora presidente Raúl Alfonsín fue entender antes que cualquiera de sus colegas políticos que el derrumbe de Puerto Argentino arrastraría todo el edificio militar. Esta ausencia de vencedores, la debilidad estructural de todos los protagonistas de esta Nación débil, es una de las características de la posguerra sucia" (2006: 8).

[239] El libro de Juan Carlos Portantiero reúne una recopilación de textos muchos de ellos escritos y publicados durante su exilio en México, cuyo tema central es la democracia. En su introducción, Portantiero incorpora una noción clave, que luego será trabajada en los textos literarios y ensayísticos de Fogwill, esto es, la derrota. Advierte Portantiero: "No es por azar que estas cuestiones hayan centralizado los debates de buena parte del exilio. El mismo no era sino la prueba de una derrota histórica sobre la que había que construir una reflexión. ``Pensar la derrota´´ […] De alguna manera íbamos a reproducir, ahora como protagonistas, las imágenes de antiguas lecturas sobre las polémicas con alemanes, italianos, centroeuropeos, españoles, trataban de explicarse en los 30 y los 40, desde el destierro, las complejas

populista (1983) de Emilio de Ípola[240]. Estos libros, disímiles entre sí, permiten hacer visible el marco social, político y teórico en el cual se involucran los artículos de Fogwill, textos que atacan la sensibilidad política y cultural durante la década del 80. Estos artículos Todos ellos han sido reunidos en *Los libros de la guerra* bajo el título "Guerras", componiendo el registro retrospectivo de un pensamiento coyuntural que, sin embargo, permite advertir las continuidades y desplazamientos de una temporalidad histórica puesta en entredicho. De hecho, las nociones de guerra, historia, cultura, conciencia/pensamiento y lenguaje orientan la indagación crítica de Fogwill a través de una compleja trama social y política, cuyo punto de anclaje crítico es la lengua, sus usos y herencias políticas. En este sentido, Cristófalo sostiene que Fogwill se sustrae "del punto de vista historicista y la pesadez de memoria que implica su método", para en su lugar configurar una "memoria ligera, viva, llamada a tocarse en el tiempo, y presentar los síntomas históricos en la persistencia de sus signos" (2011:19). En efecto, los artículos de Fogwill se alejan del rigor historicista, el cual es suplantado por un punto de vista que articula experiencia y memoria crítica; sus textos se permiten la revisión crítica del pasado, modelando la materia lingüística de la memoria, no por su ligereza, sino para restituir su carácter "vivo": vital.

El artículo que inicia la serie polémica se publica en *La Gaceta de El Porteño*, 1982, titulado "La única guerra que podemos esperar es la única que no supimos pensar". Allí se advierte un programa crítico que hace confluir la guerra, como despliegue de una lucha física y simbólica, junto a las posibilidades del pensamiento. Pensar la guerra sucia, es decir, las complejas operaciones del terrorismo de Estado es,

causas del fascismo" (1988: 7). Portantiero advierte las complejidades y desafíos de un sistema de gobierno que se define, en sí mismo, como la producción de un orden, el cual se dirime entre el respeto por la pluralidad y el disenso, frente a la libertad y la equidad. En suma, el problema teórico y práctico resulta como configurar un espacio para el socialismo en un sistema político donde no caben las nociones de partido único ni fusión entre partido y Estado, pero que aún se espera conseguir una redistribución de la plusvalía social. En este sentido, Portantiero presenta una visión del socialismo a través del pensamiento de Habermas, como reinstalación de una utopía que se resiste a adoptar una representación teleológica; sus conclusiones resultan significativas: "¿Y el socialismo? Sigue siendo un horizonte, el más esplendido que se plantea al hombre como lugar de realización de sus potencialidades, pero ya sabemos hoy que no es el lugar final de un camino ya definido. Es un proyecto y, como tal, sometido a los riesgos de la incertidumbre. Hablo de un ideal, de un ideal emancipatorio de la razón: en términos de Habermas, una victoria posible de la Razón Emancipadora frente a la Razón Instrumental" (1988: 11).

[240] El libro de De Ípola reúne una serie de ensayos entre los cuales se destacan "Crítica de la teoría althusseriana sobre la ideología", trabajo que ingresa en las controversias implicadas en "el campo teórico del análisis de las ideologías" (1983: 27), con lo cual se inscribe y actualiza la tradición del materialismo histórico, "Populismo e ideología", y "La bemba", trabajo en el cual se distancia de su experiencia como detenido político durante la dictadura para realizar una análisis crítico del rumor carcelario como forma fragmentaria de comunicación.

para Fogwill, un mecanismo de intervención sobre las conciencias; implica advertir en el conflicto una productividad y, al mismo tiempo, explotar los límites de lo pensable y sus categorías fijas. En efecto, la guerra contrarrevolucionaria, antisubversiva y clandestina llevada a cabo por el Estado argentino, se escapa a las conceptualizaciones de cualquier marco legal y filosófico. Fogwill hace explicita esa tensión y expone el absurdo que llevo a las Fuerzas Armadas a ejercer la administración pública:

> Esta forma de guerra –la única probable- requiere un diseño defensivo basado en la unidad nacional, en la unión entre ejército y pueblo, en el fortalecimiento de las instituciones intermedias movilizables y en la preparación física o ideología de la población civil. Es decir: requiere todo lo contrario de unas Fuerzas Armadas diseñadas según el modelo europeo de comienzos de siglo, aptas para vencer al Paraguay y a los Pampas, para perder en guerras limitadas con la OTAN y para ejercer una administración torpe, soberbia y elitista. (2010: 43)

En efecto, el texto de Fogwill expone el carácter ideológico de la guerra sucia, la connivencia de las organizaciones de ultra derecha y el Estado argentino como una alianza entre el poder militar y la sociedad civil, ya sea a través de "instituciones intermedias" paramilitares o la mera asimilación de una ideología homogénea y dominante. Incluso revela la obsolescencia de unas Fuerzas Armadas ineficaces en su especificidad, es decir, en hacer la guerra, y su vocación anticonstitucional de intervención en el control de la totalidad del aparato de Estado. El ataque de Fogwill, como podemos advertirlo, se realiza contra una red de complicidades en el agotamiento del régimen luego de la derrota en Malvinas. Esa intención de pensar lo impensable a través de la indagación en la especificidad del lenguaje como herramienta del trabajo crítico se expone con toda contundencia en "Revisiones", publicado en *El Porteño* en julio de 1983; es decir, tres meses antes de la elección presidencial que consagra a Ricardo Alfonsín como presidente. Es en la inminencia de la restauración los derechos y garantías constitucionales cuando Fogwill procede a revisar, con ostensible ironía, una serie de nociones que buscan contradecir el sentido común y la corrección política. Esta crítica se disponía como la puesta en práctica de una filología imaginaria que revisaba cada unidad significante a través de asociaciones ancladas en el discurso social. Las nociones de "propaganda", "sionismo", "antisionismo", "nazifascismo" aparecían convocadas para herir la susceptibilidad progresista, pero fundamentalmente, para revelar su carácter artificial, asimilado por una *doxa* que homogeniza las diferencias y clausura el pensamiento. Frente a este esquema rígido, Fogwill lanzaba una revisión integral del sistema de pensamiento puesto en funcionamiento por los dispositivos

políticos y los formadores de opinión; se proponía una invitación a la incomodidad del pensamiento:

> Promuevo la apuesta de que para pensar, hay que dejar en el placard las ideas de Hollywood, las frases de *la Fede* y las instrucciones de *la orga*. Sugiero que el comunismo en Argentina no nos traerá ni las hermosas aguas del Caribe, ni las ripiosas y burguesas letras de Silvio Rodríguez; tampoco hará nevar en blanco y negro –como nieva en Moscú durante todo el año- ni hará de las chinitas pampeanas, musculosas pilotos de tractor de las estepas. Sugiero que el fascismo en la Argentina no exige perseguir judíos, (a veces, exige silenciar antisemitas), ni levantar el brazo, ni hablar en alemán. Por el contrario, a veces requiere hablar en español, por la radio, y bajo el disfraz del pensamiento democrático promover una uniformización de las ideas según el modelo que prefieren los dueños de los diarios. Sospecho que la democracia en Argentina no nos volverá parecidos a suizos, ni a suecos, ni a los señores bien vestidos para quienes fue escrita la Constitución de 1853, creo recordar, tenía previsto el voto calificado a quienes estuvieran en condiciones raciales, sociales y económicas idénticas a las de sus redactores, y sólo permitía el ejercicio del poder a ciertas características religiosas, sociales y económicas. ¿O leí mal? No, creo que leí bien, lo que sucede es que me expreso mal" (2010: 50)

El discurso de Fogwill se rebela contra las apropiaciones banales del imaginario de la izquierda, desplegando la mordacidad de su cinismo crítico en las figuraciones de la revolución cubana y del comunismo soviético. Del mismo modo, ataca las lecturas simplificadas del fascismo vernáculo para desplegar una crítica hacia la lógica de los medios masivos, formadores de un discurso homogéneo (y hegemónico) que se posiciona en el confort de una estabilidad social cristalizada, ordenada, naturalizada, y que olvida su carácter privado (mercantil y empresarial). Finalmente, relativiza la noción de democracia, construyendo a través de una revisión de la letra de la Constitución –previa a su reforma en 1994-. La noción de voto calificado o las posibilidades reales del acceso al poder se muestran como la materialidad que contradice el hecho jurídico. En definitiva, todo este arsenal de revisiones hace visible el carácter político y artificioso de los discursos y sus modos de lectura. Socialismo, fascismo y democracia se confunden y encuentran su banalización en la *doxa*, frente a la cual Fogwill despliega su lenguaje polémico, desarticulando sus identidades cristalizadas en un intento por escribir-pensar lo que esas categorías clausuran.

Desde enero hasta agosto de 1984 Fogwill publica, prácticamente, un artículo en prensa por mes; estos textos concentran su crítica política y cultural en forma contundente. Es durante este periodo cuando el *ethos* polémico fogwilliano se consolida como figuración autoral, al realizar una revisión crítica del pasado reciente, y a su vez

se elabora una palabra controversial hacia la coyuntura. En "La política cultural del gobierno democrático", (publicada en *El Porteño*, enero 1984), Fogwill se proponía restablecer un modo de lectura que apelaba al modelo althusseriano, para describir la reductiva comprensión de la noción de cultura deudora de una visión que, según el crítico, operaba desde prejuicios y preconcepciones de la clase-media. En este sentido, advertía la división profesional del espacio cultural y su desconexión de los ámbitos concretos de la vida social, como un modo de administración y reglamentación del tiempo; con lo cual, la idea de "política cultural" aplicada al gobierno del radicalismo resultaba una poderosa arma crítica para hacer visible una ausencia, o más precisamente, una visión de clase. La evaluación de Fogwill partía necesariamente de una tesis incomoda; el "Proceso de Reorganización" y sus antecedentes represivos hicieron efectiva "una fuerte redistribución de la riqueza […] mediante el ejercicio del terror, el poder de las armas y de las organizaciones" (2010: 55). Por lo tanto, el aparato represivo es visualizado por Fogwill, no desde la perspectiva consolidada como hegemónica, esto es, desde las responsabilidades por las violaciones a los derechos humanos y el carácter clandestino del terrorismo de Estado, sino que se restablece la dimensión de conflictividad económica. Fogwill insistía en leer los lazos (las continuidades y herencias) entre el "Proceso" y la democracia restablecida: "En una lectura extrema, el formalismo radical no es sino la legitimación de un orden social construido sobre el delirio y el terror" (2010: 55). Esa "legitimación" del orden a través de la organización democrática actúa como una poderosa tesis que puede ser articulada a través de los postulados de Michel Foucault elaborados en *Microfísica del poder*[241]; en este sentido "extremo", la democracia argentina iniciada en 1983 –compuesta por reformas constitucionales, desajustes macroeconómicos, indultos, derogaciones y

[241] Sostiene Foucault: "si el poder es realmente el despliegue de una relación de fuerza, más que analizarlo en términos de cesión, contrato, alienación, o, en términos funcionales del mantenimiento de las relaciones de producción, ¿no debería ser analizado en términos de *lucha*, de *enfrentamientos*, de *guerra*? Se estaría así en oposición con la primera hipótesis, según la cual la mecánica del poder es esencialmente represión. Y podría formularse una segunda hipótesis: el poder es la guerra, la guerra continuada con otros medios; se invertiría así la afirmación de Clausewitz, diciendo que la política es la guerra continuada por otros medios. Esto quiere decir tres cosas: en primer lugar, que las relaciones de poder tal como funcionan en una sociedad como la nuestra se han instaurado, en esencia, bajo una determinada relación de fuerza establecida en un momento determinado, históricamente localizable, de la guerra. Y si es cierto que el poder político hace cesar la guerra, hace reinar o intenta hacer reinar una paz en la sociedad civil, no es para suspender los efectos de la guerra no para neutralizar el desequilibrio puesto de manifiesto en la batalla final; el poder político, según esta hipótesis, tendría el papel de reinscribir, perpetuamente, esta relación de fuerza mediante una especie de guerra silenciosa, de inscribirla en las instituciones, en las desigualdades económicas, en el lenguaje, en fin, en los cuerpos de unos y otros (1992: 144).

reapertura de causas judiciales a represores, renegociaciones de la deuda externa, crisis en la representatividad de los partidos políticos, relecturas y apropiaciones del populismo, hasta llegar al pragmatismo de la *reapolitk* y el *marketing* político- es la reinscripción perpetua y silenciosa de una guerra inscripta en la trama institucional del Estado, en los diversos modos del poder político y económico y, finalmente, en un lenguaje que delimita lo pensable y los marcos para el disenso en una *pax* democrática.

La dimensión polémica de la crítica fogwilliana se manifiesta en la coyuntura del gobierno radical como una operación de lectura sobre esas continuidades, para finalmente, hacer foco en la incapacidad de comprender las dimensiones involucradas en la función de la cultura. Fogwill advierte las falacias de una cultura que se dispersa en el tejido social replicando su componente pequeño burgués; en su texto, puntúa los tres núcleos de esa visión reductiva: "1. *Concepción de la cultura como una parte del tiempo libre* […] 2. *Imagen de la cultura como una actividad de tiempo libre vinculada al negocio del espectáculo* […] 3. *Representación de la cultura como, algo "espectacular que se difunde mediante "eventos" y en base a "figuras"* (2010: 57). La crítica al ocio y al carácter espectacular de la cultura, alineada a una visión materialista histórica, revela las falencias de una estrategia cultural pequeñoburguesa y profesionalizada, que compartimetariza la totalidad social excluyendo la cultura de la familia, los ámbitos de producción, las asociaciones religiosas, la institución educativa, y las organizaciones obreras. La profesionalización de la cultura y su alianza con el mundo del espectáculo consolida una visión en la que se excluye "la reflexión de la sociedad sobre sus conflictos" (2010: 57), dividiendo ordenadamente entre quienes producen cultura y quienes la consumen. El gesto polémico de Fogwill diseña una visión de conjunto que materializa la relación entre la cultura y las esferas de la vida social, y al mismo tiempo hace explícitos los dispositivos de sumisión y coerción dispuestos por una sociedad post-represiva, organizada y definitivamente disciplinada:

> Integrar la empresa, el campo, la familia, la iglesia, el club, el sindicato, el cuartel, el partido y la escuela a una política cultural implicaría negar el modelo de sociedad al que los radicales rezan su oración laica: orden jurídico formal, privacidad inviolable, división entre cultura y pueblo, división entre pueblo y fuerzas armadas, especialización de las actividades, diferenciación nítida de la biografía individual en horas-trabajo, horas-misa, horas-sexo, horas-cultura, y división clara de la historia en grupos de seis años con un día bienal para votar, y dos mil ciento noventa días para mirar el hermoso espectáculo de ser gobernado o conducido, aunque "conducir" es un verbo poco adecuado para denominar a estos procesos que nunca aciertan a definirse una meta (2010: 58).

La apuesta crítica es restablecer una comprensión de la cultura en la continuidad de esas partes fragmentadas, temporalidades fijas y especificaciones en la división de la actividad profesional. Pero sobre todo, esa interpretación de la cultura implica señalar el carácter pautado de la vida administrada, hecho que la democracia formal no puede sino reproducir. En efecto, hacer visible la taxonomía y funcionamiento de estos "aparatos ideológicos" -en un pleno sentido althusseriano- implica habilitar una crítica de la cultura como intervención discursiva, fundada en el carácter político de una práctica de escritura. Esta dimensión política se hace manifiesta al establecer una posición absolutamente refractaria a la administración alfonsinista, e incluso avanza hacia la revisión de todo el andamiaje simbólico puesto en funcionamiento a partir de 1983. La crítica, entonces, no se reduce al poder político, sino que toma como eje dos sentidos sensibles del la coyuntura social, estos son, los abusos represivos y las violaciones de los derechos humanos durante el "Proceso" y las herencias de esa compleja operación de disciplinamiento cristalizada en representaciones, significantes y periodizaciones históricas.

El artículo publicado en febrero de 1984 en *El Porteño* constituye el ataque crítico más virulento hacia el sentido común, en tanto reproducción trivial del discurso afectado por el horror del terrorismo de Estado sin reponer sus causas estructurales, sus historias y especialmente, su conflictividad económica y social. En efecto, el artículo titulado "El Doctor Cormillot y la gran máquina de adelgazar consciencias" se presenta como la contracara polémica del discurso banalizado. El epígrafe con el cual se inicia el artículo reproduce el texto de Comillot, dietólogo, aparecido un mes antes, en enero, en *El Observador*: "Quien mete una picana en el vientre de una mujer, o da la orden de hacerlo, nunca estará en la categoría de los humanos". En consecuencia, la estrategia crítica de Fogwill es desmontar el discurso que coloca al horror por afuera de lo humano y, por lo tanto, aísla a torturadores y represores en una suerte de extrañamiento de la condición normal (sana, higiénica y moral) de la humanidad; para ir más lejos y subrayar la alianza que la *doxa*, encarnada en el discurso de Cormillot, establece con el discurso de las fuerzas represivas: "en 1974, un alto jefe del ejército, [dijo] que *quienes aceptan o instigan el terror subversivo, no merecen llamarse humanos*. Aconsejaba después un decreto del gobierno elegido democráticamente en 1973, que *las fuerzas armadas deben proveer a la* aniquilación *de la subversión*" (2010: 62). El texto recupera la violencia simbólica y efectiva con la cual el Estado argentino, por medio del

decreto 261 de 1975 firmado por María Estela Martínez de Perón dispuso la "erradicación" y "aniquilación" a través de "operaciones militares" de "elementos subversivos" en Tucumán, dando inicio al Operativo Independencia[242]; pero sobre todo, advierte el marco legal para la represión llevada a cabo durante un gobierno democrático. Por lo tanto, el texto subraya la continuidad entre el discurso banalizado de la opinión pública y la orquestación legal de métodos de aniquilamiento, esto es, la designación al otro como una entidad radicalmente ajena, inhumana. La incomodidad de la argumentación se encuentra, justamente, en reconocer la fatal humanidad de la tortura, así como la complicidad de una sociedad civil domesticada; al negar hipócritamente la categoría de lo humano para los actos de violencia represiva, tortura y privación ilegitima de la libertad en espacios concentracionarios, se clausura la naturaleza política de la violencia ejercida sobre los cuerpos. En su lugar, Fogwill subraya no sólo el carácter humano, sino la dimensión política que subyace en la tortura; en efecto, la iluminación crítica del texto se presenta como un ataque hacia la doxa y el restablecimiento de la dimensión política de la represión. Siguiendo a Agamben, la tortura desplegada en el centro clandestino de detención es el ejercicio pautado y paradigmático de la política en su dimensión "biopolítica"[243]; por lo tanto, la

[242] El decreto presidencial firmado por María Estela Martínez de Perón es el 261/1975, Buenos Aires 5 de febrero, 1975: www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/210000-214999/210287/norma.htm. En este sentido, Svampa realiza una sintética y contundente reflexión en torno al Operativo Independencia desplegado contra el foco guerrillero del Ejército Revolucionario del Pueblo: "en 1974 […] el ERP decidió abrir un frente de guerrilla rural en la provincia de Tucumán. A raíz de ello, en mayo de 1975, el Poder Ejecutivo ordenó por decreto la intervención del Ejército en esa provincia, con el fin de "neutralizar y/o aniquilar" a las fuerzas guerrilleras que allí actuaban. Esta intervención militar tuvo como eje la represión clandestina, que pronto comenzó a cobrar las siniestras formas de la desaparición y la tortura, tácticas inspiradas en los manuales de contrainsurgencia difundidos por el Departamento de Estado norteamericano. La conducción del ERP respondió a esta estrategia de represión clandestina exigiendo el trato de un ejército enemigo, de acuerdo con las convenciones internacionales. Así, con el propósito de forzar a las Fuerzas Armadas al respeto de las reglas bélicas internacionales, el ERP inició una política de represalia, adoptando la determinación de no tomar prisioneros vivos hasta tanto el Ejército no lo hiciera. Sin embargo, en diciembre de ese año, luego del asesinato accidental de una niña, abandonó dicha política. […] las acciones cada vez más espectaculares de la guerrilla urbana, progresivamente orientadas contra las fuerzas militares, así como la emergencia de un foco de guerrilla rural en Tucumán, brindaron la posibilidad que el Ejército buscaba desde hacía un tiempo: recuperar su papel como salvador de la Patria y aplicar de manera discrecional las tácticas de contrainsurgencia. Así, la ejecución del Operativo Independencia tuvo por eje una estrategia de propaganda y de información destinada a la opinión pública, en la cual se distorsionaba deliberadamente el número de enfrenamientos, las bajas y los guerrilleros involucrados. Comandado por el general Acdel Vilas primero, luego por el general Antonio D. Bussi, el Ejército argentino desembarcó con un contingente estimado en unos 4.000 hombres, a fin de derrotar ``en una guerra´´ a un ejército guerrillero que apenas si llegó a contar con 160 milicianos. (2007: 431-432).

[243] En *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida* Agamben sostiene, a través de sus lecturas de Michel Foucault y Hannah Arendt su tesis del carácter "biopolítico" del ejerció del poder; en este sentido, advierte en el campo de concentración el paradigma biopolítica moderno: "El campo, al haber sido despojados sus moradores de cualquier condición política y reducidos íntegramente a nuda vida, es también el más absoluto espacio biopolítico que se haya realizado nunca, en el que el poder no tiene

continua referencia al discurso banal del "dietolgo" se orienta hacia el sacudimiento de la hipocresía apolítica, transformado en un "menú" diseñado por los manipuladores profesionales de la opinión pública:

> Creer, como cualquier señora gorda, que los torturadores son inhumanos, o mentir que uno se hace torturador, o responsable, o cómplice por un motivo "patológico… inconsciente…", es el menú para adelgazar consciencias que distribuyen hoy los medios que cantaban a los laureles eternos del orden y la paz mientras el país engordaba y se achicaba de horror y de miseria y las revistas difundían dietas para embellecer y recetas para festejar los dólares baratos y los goles chantunes del mundial 1978 (2010: 64).

Fogwill se posiciona sistemáticamente contra la corriente mayoritaria de opinión, expone la simulación que subyace en la lógica de los medios y, adoptando la voz de Cormillot, despliega su ácida crítica al adelgazamiento de conciencias; y lo hace, advirtiendo el rol sustancial de la prensa masiva y su complicidad estructural con el "Proceso". Señalar esa manipulación se plantea como un punto fundamental para indicar la continuidad entre las revistas de belleza, los dólares baratos, el mundial 78 y una política económica neoliberal y la violencia represiva. Una vez más, el presente democrático de "orden y paz" se yuxtapone con un proceso de disciplinamiento y violencia legitimada. En este punto, Fogwill realiza un gesto de autocrítica que termina por exponer los trazos de una complicidad social y, finalmente, un modo de hacer público un posicionamiento político como definición de identidad personal e inscripción generacional:

> Yo, dietólogo, no sé sinceramente que habría sido capaz de hacer si en vez de esta clínica para señoras gordas me hubiese tocado la del doctor (a) Mengele, en la Escuela de mecánica de la Armada […] Yo soy –digo- uno de los que nunca estará de uno u otro lado de la picana: siempre fuera de la corriente eléctrica, siempre dentro de la corriente mayoritaria de opinión. En cambio yo, Fogwill, siempre ando cerca de eso: afinidades naturales. Yo soy uno de los que, allá por

---

frente a él más que la pura vida sin mediación alguna. Por todo esto el campo es el paradigma mismo del espacio político en el punto en que la política se convierte en biopolítica y el *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano. La pregunta correcta con respecto a los horrores del campo no es, por consiguiente, aquella que inquiere hipócritamente cómo fue posible cometer en ellos delitos tan atroces en relación con seres humanos; sería más honesto, y sobre todo más útil, indagar atentamente acerca de los procedimientos jurídicos y los dispositivos políticos que hicieron posible llegar a privar completamente de sus derechos y prerrogativas a unos seres humanos, hasta el punto de que el realizar cualquier tipo de acción contra ellos no se considera ya como un delito (en este punto, en efecto, todo se había hecho verdaderamente posible)" (2006:217-218). En efecto, la noción de "nuda vida" elaborada por Agamben no es considerada como un hecho extrapolítico natural "sino el producto de una decisión política soberana" (2006: 218). En este sentido, "la esencia del campo de concentración consiste en la materialización del estado de excepción y en la consiguiente creación de un espacio en el que la nuda vida y la norma entran en un umbral de indistinción" (2006: 221).

> 1972, después de los secuestros de Mirta Misetich, Pablo Maestre[244], Martins y Centeno[245], y alrededor de la masacre de Trelew (que allí empezó la guerra sucia y no en 1976, como parecen creer los que quieren creer que ya está terminada), decidió que la suerte ya estaba echada, y se gastó tratando de enfriarse, y de enfriar. Decir que estaba mal aquel camino: ¿no era una de las formas de la represión? Sí, esa era una manera sutil de represión. Por eso no ha de extrañar que tantos lúcidos acabáramos complicados en la complicidad: no por estupidez, no por "error" –como los dietológos- sino por los errores y la estupidez de una historia que nos quedaba grande, o que nos quedaba equivocada. (2010: 64)

En este punto, el artículo se propone como una ríspida declaración de responsabilidades políticas contra la comodidad tranquilizadora del discurso que convierte a la confrontación por el poder y sus consecuencias en un hecho banal. En este sentido, el ejercicio crítico de perspectiva histórica redefine los límites de la represión, retrotrayéndose a las primeras víctimas de la violencia represiva hacia 1971, y situando un hipotético inicio para la guerra sucia a partir del hito traumático de los fusilamientos de Trelew. Estos acontecimientos, trabados con la experiencia personal ("afinidades naturales"), describen el camino de un itinerario intelectual que acepta las decisiones, limitaciones y hasta el paradójico grado de complicidad implicado en la historia de su formación intelectual, teórica y política. En efecto, el texto de Fogwill reduce al absurdo la doxa de los medios y la visión meramente humanitaria del horror represivo, para proponer en primera persona y a través del nombre propio, un acto de revisión crítica hacia la propia memoria generacional: asumir un lugar "equivocado" en la historia argentina para pensar desde la derrota. Sin embargo, es a través de ese ejercicio autocrítico donde se despliega con mayor rigor el ataque hacia la coyuntura democrática. El siguiente movimiento será, justamente, señalar las herencias del "Proceso". En abril de 1984 aparece publicado en *Primera Plana* "La herencia

[244] Siguiendo la historia de las FAR realizada por Richard Gillespie, en julio de 1971 "Marcelo Aburnio Verd y su esposa fueron detenidos por las fuerzas de seguridad y obligados a declarar bajo tortura antes de ser asesinados. La información extraída a Verd, de quien la policía dijo era el cerebro del movimiento guerrillero argentino, condujo, días después, al secuestro ilegal y al asesinato del jefe de ventas de Gillete, Juan Pablo Maestre (algunas horas después de que agentes de la Seguridad Federal hubieran llamado a la empresa para pedir su dirección), a la ``desaparición´´ permanente de su esposa, Mirta Misetich y al […] rapto de Quieto por parte de la policía (que se convirtió en detención). Maestre había estado al mando de una de las unidades de las FAR en Garín" (1987: 139).

[245] Siguiendo el proceso de radicalización de las facciones gremiales de abogados, Gillespie señala que, como consecuencia de la huelga convocada por la Asociación de Abogados de Buenos Aires, "el abogado izquierdista Néstor Martins fue secuestrado, junto a un cliente que intentó ayudarle, el 16 de diciembre de 1970. Ninguna de las dos víctimas reaparecieron. Sin embargo, los radicales no se organizaron independientemente hasta después del secuestro, en julio de 1971, de Roberto Quieto, abogado u futuro líder de las Fuerzas Armadas Revolucionarias" (1987: 97-98).

semántica del Proceso"; texto que revisa críticamente las nociones centrales del lenguaje constitutivo del nuevo orden político; "democracia", "dictadura militar", "desaparecidos" y "represión cultural" son señalados como significantes "ecos del proceso" (2010: 68). Tal como sostiene Cristófalo, Fogwill "revienta la ilusión media" (2011: 20) para así descubrir el velo sobre los dispositivos disciplinarios encriptados en la lengua; así la "*democracia*" se exhibe como el restablecimiento del "régimen de consulta electoral" (2010: 68) junto con la ampliación de libertades y garantías que ha sido dispuesto como una determinación en el calendario político por disposición del General Bignone. Del mismo modo, el significante "desaparecidos" contribuye a una indistinción dispuesta por el propio régimen dictatorial, esto es, englobar "bajo el mismo signo a quienes murieron en la perplejidad del error –las víctimas inocentes-, con las víctimas combatientes" (2010: 69) a manos de un mismo Estado terrorista y represivo que, en el mismo acto de la represión ilegal, confirmaba las hipótesis de quienes se alzaron en armas contra él. Del mismo modo, el sintagma "*dictadura militar"* es señalado como el recurso léxico a través del cual se produce la legitimación de la operación dispuesta por el régimen iniciado en 1976, esto es, oscurecer "el verdadero carácter del Proceso, (banquero, oligárquico, multinacional), poniéndole el nombre de los circunstanciales servidores de su política" (2010: 69). Finalmente, la noción de "*represión cultural"*, fuertemente asociada a los años de la administración militar se extiende sin "listas negras" en el presente democrático a través de una "``lista blanca´´ de temas y palabras que entusiasman a un público que, como siempre, necesita dormir entre los sueños que distribuye la cultura" (2010: 69). Este artículo hace explicito el recurso teórico-político de Fogwill, el cual se propone desde los recursos de la lingüística estructural una indagación rigurosa y polémica de los significantes que cimentan las posibilidades del lenguaje y el pensamiento a partir de 1983. Su crítica, entonces, se realiza sobre esos núcleos duros de sentido cristalizado para exponer su carácter esencialmente artificial, consensuado (pactado) por la institucionalidad política y proyectada hacia la lengua. En mayo del 84 aparece en la revista *El Porteño* el siguiente artículo que continúa exponiendo las "herencias" de las luchas y la represión política recientes, titulado "La herencia cultural del Proceso", en el cual realizaba una fuerte crítica a la conciencia moral del progresismo, y a los límites del tiempo histórico para indagar lo pensable del "Proceso". En principio, el gesto que se repite casi

obsesivamente es la negación de la periodización histórica que delimita un inicio en 1976 y un final en 1983.

Fogwill se encarga de exponer los antecedentes de la represión en los primeros años de la década, pero sobre todo, insiste en advertir la dimensión económica invisibilizada por el horror del terrorismo de Estado. En este sentido, los antecedentes de la política económica previa al golpe del 76 se encuentran en el gabinete del Ministerio de Economía y Finanzas encabezado por Celestino Rodrigo en 1975, y "en cuanto al endeudamiento externo en todas las políticas bancarias y cambiarias que se sucedieron al cabo de la gestión de Gelbard en 1973" (2010: 70). Fogwill expone estos antecedentes para desbordar la cristalización del relato histórico, pero sobre todo, para leer sus consecuencias en el presente, e incluso proyectar su comprensión futura:

> Los historiadores del futuro […] acabarán dividiéndose entre quienes piensen que el Proceso dio por terminada satisfactoriamente su tarea histórica de redistribución y dependencia, quienes calculen que sus autoridades resolvieron retirarse ante un diagnóstico general de ingobernabilidad del país y quienes cínicamente supongan que la banda que tuvo a su cargo la gestión 1976-1983 del largo Proceso de la Argentina se di por satisfecha con el saqueo realizado por sus principales cabecillas. Faltaría establecer qué fecha han de elegir para la demarcación del verdadero fin del Proceso: ¿1985? ¿1989? ¿2004? No se puede conjeturar." (2010: 71).

Las nociones de "redistribución" y "dependencia" fulguran como las marcas ostensibles de la herencia del Proceso; pero, sobre todo, queda definido el cinismo crítico como herramienta del discurso para debilitar y arreciar las construcciones de poder inscriptas en el lenguaje, herramienta para disponer la comprensión de una acumulación de acontecimientos enredados en la historia política, económica y social. De hecho, en la imposibilidad de conjeturar un final para el "Proceso" radica el gesto disruptivo de la crítica fogwilliana; si no es posible fijar un límite preciso para su finalización, el estado democrático se revela como una sociedad que ha legitimado la contrarrevolución de la lucha antisubversiva, heredero de un conflicto inacabado que se expande hacia el futuro sin posibilidad efectiva de conclusión[246]. Las herencias

[246] El 5 de noviembre de 2013 el diario *Pagina/12* publica una nota con información desclasificada del Ministerio de Defensa, titulada "Se querían quedar hasta el 2000", en la cual se exponen las etapas del "Proceso": "Plan general de acción-tentativo" le llamaron los militares a una especie de mapa conceptual ubicado sobre una línea de tiempo que explica, didácticamente, que el Proceso de Reorganización Nacional constaba, para ellos, de varias etapas: Tras la fijación de la "estructura de poder", que se desarrollaría entre 1976 y 1977, llegaría la "etapa fundacional", con duración mínima hasta 1982, y la "nueva República", que se extendería, cuanto menos, hasta el nuevo siglo. "Encontramos documentos que daban sustento doctrinario o ideológico al proyecto de reorganización nacional", explicó Rossi. Entre

culturales descriptas exhiben las marcas de esa presencia. De esta manera, Fogwill advierte en el "teleteatro del horror", cuyo clímax se encuentra en el documental elaborado por la CONADEP y transmitido en julio de 1984 por canal 13[247], una enseñanza que, en modo indirecto el Estado despliega como advertencia hacia "quienes intenten transgredir los límites del disenso permitido" (2010: 74). El problema, para Fogwill, se encuentra en la clausura del registro controversial, en la imposibilidad de pensar el registro de violencia que determinó, en gran medida, las luchas políticas hacia finales de la década del 60: "``La violencia de arriba genera la violencia de abajo…´´ repitió un militar –Perón- y la violencia de abajo, se vio, determina el delirio del terror de arriba. ¿Qué hace la Municipalidad? Homenajea a las víctimas inocentes que pertenecen al ámbito de las artes sagradas" (2010: 74). El discurso polémico se resiste a la clausura del pensamiento sobre la violencia política, y aún más, quiebra la mitificación que "funda para siempre la división social del trabajo" (2010: 74) entre las figuraciones del "pacífico ciudadano" (2010: 74) y el artista sacralizado absolutamente escindidos de "los execrables usuarios de la violencia legítima" (2010: 74). En definitiva, hacia 1984 la CONADEP realiza la exposición pública de su trabajo documental sentando las bases para el juicio a las Juntas Militares durante 1985; las perspectivas hacia los delitos cometidos por el Estado y sus violaciones a los derechos humanos adquirían un perfil humanitario que eliminaba la reflexión sobre la violencia política y la redistribución del poder económico. La operación crítica de Fogwill se posicionaba como refracción de ese impulso pautado por la administración alfonsinista; en su lugar, adoptaba una posición que no dudaba en proponer al cinismo crítico como herramienta discursiva y al materialismo histórico como dispositivo de lectura a fin de interrumpir el consenso político: "¿Cómo se zafa de esta herencia cultural? Creo que el mejor camino es pensar lo que ella y sus administradores decretaron como impensable, y pensarlo con los modelos intelectuales que exorcizaron como intolerables" (2010: 75).

---

ellos, hay papeles de la Comisión de Asesoramiento Legislativo, datos sistematizados del plan de acción de gobierno encabezado por el entonces jefe de Planificación Ramón Díaz Bessone y un proyecto de la Asociación de Bancos Argentinos titulado Aportes al esquema del proyecto nacional" [2013: en línea]

[247] Según advierte Emilio Crenzel en su artículo *"Nunca más.* La investigación de la CONADEP en la televisión": "A través del programa, las memorias privadas asumieron una dimensión pública inédita, sin abandonar el cariz íntimo y personal pero integrándose dentro de otro discurso político que las comprendía y a la vez las trascendía. El Nunca Más pronunciado por todos los actores a lo largo de la emisión, expuso sus voluntades de evitar la reiteración futura del pasado trágico" (2008: 5). El programa contó con la participación del Ministerio del Interior Antonio Tróccoli, Ernesto Sábato y el testimonio de familiares de detenidos-desaparecidos.

Apelar a un marxismo economicista, residual hacia mediado de la década del 80, es el punto de partida para una relectura crítica de esa memoria política, a fin de indagar en las huellas de la violencia represiva una disputa por el poder.

En agosto de 1984, Fogwill publica en *El Porteño* el artículo que cierra esta serie de intervenciones polémicas, haciendo explícita la construcción de una trama de lecturas, producciones críticas y textos de ficción que asimilan e intentan constituirse como discursos sobre los años de represión; en efecto, "La guerra sucia: un negocio limpio de la industria editorial" traza un panorama que revela la marca economicista de la lectura fogwilliana. Allí, revisa y agrupa; distingue los "intentos por identificar al enemigo" (subversivo) realizado en los libros de Víctor Massuh y Piñeiro Pacheco; el "silencio de los vencedores" contrastado por la novela de Daniel Moyano *El vuelo del Tigre*; los "perdedores" que piensan o narran (Jorge Asís, José Amorín, Andrés Rivera, Martín Caparrós, Juan Carlos Portantiero, Carlos Altamirano, Emilio De Ípola) en los cuales es posible leer el "registro y evocación de la derrota" (2010: 83). Del mismo modo, analiza el informe de la CONADEP transmitido en canal 13 como una "mercancía más de los negocios sucios de la política y el espectáculo" (2010: 84); para finalmente acometer contra los textos de Giussani *Montoneros: la soberbia armada* y *Recuerdos de la muerte* de Miguel Bonasso. En el caso del texto de Giussani, la crítica de Fogwill advierte su carácter eminentemente oficialista, así como la rigidez de sus argumentos fundamentalmente mal escrito "un zurcido de patrañas, de mala fe y de mala información" (2010: 88). Finalmente, el texto de Bonasso es señalado como "una obra maestra del arte de narrar" (2010: 88), con lo cual se subraya el carácter adulterado de las pretendidas verdades históricas relatadas por el autor, cuyo estilo resulta asimilable a un "*best-seller* de aventuras" (2010: 88). El cinismo critico de Fogwill señala el viraje de Bonasso desde el oficio de "revolucionario profesional" a "escritor profesional", con lo cual se pone en la superficie el denominador común de una actividad política o literaria ejecutada como ejercicio mercantilista "Bonasso ha ganado en calidad de su producto. Es de esperar que en su obra venidera cuente las aventuras de alguien sometido a esa forma sutil de la represión que es el ocultamiento de la verdad y la adulteración de la historia". (2010: 89). La contracara de Bonasso y su "narrativa-mentira" (2010: 78) es señalada por Fogwill en un artículo publicado en *Primera Plana* en junio de ese mismo año, en otro narrador montonero, Walsh, quien con *Operación Masacre*, siguiendo la tesis de Piglia, introduce un nuevo género en la narrativa

argentina, la "literatura-verdad" (2010: 78). En suma, Fogwill tiende un halo de sospechas sobre las producciones narrativas de Bonasso, descree de la suerte de su azar y de su "juicio revolucionario donde es castigado con una sencilla degradación" (2010: 79), pero sobre todo, impugna sus modulaciones narrativas de un pasado montonero ahora convertido en motivo literario. En suma, el artículo de Fogwill hace visible una alianza entre la "guerra sucia" y el "mercado editorial"; esa acumulación de experiencias militantes, disputas de ideas, registros del terrorismo de Estado, y narraciones que intentan aproximarse desde los mecanismos de la ficción la experiencia represiva perpetrada efectivamente en los cuerpos, se transmutan en discurso, se asimila como lenguaje y, finalmente se integra al mundo editorial para transformarse en mercancías.

El cambio de coyuntura política a partir del año 2003 encuentra una reactivación de la conciencia progresista que se concreta en términos legales a partir de la derogación de las Leyes 23.492 **(**Punto Final) de 1986, y 23.521 (Obediencia Debida) de 1987 a través de la Ley 25.779, promulgada el 2 de septiembre de 2003. Américo Cristófalo argumenta que, ya para el año2008 la política-Fogwill ha perdido su fuerza, acercándose hacia su banalización; incluso advierte el "envejecimiento implícito en la provocación todavía persistente de las buenas conciencias progresistas, cuando los modos e imperativos de la época ya habían cambiado de signo" (2011: 23). El llamado de atención hacia la coyuntura resulta ostensible, para Cristófalo el *ethos* polémico de Fogwill se desactiva frente a un cambio de signo político, y como efecto de medidas legales específicas, sensibles hacia los temas de la polémica. Sin embargo, la actitud intransigente hasta el final de su vida quizás encuentre, aunque hipertrofiado, un modo residual de disidencia artística; una consecuente identidad refractaria a la *doxa* del discurso social y, sobre todo, al Estado. En un artículo del año 2004 publicado en la revista *Otra parte* y titulado "Los efectos K y Ñ y la penosa impotencia del campo literario" Fogwill repensaba la posición del escritor-crítico en la nueva coyuntura, descreyendo del poder descriptivo de la teoría de Bourdieu, para advertir en el "campo intelectual" la presencia de "chacareros, peones, arrendatarios y contratistas" que coinciden en el horror ante el terrorismo internacional ("vasco, islámico o imperialista") pero que asumen como natural la mercantilización de la cultura y de la vida en su sentido más extenso, presente en "la emergencia del código de barras, los cultivos transgénicos y la medicina prepaga". Aún más, esa mirada hipercrítica intentaba pensar

la actualización de un problema antiguo: la relación entre el Estado y el escritor, artista o productor de cultura:

> El efecto K paraliza por la no-indignación: ¿Cómo sobrevivir a un nuevo Estado que ni indigna ni dignifica? ¿Qué hacer en la cultura o en las letras que tenga una efectividad en la misma escala que, sin hacer nada, obtiene Kirchner con sus medidas vertiginosas y telespectaculares? […]De modo que habría que invertir la formulación leninista y preguntarse qué no hacer, cómo no hacer, cómo no hacerse y cómo deshacer lo que las acciones y las representaciones del Estado, desde las pantallas de la actualidad, han producido en la vulnerable conciencia del que alguna vez se sintió llamado a dar testimonio de algo. Y ni hablar de los que nos señalan el *ranking* de temas del instante, la agenda pública, el menú cultural. (2004: en línea).

Fogwill actualiza la discusión y se debate, durante los primeros años del 2000, contra una visión integral de la cultura domesticada a través del mercado; y es a partir de la figuración del crítico polemista que insiste en una caracterización peyorativa del nuevo del Estado, ahora multimediatico y atravesado por representaciones (de la historia política, de su mitos identitarios, de sus propios crímenes cometidos a través de la doctrina de seguridad nacional) y plenamente consciente del poder de los medios masivos como formadores de opinión. Tal como sostiene Vommaro, "su mirada lo llevaba […] a concebir la persistencia del pasado en las condiciones materiales del presente" (2011: 123-124). Presente (disciplinado y contrarrevolucionario) que, para Fogwill, se extiende hasta su muerte en 2010. En este sentido, Estado, cultura y mercado continúan representando los ejes de un pensamiento crítico que, aún en la contradicción, explota la productividad de la crítica como lenguaje, práctica y modo de identidad sostenida en una genealogía que encuentra en la semiótica, aprendida junto a Eliseo Verón, los trazos de su althusserismo residual.

6. Contra-canon o literatura confidencial

"En literatura, Fogwill está para testimoniar a la literatura. No voy a testimoniar a Eliot o a Jünger ni a Mallarmé. Hablo de lo que está prohibido hablar"
Fogwill, "Siempre viví varias vidas" en *ADN*, 2009.

Hablar de lo prohibido, lo excluido, lo descentrado, es decir, lo contra-canónico, esta es la formulación de una política de la literatura que se presenta como ejercicio de provocación deliberadamente polémico. En un temprano artículo publicado en la revista *Vigencia* en 1982, titulado "Las aventuras de la escuela de Viena", Fogwill trazaba su vindicación de la narrativa emergente a través de los nombres de Aira, Belgrano

Rawson, Peyceré, Copi y Laiseca[248]. Sin embargo, el gesto crítico no se limitaba al muestreo de estas nuevas y descentradas escrituras, sino que articulaba un ataque hacia las conceptualizaciones estético-políticas de la formación inmediatamente precedente:

> Pocos y poco leídos, estos narradores de la post-guerra-sucia parecen confluir en las afirmaciones de que, si algo hay que quede para decir, más vale se lo diga con la obra. Explorando, rompiendo, fabricando universos de experimentación imaginaria y simulando sentidos que escapan a los sentidos que reclama la cultura mayorista, esta gente no produce *cosas* comparables a parodias de Borges ni a resucitaciones de Arlt; tampoco redacta frases equiparables a la severidad indignada de Sabato, ni recrea Rodolfos bimorales para pasearlos en Falcons Verdes con sus otros amigos. […] En ellas sólo hay lengua y lectura, ésa es su realidad –su única verdad (2010: 105).

El fragmento es contundente y significativo. El corte con la tradición argentina consolidada y canonizada a partir de 1955, se presenta como un imperativo para dejar en claro la emergencia de una nueva lengua literaria, así como una nueva forma de articular el trabajo del escritor, ahora sustraído de las implicaciones políticas y los reclamos de compromiso social. La categoría crítica "narradores de la post-guerra-sucia" describe su intencionalidad por escindir estas producciones narrativas de los acontecimientos de la historia política, para ubicar, en su centro, las modulaciones y experimentos del lenguaje literario. De modo que, la política que Fogwill traza para la ficción se plantea contra el legado canónico focalizado en Borges y Arlt y los lectores críticos agentes de esa canonización; contra la figuración del escritor militante, cuyo paradigma se encuentra en Walsh, contra la solemnidad del lenguaje y compromiso civil de Sábato; contra los narradores emergentes hacia la década del 60 y que se presentan como los herederos y depositarios de esa gran tradición nacional (Ricardo Piglia y Abelardo Castillo). En definitiva, el artículo hacía explicito el plan para asediar los sentidos cristalizados del canon narrativo argentino hasta la década del 80. Según sostiene Eduardo Rinesi, en su prólogo a *Fogwill, literatura de provocación*, el gesto

[248] Resulta interesante señalar la operación de De Diego en la cual recurre a una serie de reseñas críticas para bosquejar un estado del interés crítico hacia 1980: "Es posible, como parte del estado de la cuestión, establecer una suerte de *estado del interés* que han despertado las novelas en la crítica. En efecto, uno de los temas que consideraremos es si se ha consolidado un repertorio de textos canónicos de aquellos años (2003: 231)". Entre los críticos elegidos por De Diego se encuentran Fernando Reati, Beatriz Sarlo, Luis Gregorich, Andrés Avellaneda, Jorge Lafforgue, Saúl Sosnowski, Cristina Piña, Noemí Ulla, Mario Cesáreo, Marta Morello-Frosch, María Teresa Gramuglio, Rosalba Campra, Carmen Perilli, David Foster, José Javier Maristany, Jorgelina Corbatta, Daniel Balderston, Tulio Halperin Donghi. Las novelas que efectivamente se repiten con mayor asiduidad, delineando el canon hacia 1980, son *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís. Luis Gregorich es el único que refiere a Fogwill y propone la clasificación de "experimentalistas y antirrealistas" para incluir a Alberto Laiseca, César Aira, Rodolfo Fogwill, Nicolás Peyceré y Luis Gusmán (2003: 231).

que puede advertirse en las todas sus operaciones críticas a partir de 1980, así como en sus ficciones, es el trazado de una idea de la literatura (es decir, una política) que "investiga sobre el fundamento del lazo entre los hombres investigando sobre la lengua y el uso de la lengua, o bien que abandona esa pregunta y cualquier otra para convertirse en una pura investigación sobre al posibilidades de la lengua" (2011: 10). Cabría agregar que esta investigación, cuyo rigor metodológico yuxtapone eclécticamente las herramientas de la semiótica junto al materialismo histórico, se realiza desde una elección política por la literatura como soporte donde trazar una laboratorio de experiencias con la lengua y, al mismo tiempo, como un tejido social que reúne y confronta subjetividades en una disputa por los sentidos de ese régimen común. Por lo tanto, toda intervención implica un gesto polémico que, en el caso de Fogwill se acentúa hasta convertirse en un ethos. En efecto, un año más tarde, en abril de 1983, Fogwill publica en *Tiempo Argentino* el texto "Ajuste de cuentas entre escritores"; allí al establecer una polémica con Noemí Ullua, dejaba el registro de su operación en la escena cultural nacional: "no hay política cultural posible en la Argentina que no comience por desmitificar la figura venerable de su Maestro [Borges], aunque sólo sea para poner a funcionar en la producción de cultura lo que se pudo haber aprendido de él" (2010: 109). Desde Borges y contra Borges podría ser la síntesis de este movimiento que también se hace presente en el enigmático prólogo de su primer libro de poemas *El efecto de realidad* (1980); allí, Fogwill dejaba en evidencia, la puerta de salida del canon borgeano a través de los hermanos Lamborghini, aunque sin dejar de anotar la presencia de esas otras voces inscriptas en una genealogía canónica:

> Wendell y Sebregondi hablaron. Seguían hablando y yo, atrapado por la turba de Sebas y Alciras que salían de la misa del Fiord hacia la Misa intentaba.
>
> Atrapado: esa fue la poesía de copiar los ecos de una habla fofa contra una lengua naciente y ya descomponiéndose. Hecha en rebaño: no se ha previsto otra manera.
>
> Daneri y Menard, Sidney West y el joven Stropani, algunos otros innombrables, y otros en fin, sin nombre. Hechos de frases de Heráclito, Alighieri, Manrique, Ducasse, Fijman. Dictaron. Siguen dictando. Y cada poema es el envase provisorio de los ecos de sus Lenguas contra mi lengua.
>
> El libro sale. La colecta de ruidos y alteraciones pasa a testimoniar la deuda.
>
> Es decir: cada poema, para estar debió antes ser descartado por Ellos, a causa de alguna ley de su maestría que para mí permanece aún en secreto. Para iniciarme en ella anoté estos registros. (1980: 7)

El prólogo se presenta como un rito de iniciación en la escritura literaria, pero sobre todo hace visible el procedimiento de una política de escritura que parte de la alta literatura, o al menos, de una literatura constituida en el centro del canon poético (Borges, Alighieri, Manrique, el conde de Lautréamont, Fijman, Gelman), para intervenirla a través de una estética divergente focalizada en los hermanos Lamborghini, especialmente en Osvaldo cuya referencia se encripta en los nombres de sus personajes literarios (Sebregondi, Sebas, Alciras). Los personajes de *El Fiord* (1969) y *Sebregondi retrocede* (1973) se incorporan como signos crípticos solo codificables, hacia 1980, por un grupo específico de lectores. El texto hace ostensible esa intención de escritura –"intentaba"- que se inicia en la resonancia de las voces de los personajes de Lamborghini[249]. En este sentido, tal como advierte Cristófalo, "el segundo momento de la política-Fogwill es Osvaldo Lamborghini" (2011:21); política de irrupción y conmoción hacia canon literario argentino. Fogwill se instala en la escena de la década del 80 como agitador cultural que pone en marcha, junto a otros escritores, una política de la literatura que se opone, tanto a la tradición de los realismos críticos, las modulaciones de la ficción de Borges, y el fantástico de Cortázar[250] (con su consecuente lectura política) como a la institucionalización de la experiencia literaria. Correlativamente, Fogwill actúa como partícipe de una reformulación en la noción de literatura a partir de un corpus de autores, que desplazan la función política del escritor, ya sea como correlato de la herencia sartreana de literatura comprometida o en sus derivaciones hacia la militancia revolucionaria; en este sentido, se produce un replanteo del vínculo entre escritura literaria y escritura política. Por lo tanto, es posible advertir que la apuesta de Fogwill a partir de 1980 se involucra en la construcción de una "política de la literatura", como instancia de disputa que opone, a la "máquina de guerra" –cuyo fin es la conservación del equilibrio social- una "máquina de producción" (2010: 319). Sin embargo, esta consiga no es un logro personal, sino que

[249] Cabe mencionar que este circuito de referencias también puede advertirse en textos dedicados. Osvaldo Lamborghini dedica a Fogwill el texto "M´hija (fulgurante), incluido en *Novelas y cuentos I*; encabezando el relato, fechado el 5 de marzo de 1981: "Para la Entereza. Grandeza de mi amigo Rodolfo Fogwill" (2010: 151).

[250] Tal como advierte De Diego, a través de su lectura de Saer, la figura de Cortázar resulta revisada críticamente por una nueva generación de narradores que obtienen centralidad hacia la década del 90, en la que se incluye a Fogwill. "Saer se suma a Piglia en el modo de relativizar el legado cortazariano: "Sin embargo, su influencia no es visible en Piglia, en Aira, en Fogwill, o en los más jóvenes como Chefjec o Alan Pauls. Es como si Cortázar hubiera cerrado un camino, no sé. Podría decirse que hay algunos escritores que lo han imitado, pero no han producido cosas interesantes..." (En: *La Maga*, Nº 5, "Homenaje a Cortázar". Buenos Aires, noviembre de 1994; p. 16). Citado por De Diego (2003: 204).

forma parte de un corpus emergente de autores: una lengua "Hecha en rebaño" (1980: 7). En este sentido, Fogwill se ocupa no solo de diseñar una voz (una escritura) propia, sino de visualizar un espacio donde insertarse en el complejo panorama de la literatura argentina. La fundación de la editorial Tierra Baldía junto a Oscar Steimberg y Osvaldo Lamborghini se convierte en la materialización de esa voluntad de irrupción[251]. El catálogo de la editorial se compuso por una significativa nómina de títulos: *Episodios* de Leónidas Lamborghini, *Poemas* de Osvaldo Lamborghini, *Austria-Hungría* de Néstor Perlongher, *Majestad, etc*. de Oscar Steimberg y los tres primeros libros de Fogwill, *El efecto de realidad*, *Las horas de citas*, ambos de poesía y el libro de relatos *Mis muertos punk*. Resulta evidente que, al reunir esta serie de nombres, Fogwill comenzaba a trazar una operación personal, la creación del horizonte de posibilidad donde insertar su propia obra literaria. En consecuencia, el Fogwill-escritor es inexplicable sin el Fogwill-editor.

Resulta significativo advertir que, en la serie elaborada a partir del nombre de Masotta para su artículo "Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico" reunido en el Volumen 10 de *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik excluye el nombre de Fogwill, a pesar de incluir autores estrechamente vinculados a su lenguaje y experiencia como editor y agitador cultural entre ellos Osvaldo Lamborghini, Cesar Aira, Néstor Perlongher y Arturo Carrera)[252]. Quizás en esta omisión se encuentra la marca diferencial de la estética fogwilliana, preocupada por restablecer la dimensión material del deseo, sus vínculos con el poder, el universo de las mercancías y sus modos de circulación social, todo lo cual permite caracterizar a su lenguaje literario desde una perspectiva semiótica-materialista (más que psicoanalítica), y siguiendo a Luis

[251] El testimonio de Oscar Steimberg, recogido por Patricio Zunini y reunido en *Fogwill, una memoria coral*, recupera ese circuito de relaciones, cuyo territorio común, además de la escritura literaria, se encontraba en las afinidades teóricas, desde la semiótica al psicoanálisis, y que, en consecuencia involucra a la figura de Oscar Masotta. Sostiene Steimberg: "Oscar Masotta me presentó a Osvaldo Lamborghini cuando estaba a punto de publicar *El fiord.* No me acuerdo si a Fogwill lo conocí antes o después; seguramente fue por razones de trabajo –yo trataba de trabajar para empresas de investigación de mercado y él tenía una- o quizá en la carrera de Sociología, donde hacía algunas materias. Entre los tres intercambiábamos material poético" (2014: 13); y más adelante agrega "En un determinado momento Fogwill consideró que Osvaldo Lamborghini, él y yo podíamos armar una editorial. Creía que, en distintos registros, nuestros poemas tenían un aire de familia" (2014: 23).

[252] Sostiene Jitrik: "Se debe quizás a Oscar Masotta […] la profunda incidencia del pensamiento de Lacan en la literatura argentina […] No podría decirse que la gestión de Masotta cubre todos los aspectos y los proyectos literarios que se dan en ese momento pero, en todo caso, puede afirmarse que adquirió un perfil muy fuerte y definido en la travesía que llevó a cabo, en la obra de escritores como Germán L. García, Luis Gusmán, Aníbal Ford, Osvaldo Lamborghini, y quizás, más diferidamente, en la de César Aira, Néstor Perlongher, Arturo Carrera, algo posteriores" (1999: 23).

Chitarroni, como el despliegue de un realismo "disruptivo"[253] . Sin embargo el punto de partida (de contacto) existe, y se encuentra en la cercanía con Osvaldo Lamborghini y Oscar Steimberg, ambos vinculados a la revista *Literal*[254]. En este sentido, la editorial de Tierra Baldía se constituye y retoma gran parte de esa línea de producción estético-teórica, que articula, en gran medida, las pervivencias de las neo-vanguardias de los 60 y 70[255]. De hecho, esta yuxtaposición entre escritura (ficción/poesía) y crítica es una de las características que definen al proyecto de *Literal*. A su modo, a través de Lamborghini y Steimberg, y sumando la práctica editorial a la ecuación, Tierra Baldía participa de esa genealogía contra-disciplinar que hace de la literatura un territorio de experimentación, donde teoría y ficción, crítica y sociología, poesía y agitación cultural, se confunden productivamente para terminar desbordando el canon literario argentino[256].

La irrupción literaria de Fogwill y su delibera intención por participar en una redistribución de los sentidos de la literatura argentina, puede pensarse como una intervención estética que, hacia 1980, involucra la creación de un "contra-canon" literario, tal como lo señala Damián Tabarovsky en su ensayo *Literatura de izquierda*

[253]Luis Chitarroni realiza una descripción del lenguaje literario de Fogwill en el testimonio recogido por Patricio Zunini: "Quique se presentó al concurso Coca Cola-Sudamericana con el libro más importante y disruptivo del realismo. En una frecuencia distinta está *Ema, la cautiva* de César Aira, pero el costumbrismo y el realismo argentino y todas sus rarezas, incluida la literatura fantástica, está en *Mis muertos punks* […] cuando saca el libro, el punk –por lo menos el punk real de las primeras bandas inglesas- ya había muerto" (2014: 21).

[254] La revista publica cinco números, el primero en 1973 y el último en 1977; Lamborghini forma parte del "Comité de redacción" en el número 1 –junto a Germán García, Luis Gusmán y Lorenzo Quinteros-. En ese mismo número inaugural se publica su poema "Hay que cuidar…" y un fragmento de *Cuerpo sin armazón* de Steimberg. En el número 2/3 de marzo de 1974, Lamborghini continúa participando de la revista en el "Consejo de redacción", y si bien ya no se encuentra en el número 4/5 de noviembre de 1977, es Steimberg quien publica un ensayo titulado *Un Borges antiguo*.

[255] Tal como sostiene Juan Mendoza en "El proyecto *Literal*" la actualización en los lenguajes de la teórica llevada a cabo en los países centrales, especialmente en Francia, resulta capital en el desarrollo del proyecto de García, Gusmán y Lamborghini: "Si las post-vanguardias de los 60 y 70 se producían no por casualidad en las capitales imperiales con los restos que el primer mundo les expropiaba al tercero, no era tan desmesurado entonces encontrar también esquirlas de esa misma modernidad en el recóndito barrio rioplatense" (2011: 9).

[256] Según advierte Juan Mendoza la producción de crítica y ficción por parte de los integrantes de *Literal* conduce a la visualización de un tipo de escritura que, a través de diversos nombres supone la continuidad entre teoría y práctica literaria: "*Literal* habilita simultáneamente ambas vías dentro de sus páginas. Muchas son las denominaciones que se han utilizado para referir a esta encrucijada o ``cricción´´: ``crítica y ficción´´ (Ricardo Piglia), ``escritura textual´´ (Phillipe Sollers), ``ficción crítica´´ (Nicolás Rosa), ``crítica lírica, ``literatura crítica´´ o ``práctica cruzada´´ (Héctor Libertella), ``ficción calculada´´ (Luis Gusmán), ``metalenguaje apasionado´´ o ``ficción conceptista´´ (Oscar Steimberg) o ``intriga´´ (Osvaldo Lamborghini)" (2011: 18). Junto al señalamiento de una tradición anti-realista este aporte se conecta con su principal efecto sobre la literatura argentina "el desborde del canon que gravitará en todo el *fin de siècle* argentino y se precipitará incluso sobre el clima novosecular" (2011: 19).

(2003). En efecto, continuando la línea crítica de *Literal*, resulta evidente que la revisión polémica hacia las derivaciones de la izquierda intelectual, articulada en la revista *Crisis* e incluso en la revista *Los Libros* -en su faceta dominada por la politización y anclada en una mirada sociológica[257]-, se sostiene como parte de una marca de identidad crítica.[258]. El corte propuesto por Osvaldo Lamborghini hacia la literatura ideologizada se hace efectivo en la política literaria de Fogwill, al punto de establecerse como su eje vertebrador. Este programa de irrupción interviene la serie literaria articulando, en modo explícito, una política de escritura y figuración autoral que encuentra en los hermanos Lamborghini una instancia central. Fogwill reconoce explícitamente una filiación genealógica en la serie iniciada por Leónidas Lamborghini con *El saboteador*

[257] Tal como advierte Mendoza: "El horizonte maoísta que tomaba a la publicación en desmedro de la tendencia ``textualista´´ presente en sus inicios, alejó en 1972 a Germán García de la revista *Los Libros*, de la cual había llegado incluso a integrar su ``Consejo de Redacción´´. Así intentaba ``desmarcarse´´ García de la misma deriva maoísta que ya en París había engullido el intermitente ``programa textual´´ del telquelismo –con el propio Roland Barthes incluido-. Esta ``diferencia política´´ lo encontró sin embargo junto a Osvaldo Lamborghini y a su hermano Leónidas participando de la cartera de cultura de la provincia de Buenos Aires durante los escasos días que duró el ``asalto al cielo camporista´´. Fue en ese contexto de estremecimiento y desencanto que García y Lamborghini redactaron ``El matrimonio entre la utopía y el poder´´, el Documento Literal que luego se integraría en el Nº 1 con fecha de julio de 1973" (2011: 11-12). Estas diferencias políticas son advertidas al interior de la revista *Los Libros*; en este sentido, resulta relevante el aporte de Diego Peller, quien siguiendo la lectura de Panesi, advierte en *Los Libros* un campo de tensiones que bien puede articular dos momentos en el interior de la historia de la publicación, momentos que se identifican con nombres propios y actitudes diferenciales hacia el trabajo crítico: "Este periplo tiene, además de sus tópicos, sus nombres propios: mientras en los primeros tiempos de la revista los críticos volcados a un análisis textual inmanente del texto literario y preocupados por la autonomía y los fundamentos del discurso crítico (Rosa, Ludmer) ocupan un lugar más destacado y colaboran regularmente; a medida que la política vaya ganando terreno se verán desplazados por quienes, como Sarlo y Altamirano, estén más inclinados a abordar la literatura desde una perspectiva sociológica, e incluso a abandonar el objeto literario en beneficio de otros, sentidos en ese contexto histórico como más urgentes y relevantes […]El alejamiento de Héctor Schmucler de la dirección de la revista, así como la cada vez menor participación de críticos estrictamente literarios como Nicolás Rosa o Josefina Ludmer en la etapa final de la revista, sería otras tantas señales de esta transformación" (2007:12-13).

[258] En modo coincidente (y para nada inocente con este despliegue polémico), aparecía en el primer número de la revista *Lecturas Críticas*, en 1980, una entrevista a Osvaldo Lamborghini titulada "El lugar del artista"; allí la "ideología", las tendencias "populistas" de la literatura y la tradición canoníca de la literatura de izquierda era sometida a una revisión violentamente crítica. En la entrevista, Osvaldo Lamborghini focalizaba al enemigo de *Literal*, y por lo tanto de su propio proyecto de escritura en el populismo: "Eva Perón es popular, los chicos de clase media de Filosofía y Letras, son populistas. La estética del populismo es la melancolía. […] Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse. Una ideología siempre te propicia para pelotudeces, pero también para mitos heroicos […] En los textos la ideología actúa, la ideología sube al escenario y representa su papel. […]Si hay lugar, no hay poesía; desde ningún lugar. Toda la relación con la poesía es desde ningún lugar" (1980: 49). Esta refracción hacia el populismo llevado a cabo por los hermanos Lamborghini, a su vez contrastada con el examen realizado por Portantiero de la literatura de izquierda hacia 1961, puede encuadrarse según Miguel Dalmaroni como un episodio de la "prolongada historia política de la literatura" (17) Estos malentendidos, formulan la dinámica polémica de la trama cultural, y en este caso, se posicionan en modo contundente para revelar su singularidad frente a las apropiaciones de la ideología y el discurso político.

arrepentido (1955). En este sentido, resulta significativo el texto que funciona como breve prólogo a la edición de *Episodios* (1980) en Tierra Baldía donde explícitamente se le otorga en título de "maestro"; avanzando más allá de este reconocimiento, a través de Lamborghini, Fogwill propone un modo de leer la totalidad de la literatura argentina a partir de las matrices trabajadas poéticamente en sus textos. El prólogo de Fogwill resulta significativo, ya que lee en "Las patas en las fuentes" la respuesta polémica hacia la estética borgeana:

> Pasados treinta años de la formulación de la teoría borgeana del goce fundado en una supersticiosa ética de la lectura, en "Las Patas" procede Lamborghini a completar el modelo (comprende/ es necesario/ que te teman… canta) y a explicar cómo y dónde se configura esa ética. Pero – la pregunta es legítima- ¿no era esto una invitación a la facilidad…? Episodios responde pesadamente NO. No es un encuentro con la obviedad del poder sino una invitación a su ejercicio sobre la lengua, para reflejar en ella su particular distribución entre los hombres. (1980: 7)

Fogwill coloca a Leónidas Lamborghini en el centro de una matriz de lectura y producción contrariamente polémica hacia la tradición estructurada en Borges; en consecuencia, se crean –se hacen visibles- la posibilidades para reformular el lenguaje literario trazando un programa de escritura como ejerció del poder sobre le lengua, y a través de ella, advertir su funcionamiento y distribución en la trama sensible de la comunidad. El núcleo de esta poética sería la indagación en la naturaleza del poder; por lo tanto, se hace necesario situar la narrativa de Fogwill dentro de este paradigma formulado –simultáneamente-, como horizonte teórico y antecedente genealógico. Las ediciones de Tierra Baldía marcan para Fogwill el inicio de una invención de la propia figura autoral; forman parte de un acontecimiento fundacional que, sin embargo, recorre toda su vida (y su producción literaria)[259].

Ahora bien, con un sentido deliberadamente polémico, Fogwill publica en 1981 un artículo en la revista *Vigencia*, titulado "Jardín de letras robadas" (reunido en *Los libros de la guerra*); allí realizaba un mapeo del mercado editorial, para identificar a los dos escritores más significativos de ese momento cultural: "a comienzos de 1981, las últimas comitivas de turistas cargaron en sus maletas junto a cheques de viajero y listas

[259] No es un detalle menor corroborar la valoración constante de Leónidas Lamborghini; de hecho, puede trazarse un arco desde la "Presentación" de *Episodios* –en 1980-, hasta el texto que cierra *Los libros de la guerra* -2010-, "Leónidas", publicado con motivo de la muerte de Lamborghini. En ese texto vuelve a colocarlo como un referente constante, y a pesar de la muerte "entre lo más vivo de nuestra literatura" (2010: 411). Esta invariable estética es una de las claves para visualizar el itinerario de una matriz de escritura, cuya intención final se encontraba en la renovación del lenguaje literario durante las últimas décadas del siglo XX.

de compras, sus correspondientes ejemplares de *Flores robadas en los Jardines de Quilmes*, de Jorge Asís, y *Respiración Artificial*, de Ricardo Piglia" (2010: 97). En efecto, Fogwill los identificaba, no sin cierta malicia como "*best sellers*" (2010: 98); en su lugar, la referencia hacia la escritura de sus aliados en el frente literario (Laiseca, Aira y Lamborghini) como *worts sellers* aparece como el registro material de la marginalidad elegida como marca de partencia. Parte de este programa de irrupción como política literaria contra-canónica se encuentra en sus textos publicados en prensa; en efecto, en mayo de 1984 Fogwill publica en la revista *Primera Plana. Segunda Época*[260] una serie de notas cuyo objetivo -polémico y programático- era hacer explícito un programa de investigación, intervención y escritura literaria. Estas notas aparecen en el contexto de la reciente recuperación democrática, hilvanando la crítica política como punto inicial (casi una excusa) que se conecta abruptamente hacia la literatura. Esta operación se hace explícita en su artículo "Política pública y literatura confidencial" (*Primera Plana* nº, 54, mayo 1984; reunido en *Los libros de la guerra*). El artículo se compone como un texto, que en realidad son dos. Una primera parte dedicada, como su título lo indica, a la política pública, en este caso, la apertura de sesiones en el Congreso Nacional por parte del Presidente Alfonsín y el multitudinario acto del 1º de mayo convocado por la CGT. Ahora bien, a partir de la excusa coyuntural se activa el registro literario; Fogwill deja escrito: "todos se iban para el acto de la CGT. Y yo no" (2010:124). En esa fisura –que en sí misma articula una renuncia: no ir, quedarse, ¿haciendo qué?- se encuentra el gesto irreverente: frente la política pública, la literatura confidencial, o si se prefiere, secreta, subterránea, apenas visible. Allí, se dejaba escrito un corpus de trabajo delineado en la forma de una hipótesis de "investigación literaria" (2010: 125), aunque lejos de presentarse como el programa totalizador de una racionalidad letrada, Fogwill escribía sobre las posibilidades y la productividad de la disidencia:

> El propósito de mi investigación no es unir, sino separar, deslindar. El proyecto es exponer en todo su alcance, y a la vez intentar probar –o "falsear", según reclama la policía epistemológica- la hipótesis de que por debajo de la insulsa y

[260] El semanario Primera Plana fue fundado por Jacobo Timerman en 1962, y apareció con diversas interrupciones, clausuras y variaciones en su nombre hasta 1973. Diez años más tarde aparece la *Primera Plana. Segunda Época*. El inicio del texto editorial del numero 1 da cuenta del perfil que adopta la revista en su refundación: "La Argentina retorna de un largo camino hacia la muerte. Un retorno del que también participa *Primera Plana* […] esta revista –cuya sola mención convoca un prestigio incuestionable – aparece ahora un una voluntad primordial, poco menos que exclusiva: defender la vida" *Primera Plana.* Año I, nº 1 (Segunda Época). 25 de marzo al 7 de abril, 1983.

> redundante apariencia de la literatura nacional, circula una nueva estética. Fundada sin pretensiones por Leónidas Lamborghini en la década del cincuenta, encuentra sus mejores expresiones en la narrativa de Osvaldo Lamborghini –hermano y acólito- y en las novelas *Ema, la cautiva* de César Aira y *Los sorias* de Laiseca. Carácter común a estas obras es la explicitación de la circulación del poder, del deseo y del dinero en el proceso narrativo y el reemplazo de la "supersticiosa ética del lector" del modelo borgeano de público por una furiosa estética basada en los goces del poder y la sumisión (2010: 125).

Este canon personal (valga el oxímoron) emergente, o casi oculto[261] hacia la década del 80, constituye la diagramación nada esquemática sino deliberadamente polémica de una redistribución de los lenguajes en las políticas de la ficción argentina; una constelación de autores y, fundamentalmente, una práctica en la lengua literaria que define, al mismo tiempo, su propia figuración autoral. En este sentido, incitar a la lectura de Aira o Laiseca, postular a los hermanos Lamborghini como maestros es elegir el margen como espacio donde instalar y producir una lengua en disidencia. Resulta evidente que Fogwill piensa esa "nueva estética furiosa" como el campo de posibilidad para su propia escritura; como la flexión discursiva que pone en circulación una nueva conceptualización de la práctica literaria reclamando, asimismo, una nueva forma de lectura e inteligibilidad. Por lo tanto, *Mis muertos punk* (1980), *Música japonesa* (1982) y *Los pichiciegos* (1983) se establecen en correspondencia con esta figuración narrativa contra-canónica orientada a una refundación estética; de modo que, los ejes que Fogwill reconoce en la narrativa de Osvaldo Lamborghini, Cesar Aira y Alberto Laiseca son los mismos que articula en su propia escritura: dinero y deseo, poder y sumisión. De esta manera, Fogwill incita a la distinción, a la separación, adoptando una mirada que advierte la discontinuidad y, de hecho, la subraya para concretar un desplazamiento; esto es, realizar un corte con la tradición narrativa argentina focalizada en la figura y obra de Borges, especialmente en sus ficciones de la década del 40 y en el modelo de lector surgido de los ensayos reunidos en *Discusión* (1930). En el breve ensayo "La supersticiosa ética del lector" Borges exponía su visión estética contra las "tecniquerías" que fundaban una "superstición del estilo":

[261] *Los sorias* fue leída de modo informal como manuscrito por un grupo relativamente pequeño de lectores hasta su publicación en 1998. Tal como señalaba Ricardo Piglia en el prólogo dedicado a esa primera edición "Por su lugar borrado y clandestino (no prohibido, ni censurado sino ajeno a la lectura y a la aprobación social) esta novela se entrevera con la tradición más profunda y más firme de nuestra literatura. La ficción argentina empieza con un relato inédito […] *Los sorias* pertenece a la estirpe de los libros que circulan de mano en mano, como una carta privada destinada a todo el mundo" (2013: 10).

> La condición indigente de nuestras letras, su incapacidad de atraer, han producido una superstición del estilo, una distraía lectura de atenciones parciales. Los que adolecen de esa superstición entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis […] buscan tecniquerías que les informarán si lo escrito tiene el derecho o no de agradarles. (1974: 202)

El argumento borgeano se convertía en una advertencia retórica contra ese modelo un modelo de lector fundado, en la "vanidad del estilo" (1974: 203), cuya extensión en la práctica literaria se formulaba en la "perfección". De esta forma, Borges polemizaba contra el esteticismo y la hipercorrección, cuya máxima representación se encuentra en Flaubert y su vocación por la página perfecta; para Borges esa página "es la más precaria de todas" (1974: 204). En su lugar, y con el ejemplo del *Quijote*, opondrá otro tipo de escritura vinculada a una "vocación de inmortalidad" (1974: 204). La estética borgeana refractaria al énfasis y preocupada por la precisión de la prosa se articula como la contracara del exceso (de páginas, de técnicas, de estilo perfeccionista) para sostener, en su lugar, una tesis simple, aunque contundente:

> Afirmo que la voluntaria emisión de esos dos o tres agrados menores –distracciones oculares de la metáfora, auditivas del ritmo y sorpresivas de la interjección o el hipérbaton- suele probarnos que la pasión del tema tratado mande en el escritor, y eso es todo. La asperidad de una frase le es tan indiferente a la genuina literatura como su suavidad. […] La preferida equivocación de la literatura de hoy es el énfasis (1974: 204)

De esta manera, al tiempo que atacaba el "hábito hiperbólico" (1974: 204) –característico de la lengua francesa, y desde ella, proyectada hacia toda producción literaria cuyo estilo se muestre excesivo- sentaba las bases para la recepción de sus ficciones de la década siguiente, constituidas en un lenguaje narrativo de estilo depurado, intelectual y analítico. En efecto, en el prólogo a *Ficciones* volvía a repetir su aversión por los excesos, "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta expresión oral cabe en pocos minutos" (1974: 429); de modo que, Borges elegía el camino de la concisión y brevedad matemática, presente en la fundación del cuento moderno por Edgar Allan Poe; en contra del énfasis, la ficción se sostenía en la alianza entre el tema tratado y el lenguaje literario, incluso, imponiéndose sobre el escritor: el tema "manda". Entonces, la reformulación propuesta es radical; en lugar de que sea el lenguaje y sus temas quienes se imponen sobre la práctica literaria, Fogwill propone, desde Lamborghini, invertir esa ecuación, esto es, la literatura es una imposición a la lengua como ejercicio

de poder. Por lo tanto, a través de una actitud abiertamente polémica, Fogwill busca desplazar la poética borgeana y avanzar sobre la infraestructura de su estilo; en consecuencia, se intenta contrarrestar una política literaria entendida como alianza entre un modo de ser y un modo de escribir, consolidada en el artificioso clasicismo borgeano, en la concentración conceptual y la exclusión de todo barroquismo del significante. En su lugar, Fogwill intenta visualizar una nueva estética, un nuevo modo de leer y escribir materializado de una serie de nombres que, como círculo de afinidad, disponen una variación en el estado del lenguaje y sus derivas hacia nuevos focos de significación. Resulta evidente que Fogwill sitúa su narrativa dentro de este paradigma, fundada en la disputa por una literatura de sentido contra-canónico; las narraciones que componen esta "furiosa estética" hacen proliferar conexiones incómodas que se expanden hacia relaciones políticas, sexuales y económicas, enlazando instancias discursivas como índices que permiten visualizar, aunque sea a través de un destello efímero, el funcionamiento de la maquinaria social. El lenguaje narrativo que compone la ficción fogwilliana elabora una estética del deseo, el poder y la contundencia del universo de las mercancías que hacen del detalle hiperrealista y la anécdota banal un estatuto radicalmente significativo. En esa trama de discontinuidades se quiebra la ilusión de superficialidad y la precisión clasicista del modelo borgeano; el texto se transforma en una superficie irreverente que se activa con el objetivo teórico y literario de hacer explícitos los modos (y las formas) de producción.

En "Ese gustito a muerto", el artículo publicado mayo de 1984, número 55 de *Primera Plana*, el sentido polémico se actualiza hacia la coyuntura. Una vez más, el autor se muestra disidente con la teoría del gusto elaborada por Borges planteada como la "internalización" de temas y modalidades en la "cabeza del lector" que un escritor ejecuta para "satisfacer la demanda de tales supersticiones" (2010: 126). La disidencia se rebela contra la idea de "artificio" y "gusto" elaborada en la década del 30, luego redescubierta por la teoría francesa a partir de su lectura del formalismo ruso; es decir, el estructuralismo. En su replanteo estético, Fogwill insiste en considerar a Leónidas Lamborghini como la alternativa anti-borgeana; sin embargo, ahora, la clave es política: "el joven poeta nacionalista describe como una forma de imposición del terror de Estado al mismo acto que el viejo maestro liberal había descripto como inocente juego de comercio intelectual" (2010: 126). De esta manera, lo que cambia es el paradigma de lectura; *Las patas en las fuentes* propone una anticipación al modo de descifrar la trama

del poder en las tramas del lenguaje y las instituciones, es decir, tal como sostiene Fogwill anticipa "la relectura que esos mismo franceses harían de tres anómalos discursos alemanes: Freud, Marx, Nietzsche" (2010: 126); esto es, eso llamado postestructuralismo[262]. A partir de los hermanos Lamborghini, Fogwill intenta incluirse y participar de la refundación crítica de los protocolos de lectura y escritura para la literatura argentina –una suerte de actualización teórica y práctica- que se enfrenta al modelo borgeano y sus derivaciones hacia la izquierda cultural. En este sentido, tal como sostiene Nicolás Rosa, la escritura vil de los hermanos Lamborghini produce a través de la parodia dos gestos extremos, tanto hacia la figura de Borges y como hacia la totalidad del canon de la literatura universal: el mayor roba y rescribe, el menor, profana[263]. La escritura vil de los Lamborghini actúa como núcleo de sentido y fundación genealógica para el conjunto de estrategias críticas realizadas por Fogwill, ordenadas hacia una operación de conjunto, esto es, articular un espacio de escritura para la emergencia de una estética post-borgeana y post-progresista que revisa las apropiaciones y usos realizados por la cultura de la izquierda, cuyo emblema más representativo se encuentra en el proyecto de la revista *Crisis*. En el artículo publicado en *Primera Plana*, Fogwill se posiciona deliberadamente enfrentado con la genealogía borgeana y sus apropiaciones políticas: "los mismos sobrevivientes del proyecto borgeano que quisieron sostener su discurso invocando a la muerte, lo sostienen ahora evocando a los muertos que no tuvieron oportunidad de irse a otra parte" (2010: 127). La corrosiva crítica coloca a los exiliados y a la militancia revolucionaria junto a sus vinculaciones estéticas; para esto, Fogwill se inscribe genealógicamente en la línea opuesta a las operaciones estético-políticas de *Crisis*, esto es la revista de *Literal*. En la entrevista realizada por Daniel Freidemberg para *Diario de Poesía* (nº 27, 1993; luego reunida en *Los libros de la guerra*) Fogwill recordaba retrospectivamente su proyecto

[262] Un detalle de las tensiones, apropiaciones y desplazamientos de estas dos corrientes en la cultura argentina se encuentra en el artículo de Adolfo Prieto "Estructuralismo y después" (publicado en *Punto de vista*, 1989). Cabe señalar que el itinerario de la teoría francesa y sus apropiaciones por la academia norteamericana es advertido y revisado críticamente por Andreas Huyssen en *Después de la gran división*.

[263] Sostiene Nicolás Rosa en "Los confine de la literatura o los hermanos sean unidos", incluido en *Relatos críticos* (2006): "Y si Leónidas roba, Osvaldo saquea la literatura universal (aquella de Goethe) y la literatura argentina (aquella de Borges). El contracanto es el modelo de la parodia. Leónidas copia por amor al modelo, un *anugs dei* doble, un cordero falaz. Osvaldo lascivamente profana la literatura, no quiere recordarla, quiere anularla […] Si la provocación es aceptada –y los textos de Lamborghini narran organizando sus sintagmas como un desafío y por momentos como una injuria- el lector debe llevarla adelanta a pesar de todo y sin saber su las efracciones lingüísticas, prosódicas, estilísticas, le permitirán llegar a un final siempre indefinido e indeterminado" (2006: 113-114).

de intervención estética, es decir, su vocación por diseñar una política de la literatura de sentido contra-canónico, iniciada, en gran medida por el proyecto de la revista *Literal:* "Por eso mi gran admiración hacia Gusman, Lamborghini y –debo nombrarlo lamentablemente- Germán García: "No matar las palabras, no dejarse matar por ellas". Y ahí había todo un programa, un programa estético si querés, que para mí era subordinado a un programa de convivencia" (2010: 78). El título del texto inaugural de *Literal* de noviembre de 1973[264], que Fogwill repite en una suerte de mantra, se inscribe en la entrevista de la década del 90 con una deliberada potencia genealogía, una marca de pertenencia que se articula como posición teórica unida, sin solución de continuidad, con una práctica de escritura. El "rescate del gusto (2010: 78)" iniciado por Fogwill hacia 1980 es la opción por un trabajo estético que no se involucra en las luchas políticas, sino que hace del lenguaje literario su modo de intervención. En esa misma entrevista Fogwill articulaba con nombres propios las posiciones de un programa de escritura se escinde deliberadamente de la tradición crítica del 60 "en narrativa […] tengo que escribir como Briante o mejor. No puedo escribir como Castillo o como Rivera o Piglia. Tendría que escribir como Marcelo Cohen, como escribía Osvaldo Lamborghini" (2010: 278). El modelo estético que se articula como lengua literaria se encuentra en los autores emergentes de la década del 80 o, en la genealogía marginal y casi oculta de *Literal*. Sin embargo, en esa retrospectiva efectuada en 1993, en la cual se subraya la mutación del lenguaje literario, también se dejaba registrado el desplazamiento general de la cultura, esto es, el tránsito desde "una época moderna" (2010: 78) hacia una "sociedad posmoderna" (2010: 78)[265]. Esta tesis general de la

[264] El texto que abre el primer número de *Literal* titulado "No matar la palabra, no dejarse matar por ella" es publicado sin firma, presentándose con toda la determinación de un manifiesto. "La literatura es posible porque la realidad es imposible" (2011: 39) era la primera frase con la cual *Literal* irrumpía en la escena cultural argentina reclamando una política del lenguaje más que una politización del discurso. Sus contrapartidas, en efecto, se encuentran en la cultura politizada y militante de la nueva izquierda que hacía foco en *Crisis* e incluso en *El escarabajo de Oro*. El final de ese manifiesto exponía el carácter polémico que definía ese proyecto editorial: "El poder *hace uso* de la palabra con el fin de someter la supuesta libertad del otro: la literatura es una palabra para nada, en la que cualquiera puede reconocerse. El escritor puede adjudicarse cualquier misión, el lector lee lo que puede creyendo leer lo que *quiere*. No se trata del arte por el arte, sino del arte porque sí, como una afirmación que insiste en nuestra cultura, mediante la *energía* y el *tiempo* de algunos sujetos que no desean matar la palabra, ni dejarse matar por ella" (2011: 47)

[265] La teoría ha interpelado desde múltiples posiciones la noción de posmodernidad, sus divergencias y polémicas forman parte de un problema conceptual amplio que necesariamente se radica en los modos y sentidos para interpretar la sociedad occidental a partir de la segunda mitad de década del 70. En este sentido, cabe destacar *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard, *La era del vacío* de Gilles Lipovetsky, *Ética de la interpretación* de Gianni Vattimo, *Después de la gran división* de Andreas Huyssen, *El retorno de lo real de* Hal Foster y *Posmodernismo: la lógica cultural del capitalismo*

teoría cultural, se actualiza en Fogwill como explicación histórica de un presente en continuidad con las violencias de un proceso contrarrevolucionario y sumergida, de lleno, en los avatares de los medios masivos, en la economía capitalista y en el caos de la vida urbana. Eso que Jameson articula como "lógica cultural del capitalismo tardío" se presenta en los textos y reflexiones críticas de Fogwill como la materia compleja desde la cual esbozar una imagen crítica del presente.

En efecto, durante la década del 90 es posible advertir estos mecanismos de irrupción, visibilidad y producción crítica operando activamente. Un punto relevante y significativo de este modo de trazar los contornos de una palabra y una imagen se encuentra en la serie de notas y reseñas aparecidas en la revista *Babel*, dirigida por Martín Caparros y Jorge Dorio desde 1988 hasta 1991. Fogwill ingresa en ese armado crítico a partir de la reseña de dos de sus libros; primero, en *El bardo del mes*, sección que aparece sola en una oportunidad, en el número 19, a propósito del libro de poemas de Fogwill *Partes del todo* (1991), el texto es realizado por Américo Cristófalo. En el número siguiente, en la sección *El libro del mes*[266], aparecen las reseñas de Arturo Carrera y Rodrigo Fresan sobre su novela *La buena nueva* (1991). Sin embargo, la historia de esta reseña crítica encubre el modo de operar de Fogwill; quien, siendo consciente de la centralidad de la revista en la escena crítica argentina a principios de la década del 80, insiste en conseguir, no solo las reseñas, sino la tapa, tal como recuerda

---

avanzado de Fredric Jameson. Del mismo modo, *Escenas de la vida posmoderna* (1994) Beatriz Sarlo y *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990) de Néstor García Canclini forman parte del mismo recorrido teórico-critico aunque enfocado en la cultura latinoamericana.

[266] En su artículo "*Babel*. Revista de libros en los '80. Una relectura" Verónica Delgado advierte el carácter de operación crítica y visibilidad cultural realizada en la sección de *Babel* "El libro del mes": "es la sección, que junto con 'La mesa de luz', señala qué debe leerse y cómo se lo lee, es entonces un indicador triple: de la obra y el autor favorecidos, del crítico y su modo de leer, de la literatura / crítica que conforman las afiliaciones y líneas de Babel. Hacer el recuento de los títulos que conforman la sección a lo largo de los 22 números de la revista ofrece un dato significativo: 14 de los libros elegidos pertenecen a críticos argentinos que se ocupan de literatura argentina (*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* de Josefina Ludmer e *Yrigoyen entre Borges y Arlt*, trabajos compilados por Graciela Montaldo) y a escritores argentinos que se cuentan fundamentalmente entre los nuevos narradores (J. J. Saer, O. Lamborghini, E. Molina, A. Laiseca, A. Carrera, Copi, S. Chejfec, D. Guebel, A. Pauls, R. Fogwill, C. Aira). Este hecho indica una apuesta —que se torna ostentosamente visible en la sucesión de los números 17 a 21—: abrir un espacio para la circulación de la literatura de estos escritores relativamente jóvenes, literatura que parece trabajar sobre una constelación de sobreentendidos, elecciones narrativas que si bien producen textualidades diferentes, muestran también sus parentescos. En este sentido Babel se hace cargo de la responsabilidad estratégica de todo discurso crítico: construir para los textos y los escritores el espacio de legitimación a través de la reflexión crítica: Y lo hace por medio de un sistema de consagración entre pares: muchos de los críticos son aquellos de cuyas novelas se ocupan luego otros críticos/ escritores en esta sección". (1996: 8) En este sentido, cabe mencionar la reseña realizad por Fogwill de la segunda novela publicada por Sergio Bizzio, *El divino convertible* (1990), en el nº22 de *Babel.*

Martín Caparros[267]. La imagen en la tapa de *Babel* y la reseña de Fresán y Carrera no impiden que Fogwill se corra violentamente de ese lugar de pertenencia. Sin embargo, es a partir de este marco claramente mediático que se inicia la difusión de su figura pública y, consiguientemente, de su narrativa a partir de los años 90. Pero especialmente, se hace tangible la continuidad entre los narradores consagrados por *Babel* y el armado contra-canónico realizado por Fogwill, desplegado en sus publicaciones en prensa durante los primeros años de la década del 80.

En definitiva, esta actualización y reinstalación pública de Fogwill durante la década del 90 resulta determinante en la formación de un proceso de visibilidad, tanto para su escritura como para el conjunto de los narradores emergente en la década del 80 (Aira, Laiseca y Lamborghini). Esta conexión evidente con la generación de escritores y críticos reunida en *Babel* (Alan Pauls, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Daniel Guebel) constituye la articulación material de un proceso de pregnancia en el tejido sensible de la cultura literaria argentina[268].

[267] El episodio es recuperado por Caparros junto a Luis Chitarroni y Alan Pauls en una entrevista realizada por Mauro Libertella y publicada en la *Revista Ñ*: "Y estuvo Quique Fogwill, que fue el único que tuvo una tapa existente. Existente e insistente, porque tuvo una tapa porque lo pidió tanto. Me acuerdo una vez que estuve cuatro días afuera, y llegué a mi casa y había 18 mensajes en el contestador. De esos, 15 eran de Quique, que quería salir en la tapa de Babel. Salió la tapa, finalmente, y por supuesto a la semana empezó a hablar pestes de nosotros." (2011: en línea)

[268]A partir de la década del 90, junto al emplazamiento de su figuración personal, Fogwill se involucra en una activa promoción de nuevos autores o escritores marginales; algunos de los casos más representativos de esta insistencia por lo emergente, sino por lo oculto, se encuentran en sus textos dedicados a Héctor Viel Temperley ("La consagración del poeta menor" en *Diario de Poesía*, invierno, 1991), Marcelo

Esta disposición por la intervención sobre los nombres propios y lenguajes que componen el tejido social de lo literario puede advertirse como una actitud sostenida desde 1980 hasta el final de su vida. En este sentido, el artículo publicado en noviembre de 2007 en *Revista Ñ* "Desde el camino de Puan" (compilado en *Los libros de la guerra*) muestra la operación de lectura contra-canoníca realizada por Fogwill enfocada hacia producciones narrativas recientes. Allí, la mordacidad crítica contra la academia se sostenía como punto de partida para revisar las escrituras actuales, diferenciándose radicalmente del "canon de temporada" (2010: 185). En efecto, Fogwill reseña las novelas de Sergio Bizzio, Daniel Guebel, Sergio Chejfec, Alan Pauls, Matilde Sánchez, Daniel Link, Martín Kohan y Damián Tabarovsky[269]; su valoración se realiza a través de un fuerte componente polémico hacia la moda crítica estructurada por la flexión del "giro autobiográfico", representada por Nora Catelli y Alberto Giordano:

> No era una misión difícil: no sólo la literatura de mercado, sino todo el arte de narrar –desde el sueño hasta el chisme- procesa una experiencia subjetiva, es decir, de la vida del sujeto, de lo *bio-grafico*.
> Menos fácil es determinar qué han hecho con su materia autobiográfica las distintas novelas que se postulan para este canon de temporada. Cien años de lobby freudiano machacando sus precarios "desplazamientos" y "condensaciones" han borrado de los manuales cualquier modelo sistemático de los caminos que adopta la vida real para entrar en los relatos y de los dispositivos que pueden arbitrar los relatos para absorber algo de la vida, supuesto el caso de que no fuesen la vida. (2010: 185)

Fogwill se propone una matriz de lectura que, alejándose del subjetivismo biográfico, establece a la ficción como un discurso estrechamente vinculado con el afuera, espacio que puede adoptar distintas formas de exploración narrativa para conectarse con "la vida real". Lejos de plegarse a una domesticada lectura crítica focalizada en el autobiografismo a través de su giro hacia la intimidad, Fogwill reclama la consideración de esos mismos textos como productos de la vida, materiales anclados en lo real y en diálogo contradictorio con el mundo. En suma, la operación de Fogwill es sostener una política de la ficción (ya sea en la narrativa como en el comentario crítico) que permita leer, escribir y pensar la continuidad proliferante de los lenguajes

---

Cohen ("Alguien en Barcelona" en *Clarín*, 1992), Mario Levrero ("Varlotta-Levrero" en *El Interpretador* nº 20, noviembre 2005) o Charlie Feiling ("Fesas por las antípodas" en *Página/12*, 1997).

[269] Las novelas reseñadas por Fogwill son *Era el cielo* de Sergio Bizzio, *Derrumbe* de Daniel Guebel, *Baroni, un viaje* de Sergio Chejfec, *Historia del llanto* de Alan Pauls, *El Desperdicio* de Matilde Sánchez, *Montserrat* de Daniel Link, *Ciencias Morales* de Martín Kohan y *Autobiografía Médica* de Damián Tabarovsky.

como dispositivos que componen lo real; una continuidad que, apropiándose del lenguaje psicoanalítico, es entendida como "goce literario". El esbozo de esta política de escritura vinculada al "goce" se encuentra resumido en la entrevista que Fogwill mantuvo con Sergio Bizzio en 1985, publicada en *Página/12* bajo el título de "Fowillandia" (texto incluido en *Los libros de la guerra*):

> [el goce literario] "Está ahí: la sexualidad, la política, la dominación, la sumisión, el reconocimiento social… Si uno pudiera dar cuenta de lo que cautiva al sujeto en una de esas prácticas, podría explicar todas las otras. Imaginar el goce literario en discontinuidad con el goce de la conversación, del rumor, del chiste, de la educación, del poder, de la producción de ciencia y de la fabulación de ideología (esto que hacemos en una entrevista), es destruir al objeto. Mi hipótesis es que hay una continuidad, y que cuando diferenciamos literatura y discursos políticos, es por efectos de lo que se llamaría "la lectura", y no por propiedades del objeto. Esto no es una novedad: los clásicos, los becerros de oro que se ofrecen al consumo religioso actual, no decían otra cosa. Marx, Nietzsche, Lacan, Lévi-Strauss, etc. Esa opción freudiana: "seguir a los maestros, o seguir la enseñanza de los maestros", vale para todo. Seguir una enseñanza es abandonar a los maestros, porque ellos se constituyeron a partir del abandono de la subordinación a la grey. No es chiste: Masotta nunca fue a un grupo de estudios sobre Freud ¿Lenin iba a los grupos de estudio de marxismo? (2010: 267)

Resulta significativo advertir que, la política de la literatura esbozada por Fogwill se presenta como un ejercicio gozoso, una recuperación del pensamiento crítico que lee la continuidad de las relaciones entre la sexualidad, el poder, la sumisión, el prestigio y la política como partes de una misma maquinaria social. La furiosa estética fogwilliana y su política ficcional se funda como acto de irrupción en la lengua literaria de las clausulas excluidas en la separación disciplinar del pensamiento y del discurso político, corte que aísla los aparatos y dispositivos de la cultura de la ideología que los sustenta en una sociedad disciplinada a través del terror desplegado por el Estado. Desde 1980 hasta los primeros años del 2000, Fogwill advirtió y trastocó revulsivamente los juegos de una democracia recuperada para la economía del capitalismo global. En este sentido, la política literaria de Fogwill puede ser pensada, tal como sostiene María Pía López como "lengua contrarrevolucionaria", o más precisamente, una lengua cínicamente consciente de encontrase instalada en el medio cultural contrarrevolucionario del capitalismo tardío. Esta dimensión post-utópico (posmoderna, o quizás, contra-moderna), no renuncia a la beligerancia crítica. Según López, "Fogwill había pensado que la contrarrevolución en Argentina era inevitable y que los efectos de la contrarrevolución eran absolutamente ineluctables, porque nosotros

y cada generación posterior a esa contrarrevolución somos productos suyos" (2011: 70), y en este sentido, la literatura no se presenta como la contracarta resistente del poder sino como su "emergencia velada, su presencia de mala fe" (2011: 58). La máquina de producción fogwilliana somete y desactiva los (propios) principios del saber sociológico y la política consensual, para producir hasta el hartazgo un pensamiento crítico y cínico que se confunde plenamente con la práctica literaria. Siguiendo la enseñanza de los maestros, se rebela contra ellos buscando desordenar el territorio sensible de la cultura argentina, o al menos, establecer un foco donde irradiar incomodidad. Ese territorio-Fogwill (Fogwill-land), que se inscribe en el irónico título de la entrevista de Bizzio, se gesta como voluntad por diseñar una escritura y una experiencia que reorganiza el lenguaje literario argentino a través de la polémica, la disidencia y la provocación crítica.

Capítulo II
Narrativa fogwilliana, una disrupción o la escritura de los registros sensibles

1. Preludio

A través de Fogwill, la memoria política y literaria se implica necesariamente en el corte epistemológico sobre la tradición de la literatura argentina que Damián Tabarovsky describe en su ensayo "El escritor sin público", incluido en *Literatura de izquierda* (2004); proyectado en esa trama, encuentra un lugar entre los narradores emergentes del "contra-canon" (2004: 26) surgido hacia 1980. Sin embargo, su lenguaje literario y su particular figuración autoral se componen de un carácter disruptivo y programáticamente polémico hacia los imaginarios de la tradición literaria. Su narrativa propone una "furiosa estética" que visibiliza el deseo, el dinero y el poder como partes del entramado ficcional; estos ejes, articulados como líneas de producción, atacan los "principios de exclusión" (Foucault, 1996) que organizan el "orden del discurso"[270] del canon narrativo argentino hacia 1980. De esta forma, la lengua literaria de Fogwill explora un lenguaje que hace de la sexualidad, la estetización de las mercancías y la exhibición del poder los puntos incandescentes y recurrentes de su escritura. A partir de 1980 se inicia un itinerario de producción que se enfrenta a las herencias narrativas de paradigma borgeano, para así, reelaborar críticamente el territorio sensible de la literatura argentina, sus experiencias, sus memorias políticas y sus contradicciones. Tal como sostiene María Pía López: "La pertenecía del escritor a distintos mundos, como la sociología, la literatura, la poesía, la narrativa, la publicidad, la experiencia política […], convirtieron a su narrativa en una obra de autoconciencia cínica respecto de las lógicas de su propia constitución" (2011: 58). En efecto, la narrativa de Fogwill es cínicamente

[270] Michel Foucault sostiene sus tesis en torno a los principios o procedimientos de exclusión en *El orden del discurso*; el carácter general de la teoría foucaultiana no impide advertir su productividad al considerar los procedimientos narrativos de Fogwill, orientados hacia una política literaria disruptiva. Sostiene Foucault: "En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de *exclusión*. El más evidente, y el más familiar también, es lo *prohibido*. […] en nuestros días, las regiones en las que la malla está más apretada, allí donde se multiplican las casillas negras, son las regiones de la sexualidad y la política: como si el discurso, lejos de ser ese elemento transparente o neutro en que la sexualidad se desarma y la política se pacifica, fuese más bien uno de esos lugares en que se ejercen, de manera privilegiada, algunos de sus más temibles poderes. Por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño, pues el discurso –el psicoanálisis nos lo ha demostrado- no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; pues – la historia no deja de enseñárnoslo- el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (1996: 15).

consciente de los modos en que el lenguaje literario se postula como cristalización de un acerbo estético común; por esto, propone una maquinaria crítica que se inserta al interior de los textos narrativos. Esta "maquina de producción", en sentido fogwilliano, además de revisar su propio funcionamiento, construye una política de la ficción que revisa los desplazamientos en la composición social del lenguaje, junto a una exploración de la vida urbana como puntos de partida para trazar una escritura-pensamiento sobre la sociedad argentina contemporánea; en consecuencia, gran parte del programa de escritura narrativa de Fogwill opera negativamente hacia cualquier forma de oficialización discursiva.

2. El relato como operación crítica: "Sobre el arte de la novela", "Help a él" y "Otra muerte del arte"

> "Sólo nos queda hacer, en un simulacro de parricidio (es decir, un *gesto* y no un acto fundacional […] del *corpus* borgiano un *corpus citacional*, digamos, remedar al padre: hacer de la cita borgiana la cita de nuestras citas: despedazar el cuerpo del Padre Textual –ahora padre muerto- y proceder a su ingestión por partes, fragmentos de la fragmentación borgiana, negativizar la escritura borgiana, en suma, borrarla para que pueda volver a ser, no repetida, sino escrita"
> Nicolás Rosa, "Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual".

Entre 1980 y 1985 Fogwill publica sus principales libros de relatos: "*Mis muertos punk"* (Tierra Baldía, 1980); *Música japonesa* (Editorial de Belgrano, 1982); *Ejércitos imaginarios* (CEAL, 1983); *Pájaros de la cabeza* (Catálogos, 1985). En 1992 y 1993 aparecen, respectivamente *Muchacha punk* y *Restos diurnos* (Sudamericana), reediciones en las cuales se incluye excepcionalmente algún texto inédito. Finalmente, en 2009, un año antes de su muerte, la editorial Alfaguara realiza la edición sus *Cuentos Completos*, compilación organizada por el propio Fogwill, quien actúa como editor de su propia obra -"es mi voluntad que […] si algo me sobrevive, provenga de esta selección" (2010: 13). La temporalidad de esas escrituras se demuestra heterogénea, en palabras del propio Fogwill: "Seis son de os años setenta, once de los ochenta, dos de los noventa y dos de esta primera década del siglo" (2009: 13). El único texto inédito que aparece en la edición consagratoria de Alfaguara es "Otra muerte del arte" dedicado al editor de Mansalva, Francisco Garamona, "que lo rescató de una purga de borradores" (2010: 14). En esa breve nota, Fogwill insiste en dejar escrito que, los relatos "fueron escritos como al dictado de una voz, que, con el tiempo, fue apareciendo con menor frecuencia e intensidad" (2010: 13). En efecto, la mayor cantidad de textos narrativos breves –cuentos, relatos o nouvelle- aparecen fechados entre las décadas del

70 y 80, y es en 1985, con la publicación de *Pájaros de la cabeza*, donde la productividad del formato parece alcanzar su punto más relevante.

Si la política de la ficción fogwilliana se trazaba como un consciente despliegue de sus pretensiones de intervención en la escena cultural argentina, es posible sostener que, en efecto, sus relatos articulan un lenguaje narrativo dispuesto como operación crítica. De este modo, dos de los tres relatos que integran *Pájaros de la cabeza* se presentan como el punto más ostensible de esa política de escritura, cuyo signo crítico se articula como confrontación al modelo de las ficciones borgeanas, a través del despliegue ostensible de la reescritura paródica, incluso de una antiestilización[271].

[271] En cierto sentido, hablar de reescritura paródica resulta redundante; sin embargo, de este modo se hace manifiesto la operación que Fogwill realiza sobre los textos borgeanos y su ideología estética. En *Problemas de la poética de Dostoievski* Mijaíl Bajtín propone una caracterización de la parodia como caso particular de palabra bivocal, es decir, como discurso orientado hacia la palabra ajena, aunque construyendo un sentido especifico diverso a la mera estilización como modulación del discurso: "En la parodia la situación es distinta. Igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesta a la orientación ajena. La segunda voz al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. Por eso en la parodia es imposible una fusión de voces como pude suceder en la estilización o en el relato del narrador […]; en la parodia, las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad […] El discurso de la parodia puede ser muy variado. Se puede parodiar un estilo ajeno en cuanto estilo; se puede parodiar la manera socialmente típica o la individualmente caracterológica de ver, pensar y hablar de otra persona; luego, la parodia puede ser más o menos profunda; se pueden parodiar tan sólo las formas verbales superficiales, así como los mismos principios profundos de la palabra ajena. Además, el mismo discurso paródico puede ser utilizado de diferentes maneras por el autor: la parodia puede ser un fin en sí misma (por ejemplo, la parodia literaria como género), pero también puede servir al logro de otros propositivos positivos" (2012: 355). Más adelante, Bajtín amplía su perspectiva y advierte la relevancia de la parodia como un fenómeno lingüístico singular que se inserta entre las estrategias generales de la polémica literaria: "En el discurso literario, la importancia de una polémica implícita es enorme. En realidad, en todo estilo hay un elemento de polémica interna; la diferencia consiste solamente en el grado y en el carácter que pueda tener. Toda la palabra literaria percibe, con una mayor o menor agudeza, a su destinatario, lector, oyente y crítico, y refleja en sí sus objeciones, valoraciones, puntos de vista anticipados, etc. Además, el discurso literario percibe a su lado otro discurso literario, otro estilo. El elemento de la llamada reacción a un estilo literario anterior, existente en todo estilo nuevo, representa una polémica interna semejante, una suerte de antiestilización del estilo ajeno que a menudo se conjuga con su parodia" (2012: 360). Al mismo tiempo, es de vital importancia advertir que, en el caso de Fogwill, la noción de parodia como trabajo de escritura llega a través de una genealogía poética centrada en los textos de Leónidas Lamborghini; *El riseñor* (1975) deja escrito en verso una política de la palabra literaria que se convierte en un dispositivo capital de la escritura de Fogwill: "Parodia // genio de nuestra raza" (1975: 34). El libro de Lamborghini incluye, además, los textos "El Combinador" y "Estro Paródico", donde se recrea en prosa poética los procedimientos de la combinación y la parodia. De este modo, Lamborghini define en "El Combinador": "Entonces el Combinador sería ese alguien que, **movido** por las palabras **en juego**, estaría inclinado, más bien, a prolongar **ad infinitum** el puro desarrollo de la combinatoria mas allá de sus propios límites" (1975: 48). En sentido complementario, escribe en "El Estro Paródico": "La relación con el Modelo. La exactitud de esa relación: **contraste y semejanza**. El Modelo aludido y reído desde la Parodia; la Parodia aludida y reída desde el Modelo […] ¿La Parodia como impotencia, como imposibilidad de emular al Modelo mediante otro procedimiento que no sea el ``burlesco imitativo´´? O, más bien, como prueba sorprendente de una nueva posibilidad para él: la de ejercerse también **sin perder la entonación** (la entonación del Modelo) desde lo Cómico. Pero **en el fondo** ¿no es la Parodia un decidido intento que está dirigido a la destrucción lisa y llanamente del Modelo ¿A la negación del Modelo (y de todo Modelo)

"Sobre el arte de la novela", fechado en 1982, es el relato que abre la edición de *Pájaros de la cabeza* (1985)[272]; desde el título, el texto se posiciona abiertamente contra la estética borgeana, al presentarse como un campo de reflexión sobre un género de escritura denostado por la precisión narrativa de Borges. El relato de Fogwill hace explícita la problematización de la escritura narrativa al trazar una "puesta en abismo", donde la voz de un narrador-teórico delinea historias, al mismo tiempo que especula sobre las condiciones de emergencia de la narración. El relato se resiste a una adecuación taxonómica, jerárquica o normalizadora de los lenguajes que componen su discurso. La ficcionalización de la voz de un narrador tomando decisiones estilísticas, haciendo comentarios, y sobre todo, teorizando a cerca del arte de narrar, transforma al relato en una posibilidad (entre otras); lo convierte en un *work in progress*, resultado de una especulación sobre las variaciones del lenguaje. Sin embargo, esa materialidad lingüística que necesariamente se traba con la narración proyecta un horizonte de referencias sobre las que se imprimen objetos e historias, y que en definitiva, actúan como pretextos para poner en funcionamiento la narración. La maquinaria narrativa no puede articularse sin esas historias mínimas, historias de viajes, vacaciones, marcas de autos y cigarrillos, así como la descripción detallada de la sexualidad, del consumo de drogas y la memoria familiar, es decir, sin todos los temas novelescos que carecen de relevancia en la poética borgeana. Esa es la trama que Fogwill elige explotar en su prosa narrativa, desarrollándose a partir de anécdotas nimias y absolutamente triviales, contradiciendo el postulado borgeano "el tema manda": "Escribir, por ejemplo, acera de la recurrencia de oblicuos temas como el de las viejísimas madres en la memoria de los tenaces hombres adultos" (2009: 357); con lo cual, se sostiene que el asunto de la escritura es el efecto de una decisión azarosa y trivial. Tal como señala Graciela Speranza "No sorprende que a Fogwill, en sus comienzos, le fuera negada la anuencia borgeana" (2001: 63)[273], en efecto, el texto se presenta como el "corrimiento explícito

---

como si éste no fuera, **en el fondo**, no pudiera ser otra cosa que su propia Caricatura? […] ¿La Parodia como el Modelo **pero** escrito desde la raíz, desde el mismo Genio de nuestra Raza? ¿La Parodia, un modo de resistencia cultural? (el modo **original**) frente al Modelo importado, dominante […] Contraste y semejanza. Semejanza y contraste: ese encanto, ese balanceo. **La relación exacta"** (1975: 49).

[272] Para el trabajo crítico, las referencias corresponden a la última versión del texto compilado en: Fogwill, *Cuentos Completos*. 1ª edición [2009] 2ª reimp (2010). Buenos Aires: Alfaguara.

[273] Escribe Speranza en "Magias parciales del realismo": La anécdota a propósito de "El arte de la novela" es bien conocida, pero vale repetirla: ``Ese cuento fue escrito de un tirón``, cuenta Fogwill, ``con una sola finalidad: competir en un concurso de cuentos en el que yo quería operar sobre Borges que estaba en el jurado. Tenía que llamar la atención, sobresalir. Pero me salió mal: Borges dijo que yo era el

de la herencia borgeana en la ficción de los 80" (2001: 63). El mecanismo teórico insertado en el relato se convierte en la marca más evidente de la operación crítica; antes de iniciar a narrar, el texto se coloca sobre el borde mismo de su posibilidad, habilitando una dimensión escéptica sobre la propia materia narrada; como consecuencia la escritura derriba cualquier principio de genialidad, inspiración, o sacralización, para mostrarse como el resultado de un proceso lógico: "El arte de la novela, que parece complejo, resulta, si se lo observa de lejos, una sencilla combinatoria" (2009: 357-358). Por supuesto, esta combinación de elementos lingüísticos dista de ser inocente; para tejer referencias que, más o menos ocultas en el discurso, aluden al horizonte histórico de su contexto de producción: Argentina, 1982. El texto bordea esa realidad que está afuera y que no pude decirse totalmente, porque son "tiempos tan difíciles, en los que las historias transcurren siempre fuera de las novelas" (2009: 358). La narración cifra en un código de aparente superficialidad sus referencias hacia una realidad social específica: la vida cotidiana durante una argentina dictatorial y en pie de guerra. Sobre ese fondo difuso se elige narrar la historia de Alberto Marzó: un hombre de clase alta que estrena su Porche viajando junto a una de sus amantes, desde Buenos Aires a Santiago del Estero al enterarse vía telegrama de la muerte de su madre. Luego de realizar una pequeña gira por las provincias del norte, donde la narración detalla los excesos del alcohol y las drogas, Marzó atropella y mata a un ciclista en la provincia de Córdoba. Los detalles que la escritura utiliza para configurar a Marzó son materiales, es decir, se presentan como índices de realidad insertos en un horizonte económico, en el que sobresale un departamento de lujo, un club en San Isidro, un automóvil Porsche de setenta mil dólares, las credenciales de una oficina innominada y los cargadores de una UZI dentro de una caja de seguridad: índices arrojados en el texto como referencias trabajadas barthesianamente, en tanto efectos de realidad. Sin embargo, la pesada carga referencial del texto se interrumpe con una intervención teórica que subraya el procedimiento material que fragua al relato:

> Pero la narrativa se ejecuta mediante decisiones lógicas, decisiones sintácticas y decisiones gramaticales. A veces, los tres tipos de decisiones son independientes; otras, las decisiones gramaticales implican decisiones lógicas que se procesan automáticamente, por la propia inercia de los mecanismos lingüísticos grabados en la memoria de quienes escriben. El estilo no es eso; es quizá, todo lo contrario. En los casos opuestos, cuando las decisiones lógicas suponen decisiones

---

hombre que más sabía de automóviles y cigarrillos. Se lo comenté a Pezzoni que se rió y me dijo que si Borges me llamaba ``hombre´´ quería decir que no me consideraba un escritor" (2001: 63).

> gramaticales o sintácticas inesperadas, parece que los artificios prefabricados por el uso corriente del lenguaje se evaporan creando un vacío que los que escriben tratan a duras penas de llenar. ¿Se oxida el texto? ¿Hay mecanismos íntimos de la materia que lo componen intentando la repetición programada y metódica de esa suerte de descomposición que toda lengua y todo producto de la lengua padece? Preguntas, siempre sin respuesta (2010: 380).

Incrustada como una intervención que violenta la continuidad narrativa del plano ficcional, la voz teórica propone un distanciamiento material sobre el producto que ofrece al lector. No sólo se propone una definición de la infraestructura narrativa, señalada en su carácter lingüístico y en los artificios de la retorica, sino que se desliza una política de escritura (una intervención crítica): el arte de narrar se construye al ir en contra de los procesos automáticos del sistema lingüístico, aún a riesgo de caer en el vacío, a riesgo de no poder sustraerse a la repetición programada de la lengua como sistema coercitivo. La apuesta de Fogwill, entonces, es oxidar el texto, intervenirlo, escribir mal, desenfocar la mirada, nublar las referencias del contexto político y saturar las referencias materiales de superficie. Luego de la interrupción teórica se teje la segunda historia del relato; la narración, en primera persona, de un viaje a Mar del Plata durante el otoño del 1982. El protagonista es un escritor que visita a su madre mientras su amante juega en el casino con amigos. Una vez más el argumento es banal, pero sobre esa banalidad se produce la respuesta a una agitación que se visualiza en el fondo de la escena: "Yo veía el mar desde la ventana, el puerto, los barcos amarillos de los pescadores transcurriendo entre barcos de guerra quietos. Noté que las antenas de los radares de los barcos giraban, pero esos barcos estaban allí paralizados, lejos de la guerra" (2010: 391). La guerra de Malvinas construye el afuera del relato, sin embargo, la experiencia de la guerra se presenta desde la indiferencia banal, en la perspectiva de un personaje-escritor que declara la intención programática del texto construido por Fogwill:

> Semanas después, escribía para un concurso y pensaba que siempre había pensado que intercalar los efectos de una guerra convencional en un relato convencional era una posibilidad ajena a cualquier pequeño escritor argentino, y sin embargo, allí estaba la guerra, intercalada, tan respetuosa del realismo como cualquiera de las guerras que se leen en las novelas extranjeras de la década del cuarenta. (2010: 383)

Ficción y realidad se cofunden indisociablemente (autor empírico y narrador-personaje; ficción-crítica y registro de la realidad); en efecto, la escritura desfonda (escépticamente) el principio mismo de una construcción homogénea, el texto no es ni

totalmente ficción ni totalmente real, y lo mismo sucede con el narrador, a su vez crítico de su propia escritura. Estas estrategias desarticulan la concepción del realismo convencional, y al mismo tiempo, la ficción borgeana y sus postulados anti-realistas. En suma, el relato se plantea como un tejido irregular donde las voces de los personajes se confunden con un proyecto teórico de escritura narrativa, que evidencia la imposibilidad de trazar una línea que defina claramente los límites de la ficción. Justamente, el concepto mismo de ficción resulta problematizado a partir de la proliferación de referencias que se insertan como códigos cifrados en el interior del texto: la reescritura en clave contemporánea de *El extranjero* de Camus, la guerra de Malvinas, la vida cotidiana durante la dictadura y una posible teoría sobre el arte de la novela. En definitiva, la confusión yuxtapuesta de lenguajes literarios y fabulaciones, junto al dato histórico y la reflexión teórica sobre el arte de narrar, componen al relato como la reunión paradójica entre el discurso de la alta literatura junto a las modulaciones y registros banales del mundo.

El segundo relato de *Pájaros de la cabeza*, "Help a él" –fechado en 1983-, lleva al extremo la batalla contra la ficción borgeana; tal como sostiene Martina López Casanova: "Borges va a funcionar como una especie de memoria literaria colectiva o su catalizador, contra la cual Fogwill graba una escritura paródica, que la homenajea y la ataca con fascinación" (2011: 75). La reescritura de "El Aleph" (1949) es algo más que una parodia, es la instrumentación crítica del lenguaje narrativo articulado como antiestilización de la lengua literaria borgeana. Partiendo de la obvia referencia trazada en los anagramas ("El Aleph"/ "Help a él"; "Beatriz Viterbo"/ "Vera Ortiz Beti") el texto se propone narrar todo lo que en Borges es descartado como exceso; rechazado, siguiendo "La supersticiosa ética del lector", por su carácter enfático y estilo hiperbólico. En este sentido, el inicio del relato de Fogwill construye en modo evidente el contrapunto del dialogo polémico[274]:

> La pesada mañana de febrero en que Vera Ortiz Beti tuvo esa muerte espectacular que ella misma hubiese elegido, al salir de la torre de Madero, mirando hacia la plaza San Martín vi unos peones de mameluco blanco que trabajaban sobre las

[274] Transcribo el l inicio de "El Aleph" (1949): "La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación" (1974: 617).

> carteleras que afean la estación Retiro. A la distancia parecían animalitos adiestrados sólo para arrancar los viejos carteles de L&M y reemplazarlos por no sé cuál otra marca extranjera de cigarrillos. La idea de cambio me evocó las observaciones que solía hacer el otro, y como él, yo pensé que esa periódica sustitución inauguraban una serie infinita de cambios que volverían a esta ciudad, a este país y al universo entero una cosa distinta que ya nada tendría que ver con ella (2009: 235).

El texto de Fogwill contrasta punto por punto y repone información (descartada por superflua) del cuento borgeano. Así, la muerte de Vera es "espectacular", el narrador-personaje se detiene describe el trabajo de los "pones", los cigarrillos se identifican con una etiqueta verosímil y coyuntural, y, finalmente, los puntos de la ciudad son diversos, en lugar de Plaza Constitución –el sur-, el personaje inicia su recorrido desde una torre de puerto Madero y se dirige hacia Retiro -el norte-. El punto crucial se encuentra en la elíptica –y obvia- referencia hacia Borges –"el otro"- que cataliza la operación de reescritura. A partir de este inicio, el relato desplegará todo aquello que es apartado de la escritura borgeana; índices coyunturales a los diarios *Clarín*, *La Nación* y *La Prensa*, la alusión a Hernández, Laiseca, Gandolfo y Onetti, la guerra de Malvinas y los viajes a Punta del Este, Brasil o Miramar establecen las referencias que se despliegan como señales y reclaman una lectura hiperrealista, distanciada deliberadamente del anti-realismo borgeano; estos índices de lo real encuentran en Fogwill su explosión productiva[275]. A partir de ese registro hiperrealista el relato incorpora las alteraciones de los estados perceptivos, a fin de fusionar el sueño con la alucinación delirante producida por la droga: "Soñé que un gobierno anterior encomendaba a Adolfo Laiseca el desarrollo de una nueva raza de humanos. Él dirigía la experiencia: todo ocurría en 1962, pero era el mismo Adolfo cuarentón de 1982" (2009: 269).

Según López Casanova, la figura de los guías presentes en ambos relatos -Carlos Argentino Daneri en "El Aleph" y Adolfo Laiseca en "Help a él"- remiten a una compleja rivalidad literaria. Si bien la disputa con Borges resulta evidente, sin embargo, no ocurre lo mismo con Laiseca, dado que el gesto es el opuesto a la rivalidad, y la inclusión de su nombre oficia como clave para la visualización de un campo literario

[275] Tal como advierte Graciela Speranza en "Magias parciales del realismo": "Fogwill escribe todo lo que Borges reprime, satura la superficie de indicios, marcas de época, nombres propios, referencias políticas (Punta del Este, Mau-mau, Bahía, pulseritas de hilo, pañuelos hindúes, Polesello, Ure, Fontana, Claudio Gabis, Martinez de Hoz, Trelew), reemplaza el viaje metafísico libresco por el *trip* de la droga, y completa las elegantes elipsis borgeanas (´´las cartas obscenas´´ de Beatriz Viterbo) con una representación exasperada del sexo, los fluidos corporales, la ``experiencia interior´´" (2001: 63).

alternativo. Incluso, cabe advertir que en el cuento de Borges el personaje de Daneri oficia como algo más que un guía hacia la revelación del Aleph, es en efecto, la figuración del mal poeta cuyo propósito (hiperbólico y destinado al fracaso) es representar la realidad, la totalidad del mundo; y es en este punto, que la política anti-realista de Borges se configura, desde la ficción, como canon prestigioso para la literatura argentina[276]. Frente a ella Fogwill se propone la política del desborde sensible; y, en este sentido, Laiseca representa un modelo a seguir; especialmente, a través de su novela *Los sorias*, relato hiperbólico en extremo: texto imposible de concebir por la política ficcional borgeana[277]. Por lo tanto, la inclusión del significante "Laiseca" aparece en el relato como marca de una escritura abierta al exceso; a través de Laiseca (y cabría agregar, de los hermanos Lamborghini) la reescritura se convierte en una repetición que pervierte el original apelando al carácter irregular e hiperbólico del discurso. López Casanova señala en la serie Borges-Cervantes- Dante ("El Aleph", el Infierno dantesco y el episodio de la cueva de Montesinos) como momentos literarios que se vinculan al descenso y a la revelación; sin embargo, el texto de Fogwill se

[276] En este sentido, Speranza advierte la contundencia de la política literaria borgeana y, al mismo tiempo, la proyecta polémica y simultáneamente hacia la totalidad del canon occidental y al interior de la cultura literaria argentina: "la displicencia de la literatura argentina frente al azar desprolijo de lo real es de más larga data. De los 40 quizás. Al tiempo que el alemán Erich Auerbach escribía en el exilio *Mímesis*, la exégesis más monumental del realismo en la literatura occidental, Borges parodiaba con gusto toda empresa literaria destinada a representar lo real. El hilo certero de Auerbach pasaba en los últimos siglos por Stendhal, Balzac y Zola para alcanzar luego a Flaubert, Proust, y Virginia Woolf, definiendo claramente los fundamentos del realismo moderno: el tratamiento serio de la realidad cotidiana, la capacidad de convertir a las capas sociales bajas en materia de representación, la inclusión de personas y suceso anodinos en el fluir de la historia. Para Borges, mientras tanto, la ambición realista sólo podía derivar en la arbitrariedad informe de la novela psicológica, la representación de "lo insípido de cada día" en muchas páginas de Proust, o en el ejercicio imbécil de Carlos Argentino Daneri, entre los nuestros, intentando documentar toda la redondez del planeta en su poema "La tierra". Y si bien es cierto que producto de esa insidia existen para bien de todos *Ficciones* y *El aleph*, las consecuencias prácticas de ese imperativo convertido en canon exceden la obra borgeana; el realismo se convirtió desde entonces en materia contenciosa para la literatura argentina y el antirrealismo, a menudo, en obligado programa" (2001: 62-63).

[277] En 1983, año en que aparece fechado el relato "Help a él", Fogwill publica una reseña crítica sobre la novela de Laiseca titulada "Fractal: una lectura de *Los Sorias* de Alberto Laiseca"; la misma aparece en *Tiempo Argentino* y ostenta la particularidad de ser el texto en el cual Fogwill coincide, quizás por única vez, con Ricardo Piglia en la valoración positiva de *Los Sorias* publicada en *Punto de Vista*). Ahora bien, la reseña crítica de Fogwill postula en la imagen del fractal una metáfora explicativa para la literatura de Laiseca. "Fractal" escribe Fogwill, "es una figura demarcada por líneas o planos que se compone de líneas o planos cuya anfractuosidades repiten, a menor escala, la morfología del nivel anterior" (2010: 119). Algunas líneas más adelante, ejemplifica: "El fiord escandinavo es el primer ejemplo que viene a la mente cuando se piensa en fractales […] *El fiord* de Osvaldo Lamborghini es un fractal" (2010: 119). Estas escrituras –*Los sorias, El fiord* - son imaginadas como la yuxtaposición teórico-práctica de una heterodoxa imagen matemática, cuyas características principales son la repetición y la irregularidad. Siguiendo la definición de la RAE [en línea]: "Del fr. fractal, voz inventada por el matemático francés B. Mandelbrot en 1975, y este del lat. fractus 'quebrado'. Mat. Estructura iterativa que tiene la propiedad de que su aspecto y distribución estadística no cambian cualquiera que sea la escala con que se observe".

escribe contra esa estética, o más precisamente, contra la tradición clásica que las contiene. De hecho, la querella contra las poéticas ancladas en un canon prestigioso se remonta mucho más atrás. En medio del viaje alucinatorio provocado por la droga, el texto adopta la forma del fluir de conciencia del personaje, e insertado en ese proceso el relato deja escrito un párrafo estrictamente teórico:

> Quien talla a Apolo, no talla la figura de Apolo, sino las infinitas palabras que describen los efectos de cada rasgo de la imagen de Apolo. La escultura es la más literaria de las artes, más que la música, más que el cine. La pintura no es literaria, pensé, y si yo debo tallar una joya con toda esta oscuridad, será mi obra final, estará dedicada a ella, a Vera (2009:257).

La polémica que encubre Fogwill en su visión del arte literario ataca el legado clásico de Horacio en su *Epístola a los Pisones*; la literatura contra canónica, violentamente desproporcionada e irregular de Fogwill se rebela contra el "*Ut pintura poesis*" (1961: 54) horaciano, y con él, desarma la tradición clasicista que propone un ideal de proporción solidario al deleite, y al decoro como instrumento estético y moral. En efecto, lo que Fogwill rechaza de la analogía de Horacio se encuentra en la equiparación del arte literario como proceso ordenado, compuesto como linealidad organizada a partir del acto de la mirada. En su lugar y a través de la percepción alucinada provocada por la droga, Fogwill coloca la oscuridad, la negación de la posibilidad de ver y conocer y, por ende, de ordenar proporcionalmente el lenguaje y los objetos. Al rechazar el mandato horaciano, se despliega una nueva analogía –escribir es tallar: es decir, componer materialmente- en la cual no hay posibilidad de revelación y conocimiento dado que se anula todo idealismo y de abstracción. Frente a la escritura borgeana (y al idealismo garante de su ficción), que encuentra en la visión del Aleph una yuxtaposición acumulativa de objetos, simulando la posibilidad final de un conocimiento totalizador, Fogwill instala un materialismo extremo: la escritura no revela (no ve) sino que talla, y lo hace en la oscuridad. En este sentido, según advierte López Casanova, "una estrategia clave para logar la inversión desde lo que Fogwill lidia con Borges consiste en explicitar todo lo que éste prefigura o insinúa" (2011: 96); así, las "cartas obscenas" de Beatriz Viterbo se convierten en el texto de Fogwill en un despliegue sexual detallado y proliferante; la revelación visual de "El Aleph" se metamorfosea en una experiencia alucinatoria, táctil, explícita hasta la pornografía. La inversión del idealismo clasicista de Borges efectúa una redistribución sensorial del lenguaje; si algo ataca la escritura de "Help a él" es la idea de finalidad y de sentido

último, la posibilidad de encontrar un orden en la trama de los textos y del mundo, para proponer, en su lugar una hiperproductividad expresiva que desborda la lengua literaria. A partir de la posibilidad reveladora de la experiencia alucinatoria, el texto configura una estética del detalle minucioso, pero ya no en una búsqueda objetiva para la representación de un objeto social, sino como acumulación de registros sensibles:

> Sin desplazarse, la piel registraba el tejido como la vista que interpreta un paisaje. Sentía venir desde las yemas el olor de la lana. Sentía la tensión de las fibras retorcidas, la invasión de colores de las tinturas, la rigidez de los aprestos. Entre ellos, sentía el olor de un jabón conocido. Mi mano supo leer, y supo oler y percibir el gusto de las cosas. El tacto se había vuelto algo sucesivo, como el oído –oía la música- o como la vista cuando recorre un paisaje proyectando sobre el espacio esa ilusión de temporalidad que sólo puede aprenderse con el ejercicio de la audición […] Yo estaba vivo. ¿Podía respirar? Probé respirar: no respiraba. La experiencia de estar vivo, noté, es la experiencia del deseo de insistir en la vida metiéndole más aire. ¿Podría yo vivir sin desear vivir? No respire. En ese instante dejé de oír. ``Y ahora me muero´´ sé que pensé. Pero no morí: a mí cuerpo todavía llegaban las vibraciones de los sonidos bajos de la música. Era Wagner" (2009: 253)

Frente a la elegante ironía borgeana y el valor de la distancia crítica hacia el problema infranqueable de lo real, Fogwill busca componer una escritura como desborde gozoso de la lengua a partir del desarreglo, intencionado, del orden sensible. El discurso del relato interpela a todas las percepciones posibles para obtener un registro estereográfico que unifica vista, olfato, tacto, audición y gusto, imbricándose unas en otras para, finalmente, narrar "la experiencia de estar vivo". Lo inconmensurable de la empresa no deja de representar un modo de intervención polémica, y más precisamente, una conceptualización del lenguaje literario. La alucinación textual fisura el orden secuencial del lenguaje, que a su vez se implica en un ordenamiento del pensamiento y de la experiencia misma del tiempo sucesivo. El texto de Fogwill no deja resquicio sin saturar; una vez derrumbado el orden del lenguaje, la escritura se alejada de la ironía crítica, y hace de la parodia un ejercicio (y una experiencia) vinculado al placer y la profanación:

> En un inédito de Leonor Acevedo, que atesora Piglia, el narrador del cuento inconcluso establece que la ironía es la última expresión del horror. No lo sé. No sentí horror, tal como no sentía ya dolor: todas las vías de conducción del dolor y del miedo estaban intoxicadas, atoradas por el placer y por algo que se parecía al lenguaje, y quizá fuese sólo un reverbero de inteligencia actuando en conexión con los restos de inteligencia que el tiempo fue depositando sobre las formas de la lengua (2009: 261).

La mención explícita de Ricardo Piglia como depositario del legado borgeano resulta, quizás, la más contundente irrupción de la polémica coyuntural en el relato[278]. Contra ese canon Borges-Piglia se posiciona la escritura de Fogwill en tanto búsqueda por encontrar la comunicación entre la lengua y la expresión del placer. Esta práctica literaria -ejercicio de placer impuesto sobre la lengua- plantea la posibilidad para hacer emerger una inteligencia (un pensamiento) desde la lengua, que haga visible las conexiones entre las percepciones del mundo y su registro sensible en el lenguaje. Hacia el final del relato –que es, en sí mismo, el fin de una contienda- Fogwill dispone la continuidad que une su relato con el cuento de Borges:

> no hay mejor regalo para una muerta que dejarla jugar por unos instantes con las memorias y las fabulaciones de los vivos, lo que quizá fue su mayor deseo en el momento de salir de la vida –del sueño quieto de la vida- para entrar en el mundo, en la tierra que se mueve, que gira y temblequea un poco y circunvala el sol y cae infinitamente hacia un lugar que sólo pueden advertir las que se dejan abrazar por el hombre que las vuelve un objeto de su ficción (2009: 284).

El relato finaliza con el encuentro (fortuito y efímero) entre la ficción especulativa borgeana y la escritura desbordada de Fogwill. Sin embargo, es en este último párrafo donde se insiste en una visión del arte literario como palabra compuesta a través de la memoria y la fabulación, dispuesta a registrar las experiencias del mundo sensible y sus zonas limítrofes –el sueño, la alucinación- desde una escritura vital, fluida, corporal. Por lo tanto, la política de la ficción fogwilliana se manifiesta como una escritura de los múltiples materiales sensibles y sensitivos con los cuales se "entra" y narra el mundo.

"Otra muerte del arte" es el único relato inédito incluido en la edición de los *Cuentos Completos* (2009). Según señala López Casanova, se estructura como "un juego literario que fácilmente remite a las operaciones de escritura de Borges. Por ejemplo, ``Tema del traidor y del héroe´´" (2011: 84), esto es, la presentación de un relato ficcional y la simulación de su marco de escritura[279]. El texto se presenta, en efecto, como un relato donde se hacen deliberadamente ostensibles los procedimientos

[278] Para el momento de la publicación de *Pájaros de la cabeza* (1985), Piglia ocupa la centralidad de la atención crítica tras la publicación de *Respiración artificial* (1980); novela que también se construye como el intento por narrar una experiencia –la Argentina dictatorial- aunque los recursos a los que apela su discurso son de la historia y la teoría (o especulación) literaria.

[279] Sostiene López Casanova: "Fogwill utiliza estos fundamentos para construir un narrador personaje-autor, que parodia y se burla del narrador/ensayista personaje-autor ``Borges´´. Reemplaza, justamente a través de la parodia, el tono grave de Borges por el tono enfático que exacerba la exhibición de sus procedimientos como mecanismos" (2011: 86-87).

de reescritura y parodia, y en consecuencia, compone un lenguaje múltiple donde resuenan, nombres propios, referencias a la cultura literaria como a la historia política. De esta forma, a partir de la referencia explícita al texto de Quiroga *El almohadón de plumas* se produce una exasperación (una exhibición) que deja en la superficie todos los "dispositivos literarios" (2010: 35) orquestados; el relato se articula como una versión que subvierte la gran tradición del cuento argentino cristalizado en los nombres de Horacio Quiroga, Julio Cortázar y Borges. En este sentido, la escritura de Fogwill opera a través de la yuxtaposición polémica, enlazando sintagmas, nombres propios y gentilicios que resultan, en sí mismos, marcas de un estilo irreverente. Así aparece la clasificación oximorónica "Relato instalado en el género del realismo fantástico", la apropiación de citas de T.S. Eliot "la clase humana, lo ha establecido Eliot en un texto hoy célebre, no soporta demasiada realidad. "*humankind/ Cannot bear* —dice el poeta angloamericano— *very much reality*…" (2010: 37); así como una colección de paródicos nombres propios y caracterizaciones: "Leopoldo Lamborghini" (2010: 33) "Arturo Aira" (2010: 45) "Cesar Carrera" (2010: 45); "escritor francocubano Ernesto Cortázar (2010: 37), "escritor anglochileno Augusto Borges (2010: 38) quien es identificado como "¡Un Inmortal!" (2010: 38), para conducir el relato hacia la rescritura paródica del cuento de Borges. Ahora bien, todos estos ejercicios de "Plumas mezcladas" (2010: 46) –que se inician con el almohadón de Quiroga- tienen como punto de gravitación el párrafo inicial, el cual se presenta como una reflexión teórica acerca de la escritura literaria.

> En fin: nada peor que estar enfermo de literatura. Corrijo: nada peor, para la literatura, que estar enfermo de literatura. Hay quien vive de la literatura y hay (también —¡ay!— hay) quien vive en "estado de literatura", como decían del hijo de Leo. Pero vivir de la literatura, o vivir en estado de literatura, no son enfermedades: son errores. Alguien cae enfermo de literatura y allí, enfermo, escribe mal. Es fácil identificar al que padece de literatura, especialmente si quien la padece es uno mismo. Por ejemplo, yo. Yo, que soy yo generalmente o siempre, suelo reconocer si he escrito algo enfermo de literatura porque cuando enfermo de literatura, cuando padezco de literatura, aplico la puntuación debida. Si puntúo bien estoy enfermo de literatura, lo que en mi caso es grave, pues mi desordenada y bastamente superficial vinculación con la literatura provoca que si enfermo de literatura, enfermo de mala, y aun de pésima literatura.
>
> Pero que nadie quiera imaginar que yo preferiría estar enfermo de buena literatura. La buena literatura, establecía Leopoldo Lamborghini en un texto hoy clásico, no permite apreciar el mal aliento de algunas frases. Y eso distrae: ¿A cuántos hemos visto caer y caer en nombre de la buena letra…? Es que no hay nada peor que la buena letra. La buena letra, postulo yo en un texto hoy básico, es lo peor: ¿A cuántos hemos visto perder y perderse en el registro meticuloso de la

buena frase? Eso sostenía yo, en un texto aún tácito, referido a la —concédase— buena, literatura (2010:33).

Fogwill estiliza su lengua literaria a través de una sintaxis irregular de periodos interrumpidos, puntuación desordenada o deliberadamente incorrecta, usos agramaticales y repeticiones. Ahora bien, esta modulación singular encuentra su punto de partida (y origen genealógico) en el texto de Osvaldo Lamborghini "Sonia (o el final)[280]"; de modo que Fogwill dispone su relato como un ejercicio abiertamente intertextual aunque intervenido por un estilo, que Nicolás Rosa llama "escritura vil" (2006), y que Deleuze y Guattari identifican con un proceso de minorización en el cual la lengua literaria, a través del trabajo material con la sintaxis, encuentra un tono que la singulariza[281]. En efecto, trabajar la materia lingüística apreciando y dando forma al "mal aliento de algunas frases" se posiciona como el acto crítico que, desde Lamborghini, Fogwill esgrime como instrumento estético y político. El inicio del relato adquiere el tono de una declaración de principios contra la "buena letra", es decir, contra los pactos que unen los modos de escritura con la estabilización de una lengua canónica y cristalizada.

---

[280] El texto es incluido en *Novelas y cuentos I*. Según se informa en la "Nota del compilador": "*Sonia (o el final)*, apareció en la revista *Feeling*, en el que al parecer fu su único número (1979), como "Fragmento de la novela *Las frases del ayer tramposo*" (2010: 310). El inicio del texto de Lamborghini se presenta como la clave de la reescritura en tanto despliegue de una visión irreverente hacia el buen gusto literario: "Los que no tienen que mendigar, no mendigan: es una gran verdad. Jamás se ha visto a un millonario, o a un obrero, mendigando por las calles. Mendiga el mendigo, nadie más que el mendigo. Muy distinto, pero exactamente igual, es el caso de los trabajadores. Los que no tienen que trabajar, trabajan: de todos modos, trabajan. Los que tienen que mendigar, mendigan. Los que tienen que trabajar, trabajan. Los que no tienen que trabajar, trabajan. Decía un confidente policial (no, nada que ver con el tema). Por ejemplo: ¿de dónde proviene el mal aliento de algunas frases? ¿Y la mala letra? ¿Cuáles son sus causas? Tampoco viene al caso, aquí, la opinión de los psicólogos. Habrá siempre algo de sublime en aquello de "el cotorro" y "el gavión". Los artistas son los únicos que, no teniendo que mendigar, mendigan: de todos modos, mendigan. Una excepción". (2010: 141)

[281] A través de su estudio dedicado a Kafka, -*Kafka, por una literatura menor* [1978] Deleuze y Guattari elaboran la noción de "literatura menor" como modo para articular un nuevo pensamiento sobre las políticas del lenguaje literario; en este sentido sostiene: "Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de deterritorialización" (1978: 28). Más adelante definen la relación de la literatura menor y su componente revolucionario con el espacio simbólico, el territorio de la literatura mayor (o canónica): "Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que "menor" no califica ya en ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)". (1978: 31). Esta elaboración teórica acerca del lenguaje literario continua su desarrollo en *¿Qué es la filosofía?:* "El escritor emplea palabras, pero creando una sintaxis que las hace entrar en la sensación, o que hace tartamudear a la lengua corriente, o estremecerse, o gritar, o hasta cantar: es el estilo, el «tono», el lenguaje de las sensaciones, o la lengua extranjera en la lengua" (2009: 177).

En sus relatos, y especialmente en aquellos donde no deja de resonar la palabra ajena, Fogwill despliega un arsenal de parodias, reescrituras y gestos polémicos que hacen de sus textos un verdadero mosaico coral, una escritura dialógica[282]. Advertir este carácter dialógico implica sostener una teoría del discurso como punto de partida para la creación de un lenguaje literario que no deja de postularse como una política de la literatura, es decir, como un enfrentamiento con otras visiones, posiciones y autores de la memoria cultural. En efecto, las operaciones de escritura realizadas por Fogwill trasladan hacia sus textos el gesto iconoclasta que caracteriza a su figura de autor; en este sentido, se produce una deliberada apropiación en clave paródica tanto de las ficciones borgeanas, como de la tradición narrativa canónica de la literatura argentina. De este modo, se construye un tipo de ficción intertextual posicionada como disputa polémica sobre el lenguaje literario. Esta per-versión de los lenguajes y de los sentidos actúa como la definición de una política literaria, generando un espacio de escritura donde la ficción se hibrida con la práctica teórica, saqueando la lengua del canon, proponiendo, en su lugar, una estética exasperada donde se registran, minuciosamente, las experiencias (corporales, políticas, culturales) del mundo sensible.

3. De regreso a las cavernas: la realidad como distorsión en *Los pichiciegos* (1983)

> "El 2 de abril de 1982 la Nación y el mundo se enteraron sorpresivamente que las Fuerzas Armadas Argentinas habían desembarcado en las Islas Malvinas y que nuestro Pabellón se izaba en ellas, reafirmando nuestros derechos soberanos después de 150 años de usurpación por parte de Gran Bretaña. Esta fecha quedará grabada en la historia: LAS MALVINAS, QUE SON PARTE DE LA REPUBLICA ARGENTINA, VOLVIAN A SU PATRIMONIO, aunque breve tiempo después, nuestro pabellón tuvo que ser arriado, superado el esfuerzo por el enemigo. Para resultar victoriosos en una confrontación internacional, no sólo vale tener derechos, sino que también hace falta poder, buena conducción, organización y fuerzas bien adiestras, equipadas y aprovisionadas".
> "Los supremos intereses de la Nación" en *Comisión de Análisis y Evaluación de las Responsabilidades del Conflicto del Atlántico Sur*. Junta Militar, 1982. [Informe Rattenbach]

> "Las características del Teatro de Operaciones, por otra parte, tampoco resultaban propicias a las fuerzas propias, habida cuenta de que la fecha en que se inician las operaciones bélicas presuponía para la Fuerza Aérea Argentina accionar en el peor período del año (Condiciones meteorológicas adversas,

[282] La noción de "palabra dialógica" es elaborada por Mijaíl Bajtín como recurso teórico para explicar la confusión de voces y contrapuntos de los personajes en las novelas polifónicas de Dostoievski. Este dispositivo que señala la "percepción dialógica del mundo" resulta productiva para elaborar una imagen de la escritura narrativa más allá de la teoría bajtiniana, enfocada primordialmente en la novela. Sostiene Bajtín "En todas partes se da el *cruce, la concordancia o la interferencia de las replicas del dialogo explicito con las replicas del dialogo interior* […] En todas partes aparece un *determinado conjunto de ideas, pensamientos y discursos que atraviesa varias voces separadas, en cada una de las cuales suena de una manera diferente*" (2012: 479). En este sentido, la palabra dialógica –y las relaciones dialógicas que a través de ella se establecen- son la base de la teoría del discurso bajtiniano: "Las relaciones lógicas y temático-semánticas, para ser dialógicas […] deben personificarse, es decir, han de formar parte de otra esfera de la existencia, llegar a ser *discurso*, esto es, enunciado, y recibir un *autor*, un emisor de un enunciado de terminado cuya posición exprese ese enunciado" (2012: 339).

periodo mínimo de luz diurna). Por otra parte, dichas características climáticas afectaban también, en mayor medida, a las fuerzas terrestres propias que a las del enemigo, mejor adiestrado, equipado y ambientado a este tipo de clima y terreno".
"El planeamiento de la Junta Militar" en *Comisión de Análisis y Evaluación de las Responsabilidades del Conflicto del Atlántico Sur*. Junta Militar, 1982. [Informe Rattenbach]

"Pero las repercusiones de la Guerra de Malvinas se han dejado sentir más allá de las costas británicas. Afectaron a la OTAN, a Europa y a las Naciones Unidas; transformaron las relaciones de los Estados Unidos con América Latina; pusieron a prueba estrategia y material de las fuerzas armadas de todo el mundo y arrojaron al caos la estructura política de Argentina".
Paul Eddy y Magnus Linklater. *Una cara de la moneda*. 1982

"Represéntate a unos hombres encerrados en una especie de vivienda subterránea en forma de caverna, cuya entrada, abierta a la luz, se extiende en toda su longitud"-
Platón, "Libro VII", *República*

Sobre *Los pichiciegos* (1983) se tejió un mito fundado en la velocidad, la cocaína y la anticipación, variables extraliterarias que rodean la creación de un proyecto narrativo. Carlos Gamerro sostiene que estas variaciones sobre el tiempo de escritura, los gramos de cocaína y la inscripción novelística de acontecimientos de la vida política y social forman parte de una leyenda de escritura, que en definitiva, son atribuibles a los modos de la figuración autoral, y por lo tanto, deben ser entendidos en su carácter ficcional. La escritura de la novela se rebela contra la secuencia esperable para todo relato de guerra: la experiencia, el testimonio, luego la elaboración literaria. Sin embargo, este orden ficcional ya era elaborado, según advierte Gamerro, por los mecanismos del poder y la opinión pública: "La Guerra de Malvinas […] fue ficción antes de ser historia. Una ficción urdida por la Junta Militar y por el periodismo cómplice […] admirablemente resumida en las tapas de la revista *Gente*" (2015: 441). La escritura narrativa se presenta como una distorsión sobre una realidad previamente deformada (y cristalizada) por los medios y los dispositivos de propaganda; siguiendo a Gamerro, la ficción de Fogwill se enfrenta a esas ficciones elaboradas y difundidas desde el poder, relatos oficiales de una victoria rápidamente transformada en derrota. Sin embargo, el gesto anticipatorio permanece: "A *Los pichiciegos* la escribió rápido porque tenía que terminarla antes de que terminara la guerra" (2015: 444), y de hecho, no sólo antes del esperado final sino antes de la aparición de los libros de testimonios[283].

[283] Sostiene Gamerro: "El primer libro de testimonios de soldados de Malvinas, *Los chicos de la guerra* de Daniel Kon, se escribe a partir de entrevistas realizadas apenas terminada la guerra, entre junio y agosto de 1982, y se publica ahí mismo, en agosto; para cuando sale *Los pichiciegos*, en diciembre de 1983, ya lleva once ediciones" (2015: 445). Al libro de testimonios realizado por Kon le suceden otros que componen el cuadro periodístico del conflicto; en 1982 *Así lucharon* de Carlos Túrolo editado por Sudamericana, en mayo de 1983, *Una cara de la moneda: la guerra de Malvinas según la versión completa del The Sunday Times Insight Team, de Londre*s escrito por Paul Eddy, Magnus Linklater y Peter Gilman, editado por Hyspamérica Ediciones, traducción de *The Falklands War* editado en Londres,

Según Gamerro, la experiencia ficcional de Fogwill, más que una anticipación puede ser entendida como una "ficción simultánea" (2015: 446), contrapuesta a las ficciones oficiales, y compuesta a través experiencias subjetivas, saberes técnicos, historias y rumores desatados a partir de las operaciones represivas desplegadas por el terrorismo de Estado. En un sentido complementario a la lectura de Gamerro, María Pía López califica a la novela como un "escrito de urgencia" […] "palabras en cuyo seno se libran combates, fundamentalmente la confrontación con una ilusión colectiva" (2011: 61). En efecto, Fogwill trabaja a partir del disenso y la disrupción hacia su coyuntura inmediata; sin embargo, es necesario advertir que esa mitología de la celeridad[284] forma parte de un relato más amplio, que se expande hacia una imagen pública de escritor. Fogwill se encargó, frecuentemente, de construir ese relato; justamente, porque detrás de lo anecdótico, operaba una idea personal de praxis autoral que se oponía a las formas canonizadas de concebir la literatura.

En la escritura de *Los pichiciegos* puede dimensionarse el funcionamiento de una visión materialista y cínica de los episodios en Malvinas, consecuente con la problematización del poder, el deseo y el dinero en tanto ejes críticos de la estética fogwilliana. Esto plantea una violenta contradicción respecto de la naturaleza del relato de guerra como figuración heroica, incluso testimonial; por el contrario, la novela socava cualquier tipo de heroicidad o resto épico; no hay héroes, sino desertores; no hay valentía, hay supervivencia; no hay nacionalismo –como identidad colectiva que ordena las fuerzas en disputa-, sino una lucha individual. En este sentido, María Pía López sostiene que "el acontecimiento histórico", es decir la guerra en Malvinas" representa una "oportunidad para pensar otra situación: la de construcción de comunidad" (2011: 62). La línea crítica que señala López, anclada en una perspectiva sociológica, hace foco en el carácter político de la novela: "va hacia lo prepolítico y a lo ahistórico, a la pregunta por la fundación y el origen de un modo de sociabilidad y junto con ella de un modo de subjetivación de los hombres" (2011: 62). Fogwill configura una novela que destruye cada uno de los supuestos y axiomas que articulan los grandes relatos

---

1982; en agosto de 1983, *Malvinas. Testimonio de su gobernador*, de Carlos Túrolo, editado por Sudamericana; en septiembre de 1983 *Malvinas. La trama secreta*, de Oscar Cardoso, Ricardo Krischbaum y Eduardo Van der Kooy, editado por Sudamericana.

[284] La primera edición de la novela, realizada por Ediciones de la Flor, tiene como pie de imprenta la fecha de diciembre de 1983, es decir, dieciocho meses después de la rendición de las tropas argentinas en Puerto Argentino.

colectivos, relatos que actúan como garantes en la conformación de una comunidad, revelando el carácter evanescente de los sujetos y el lazo social que los unifica. La visión de esta guerra se opone a cualquier ideología o idealización de lo nacional como identidad simbólica basada en la unión entre sujetos. El título original de la primera edición en 1983 –de la Flor- era significativamente diferente: *Los Pichy-ciegos. Visiones de una batalla subterránea*; de modo que, la guerra que narra la novela se instala en la oscuridad de una cueva malvinense para describir una batalla anterior a la existencia de cualquier posibilidad de cultura política. En este sentido, el lenguaje novelesco de Fogwill es deliberadamente anti-platónico, o si es posible, pre-platónico. Si el filósofo trazó las posibilidades del conocimiento humano en la alegoría de la caverna, punto de partida para la organización racional de las ciudades, Fogwill encuentra en la guerra la metáfora más precisa de la desconstrucción del lazo social, cuyo contrato no es la igualdad, ni la racionalidad, sino la imposición de la fuerza. Si en la caverna platónica los hombres, aún encadenados, podían identificar formas sensibles y conjeturar ideas abstractas, en la caverna fogwilliana las condiciones materiales se imponen. Los "pichis", cegados a toda posibilidad de conocimiento, se entregan a la conversación banal y a la narración de historias como efectos secundarios de una única preocupación: la supervivencia.

Beatriz Sarlo advirtió en la novela la construcción de un realismo literario que "no renunciaba a la representación ni se sostenía sobre primeros planos de autorreflexión y metadiscurso" (2001: 27). Esa renovación del realismo hacia 1983 se presenta como una emergencia singular[285]; tal como señalaba Sarlo, las características de esta estética no pueden ser interpretada desde la ingenuidad y la ilusión del referente; evaluación coincidente, a la Graciela Speranza, quien advierte en la novela la construcción paradójica de una "fantasmagoría hiperrealista"[286](2012: 423). En

[285] Sostiene Beatriz Sarlo: "*Los pichiciegos* todavía debe ser leída como la gran novela realista de los ochenta, aunque decir eso sea bastante poco porque los ochenta quizás tengan sólo esa novela realista, escrita como hoy puede pensarse el realismo: una situación completamente imaginaria cuyos hilos se prolongan hasta tocar las coordenadas verdaderas de la guerra. Una irrealidad ideológica y culturalmente verosímil, sobre todo porque la lengua de *Los pichiciegos* tiene un ajuste preciso, marcas sociales nítidas (una especie de lumpen-hemingway) y describe con una frialdad de manual técnico delirante" (2001: 27)

[286] Argumenta Speranza sobre *Los pichiciegos:* "Contrarrelato fundacional de la guerra que contó la dictadura, doble oscuro de los valores nacionales que insuflaban la "gesta patriótica", *Los pichiciegos* crea una comunidad sumergida que es una versión reducida o aumentada de la sociedad argentina, con su mito de origen fundado en el cisma de "los vivos" y "los boludos", sus autoridades despóticas, su protocapitalismo salvaje, su masculinidad exaltada, su identidad nacional corroída, sus aedas populares que cuentan películas y chistes de judíos (Manuel y Acevedo, homenaje irreverente a Puig y a Borges), y hasta su propio lunfardo: "los pichis", "los muertos", "los fríos". Ángeles bufos del revés perverso de la

definitiva, Fogwill dispone la construcción de una realidad imaginaria e ideológica sobre la cual, la palabra literaria ensaya aproximaciones y registros a partir del habla argentina. La novela se extiende como una especulación sobre las causas y genealogías de la guerra; es la contracara de cualquier apropiación del poder institucional, ya sea del Estado, el ejército, o el poder político. Esta visión crítica tiene como fundamento la práctica imaginativa de la ficción; frente al documento o el testimonio, la novela se propone como un territorio que funda en el lenguaje literario un dispositivo productivo contrapuesto al registro oficial.

El relato y su pre-historia imbrican datos personales que unen vida y escritura. En la "Nota del autor a la séptima edición", fechada el 1º de abril de 2010 y considerada por el propio Fogwill, a meses de su muerte, como la versión definitiva del texto, vuelven a ordenarse las anécdotas que rodean la escritura de la novela: su origen, su tiempo de escritura, su derrotero por las editoriales hasta llegar a De la Flor. Pero sobre todo se coloca al personaje escritor en contacto directo con la realidad material-económica de los últimos años de la dictadura:

> yo trabajaba en una agencia de publicidad donde se daban cita comodoros y generales a repartirse las ganancias de las cuentas publicitarias de las empresas intervenidas por el Banco Central […] Era una mina de oro y allí participaba en reuniones donde un brigadier retirado Cabrera, por entonces vicepresidente del Banco Central, y un general activo Saá nos explicaban las razones de la inminente victoria de las tropas argentinas. Como imaginaba miles de muertos, la escena no daba risa, sino una mezcla de odio y pánico (2012: 9-10).

A partir del ese contacto "real" (económico-infraestructural) se da forma a una experiencia mediatizada del conflicto en Malvinas; es decir, se imagina una guerra y se la construye en el lenguaje. Sin embargo, es sobre una base (siempre presente) de materialidad lingüística plegada a un uso imaginativo de la narración que Fogwill responde –contradictoriamente- a un acercamiento referencial. No hay testimonio ni pretensión de verdad, sino artificio narrativo que pone en jaque cualquier relato sobre la guerra, sobre sus causas y consecuencias. Ya en 1983, Fogwill sostenía que el libro "no fue escrito contra la guerra sino contra una manera estúpida de pensar la guerra y la literatura" (2012: 11). La maniobra es corroer el sentido común (político y literario) a partir del axioma "escribir en contra de…"; elevando el discurso narrativo al plano de

---

historia política argentina, los pichiciegos suman los muertos de un bombardeo a los desaparecidos de la dictadura ("guerra sucia" y "guerra limpia" son la misma cosa en el recuento), anticipan el cinismo de la cruzada neoliberal y la corruptela menemista y hasta el "que se vayan todos" del 2001" (2012: 423)

la experimentación, refractaria a los usos estandarizados de la lengua. El proyecto teórico que subyace en la escritura narrativa problematiza la ilusión referencial para crear un tipo de discurso que nombra la realidad para repensarla, y en esta operación, la tuerce y la vuelca hacia una suerte de delirio imaginativo que combate el relato verosímil, realista o efectivamente real.

Desde el inicio, la novela instala una divergencia con las imágenes normalizadas por el sentido común, el cual arrastra en la lengua una representación esperable de la realidad, y la crudeza contrastante de una experiencia ficcionalizada.

> Imaginaba la nieve blanca, liviana, bajando en línea recta hacia el suelo […] Pero esa nieve ahí, amarilla, no caía: corría horizontal por el viento, se pegaba a las cosas, se arrastraba después por el suelo y entre los pastos para chupar el polvillo de la tierra; se hacía marrón, se volvía barro […] Nieve: barro pesado, helado, frío y pegajoso. […]
>
> En el televisor la nieve es blanca. Cubre todo. Allí la gente esquía y patina sobre la nieve. Y la nieve no se hunde ni se hace barro ni atraviesa la ropa, y hay trineos con campanillas y hasta flores. Afuera no: en la peña una oveja, un jeep y varios muchachos se habían desbarrancado por culpa de la nieve jabonosa y marrón. Y no había flores ni arboles ni música. Nada más viento y frío tenían afuera (2012:16-17).

La banalidad de un significante, "nieve", sirve para abrir un abismo entre la imagen cristalizada por la circulación masiva a través de la televisión y la experiencia material. Frente a la idealización y repetición mediática, el texto propone su versión contraria. El discurso novelístico produce una indagación contrastiva que redefine su significado lingüístico, y se opone a una imagen banalizada: "Nieve: barro pesado, helado, frío y pegajoso." (2012: 16) Así, frente a la representación apacible de un paisaje nevado, la experiencia "real" en las islas del sur materializa una redefinición lingüística que desestructura violentamente toda abstracción idealizada y traducida al lenguaje corriente de los medios, soporte por antonomasia del sentido común.

Frente al discurso homogéneo e inocente de la *doxa*, *Los pichiciegos* se compone como un registro caótico de voces, cuyo origen difuso se encuentra en el imaginario social; a través de esta confusión se desarticula la transparencia del material lingüístico, así como de los sistemas ideológicos y culturales constituidos en el lenguaje. La novela derriba la posibilidad de construir una representación del mundo que no sea, antes, una reflexión acerca de los modos de nombrar ese mundo; es a través de la palabra dialógica, y del acto formal del diálogo, que el texto permite visibilizar los procesos del habla como materia lingüística y estrictamente dependiente de su dimensión social:

> El pichi es un bicho que vive abajo de la tierra. Hace cuevas. Tiene cáscara dura –una caparazón– y no ve. Anda de noche. Vos lo agarras, lo das vuelta, y nunca sabe enderezarse, se queda pataleando panza arriba. ¡Es rico, más rico que la vizcacha! […]
> –Es la mulita –cantó alguien.
> –El peludo –dijo otro, un bahiense.
> –"El Peludo" le decían a Yrigoyen –dijo Viterbo, que tenía padre radical.
> –¿Quién fue Yrigoyen? –preguntó otro.
> Pocos sabían quién había sido Yrigoyen (2012: 40-41).

Las voces de personajes apenas reconocibles intervienen en un diálogo que especula sobre la imagen del "pichiciego", y por analogía, de los mismos desertores viviendo bajo tierra. El procedimiento narrativo no busca una identidad solida y unificada, sino que da muestras de la diversidad del idioma y su sistema simbólico a partir de un uso derivativo del lenguaje. Ese patrimonio lingüístico, desplegado como catálogo de diferencias dialectales, establece paradójicamente, un límite para la comunicación así como para la representación de un mundo común. Por esto, el diálogo no es argumentativo, sino acumulativo; del pichiciego, a la vizcacha, después a la mulita, luego al peludo, finalmente, en el último eslabón de la cadena se coloca el nombre propio -"Yrigoyen"-, que conecta esa derivación lingüística con la formación de una conciencia histórica y política. Sin embargo, la voz narrativa que cierra el pasaje y concluye el diálogo perfila una resignación. La negación de la memoria histórica se presenta como la contracara de ese capital lingüístico proliferante.

Esa "cuestión de nombres" marca el procedimiento que ordena la novela como operación sobre los sentidos del lenguaje coloquial. El discurso narrativo transforma esa linealidad en distorsión; resalta las distinciones, confunde referencias y advierte en el lenguaje un instrumento de manipulación; un sistema simbólico que establece modos de ser y formas fijas del imaginario social. Por tanto, el sentido disruptivo de la escritura se encuentra en la visualización de las tensiones entre una verdad oficial e institucional, comunicada y difundida masivamente, y la figuración de una experiencia que la contradice: "Mientras tanto, la radio argentina llamaba a pelear: según la radio, ya se había ganado la guerra. Pero: ¿cómo creerle si se veían montones de oficiales vendándose para ubicarse primero que nadie en las colas de las enfermerías? (2012:193). En este punto, la narración demuestra el perfil semiológico de Fogwill, agudo crítico de las verdades construidas en los medios; no sólo el lenguaje en su capacidad para significar y representar una experiencia común es puesto en entre dicho;

sino que la narración ridiculiza la naturaleza misma de los mensajes masivos, visualizados como meros artificios de una lógica propagandística

La novela describe la segmentación explícita entre desertores y los oficiales, planteando la división entre los sistemas jerárquicos de la institución, y su contracara en la clandestinidad. Esta dualidad propone una corrosiva crítica a las jerarquías que organizan el ejército y, por extensión, al Estado como sistema que instituye y ordena legitimidades. En efecto, la novela puede ser pensada, tal como desliza José Amícola, como "herejía histórica" o "crónica antioficial" (1996: 435); de modo que la supervivencia de los desertores se encuentra ligada a las estrategias del intercambio, no sólo "el trueque de información (que significaría una traición a la Patria), sino por el más estrecho del contacto sexual entre soldados de bandos opuestos" (1996: 435). Esta percepción del subalterno, que su vez ha elegido la clandestinidad, caracteriza a la voz del "pichi", formulando una mirada descarnada sobre las estructuras verticales propias de la vida militar. Sin embargo, la materialización de estas diferencias parte de un punto de vista lingüístico; es en el lenguaje donde se establecen las jerarquías entre los sujetos: "Los tipos llegan a oficiales y cambian la manera. Son algunas palabras que cambian: quieren decir lo mismo –significan lo mismo pero parecen más, como si el que las dice pensara más o fuese más. Tiene que haber una guerra para darse cuenta de esto" (2012: 101). Un posicionamiento específico en la escala de mando implica una adecuación y una modulación particular del lenguaje. Evidentemente, estas mutaciones de la lengua, que la guerra hacer perceptibles, son una constante del comportamiento social; de ahí el interés que Fogwill encuentra en este registro de variaciones; dado que, es en la lengua donde se ejerce el poder, donde pude identificárselo y hacerlo visible La narración habilita la posibilidad de advertir el carácter coercitivo del lenguaje y confrontación en los términos de una disputa simbólica. Esta disputa se hace visible a través del único "Pichi" sobreviviente, cuya voz ingresa al texto en la figuración de un cronista entrevistado:

> Y el tipo hablaba. Que éramos como el ejército de San Martín. "Heroicos", repetía. Que la batalla terminaba, que ahora se iba a ganar la guerra por otros medios, porque la guerra tenía otros medios: "La diplomacia, la contemporización", decía, y que nosotros íbamos a volver a los arados y a las fábricas (imagínate vos las ganas de arar y fabricar que traían los negros), y que ahora, luchando, nos habíamos ganado el derecho a elegir, a votar, porque íbamos a votar (imagínate las ganas de ir a votar y de elegir entre alguno de esos hijos de puta que estaban en los ministerios con calefacción mientras abajo los negros se cagaban de frío) y que íbamos a participar de la riqueza del país, porque ahora se

> iba a compartir, o a "repartir", dijo, y que ése era otro derecho que los soldados se ganaron en la guerra, y uno lo oía y pensaba: "¿Por qué no empezará él repartiendo el paraguas?"(214-215).

La voz del sobreviviente reproduce e interviene el discurso del oficial, de modo que el fragmento se configura narrativamente como un discurso intercedido por la presencia de un debate que traslada la violencia de la guerra hacia la violencia social. En primer lugar, se ironiza sobre el pasado heroico del ejército argentino; el legado sanmartiniano se vacía de contenido en el presente de una derrota, especialmente, cuando la guerra se plantea como el recurso político de una dictadura. Luego, resulta especialmente significativo el planteo de dos ejes que preanuncian el fin de la dictadura y el retorno democrático; es decir, la posibilidad del voto y el trabajo como medio para "participar de la riqueza del país". Estas ideas falsamente democráticas se plantean como la ironía máxima en la boca de un coronel derrotado, dejando entrever exactamente sus opuestos: la inutilidad del voto como herramienta de transformación política, y la continuidad de un proceso de reorganización del Estado donde se salvaguarda el patrimonio económico, sin posibilidad de intervenir en un verdadero reparto de la riqueza económica ni del capital político. Esa visión descarnada se materializa en una disputa de lenguajes; entre el discurso institucional del coronel y el discurso corrosivo del soldado, que es al mismo tiempo, quien representa metonímicamente a la totalidad de una masa popular, identificada a partir de la fórmula que recupera una explícita dimensión simbólica: "los negros de abajo". Así, frente al discurso triunfalista de la oficialidad, la conciencia del Pichi sobreviviente plantea su subversión.

Al trasladar la experiencia de la guerra al plano de la ficción disruptiva, *Los pichiciegos* se convierte en una investigación crítica sobre los supuestos que garantizan el orden de la vida en comunidad. En este sentido, tanto la guerra como la política se presentan como prácticas ligadas al poder; ya sea como ejercicio institucional y simbólico, en sentido foucaultiano[287], o como práctica material de supervivencia. Los "pichis", en tanto, desertores, representan la destrucción del orden institucional, pero no

[287] Puede interpretarse la noción de "poder" desde el sentido foucaultiano; es decir, como el ejercicio diseminado de la represión en el entramado socio-institucional. En este sentido, la narración explota el principio de la "microfísica del poder" descripta por Foucault: "el poder político […] tendría el papel de reinscribir, perpetuamente, esta relación de fuerza mediante una especie de guerra silenciosa, de inscribirla en las instituciones, en las desigualdades económicas, en el lenguaje, en fin, en los cuerpos de unos y otros" (1992: 144).

la anulación de sus categorías. La clandestinidad de la vida en "la pichicera" reproduce las necesidades de una cotidianeidad material que se estructura a partir de un esquema de jerarquías; la naturaleza del poder no se anula, sino que se transforma a un nuevo contexto. En este sentido, la organización de la vida subterránea de los desertores se dispone a partir de órdenes básicas y materiales. Las directivas de "Los Reyes Magos" funcionan como garantía para salvaguardar la vida; aunque como consecuencia, ésta se transforma reduciéndose a un estado casi animal. La voz que representa la autoridad de la Pichicera –es decir, de aquellos que, en algún punto difuso de la historia de la guerra, idearon la deserción y dictaminaron sus condiciones- funciona como la articulación de un poder real y efectivo: "–¡Te mando que no te muras! Y si seguís jodiendo con morirte, te voy a matar yo de un tiro –amenazó Viterbo. El marino no se lamentó más" (2012: 68). La novela propone una escritura que indaga en las variaciones del poder, sus modos de circulación y ejercicio. La guerra se convierte en el escenario que lo visibiliza en estado puro, descarnado para finalmente resumirlo en una dicotomía: obedecer o morir. En efecto, la lógica de la guerra no hace sino poner en evidencia el débil equilibrio que sostiene la vida de la comunidad (la trama social). La violencia organiza los intercambios y actúa como fundamento para la estructuración de las relaciones. La violencia marca tajantemente las diferencias entre una cotidianeidad urbana y la experiencia de la guerra, con lo cual se impone la necesidad de un orden "excepcional" que salvaguarde la vida por encima de cualquier sistema simbólico. Sin embargo, el acto clandestino de la deserción establece una organización rígida que transfiere y reproduce la lógica del poder en su cara explícitamente violenta. Por lo tanto, la novela no se dedica a registrar los hitos del campo de batalla, sino, por lo contrario, imagina una vida en estado de guerra. La narración sugiere los alcances de esa inscripción de la guerra en la vida cotidiana, trasladándose desde el plano de la necesidad material a la capacidad misma del pensamiento: "– ¿Querés decir que la memoria depende de los que mandan, o de lo que te mandan los que mandan? –pregunté. –Sí, ahí era así." (2012:150). Por debajo del diálogo, se delinea la inscripción de la guerra en la formación del pensamiento y la memoria -ya sea colectiva o individual; la vida de los desertores se plantea como una tensión entre la violencia del afuera, y la sumisión al poder que organiza la supervivencia en un interior no menos violento.

Ahora bien, las voces de los personajes incorporan a la trama ficcional referencias y discursos que exceden el contexto específico de Malvinas, construyendo

imágenes de otras luchas (otras guerras e imágenes de la violencia). Esta instancia discursiva es consecuente al horizonte teórico que rige la escritura de Fogwill, es decir, exponer a través del texto narrativo una percepción explícita de los entramados del poder y de los mecanismos que permiten advertir su circulación social. La guerra y la política se presentan, entonces, como dispositivos complementarios. Para hacer ingresar estos discursos, el texto se propone como un artefacto que reúne en la lógica del rumor una variedad de teorías y supuestos sobre la realidad política; de modo que, la novela reúne elementos de la historia política argentina de la década del 70, especialmente la militancia revolucionaria y los operativos represivos del Estado. Sin embargo, la incorporación de estas referencias se realiza a través del lenguaje modulado con el tono de una *doxa* difusa que comenta los hitos de una historia reciente y atroz: "–Videla dicen que mató a quince mil –dijo uno, el puntano. –Quince mil... ¡no puede ser! –¿Cómo, Videla? –preguntó el Turco, dudaba. –Sí, Videla hizo fusilar a diez mil –dijo otro. –Salí, ¡estás en pedo vos...! –dijo Pipo–." (2012: 77). La barbarie desatada por el régimen del 76[288] se incorpora explícitamente, sin encriptaciones literarias, a través de un discurso llano que apela al diálogo hiperrealista para introducir la visión más cruda del terrorismo de Estado:

> –Yo sentí que los tiraban al río desde aviones.
> –Imposible –dijo el Turco, sin convicción.
> –No lo creo, son bolazos de los diarios –dijo el pibe Dorio, con convicción.
> –Yo también había oído decir que los largaban al río desde los aviones, desde doce mil metros, pegas en el agua y te convertís en un juguito espeso que no flota y se va con la corriente del fondo –indicó el Ingeniero (2012: 79).

La ficción narrativa es el soporte que se hacen explícitos los métodos del terrorismo de Estado; sin embargo, la categórica referencia a los "vuelos de la muerte" se construye en el registro de la duda, como si la aproximación a la verdad fuera consecuencia de las convicciones de quien la enuncia. En todo caso, apelando a una

[288] En este aspecto, el temprano estudio de Richard Gillespie –editado originalmente por Oxford University Press, Nueva York, 1982- resulta contundente; siguiendo un informe de Amnesty International titulado "Testimony on Secret Detention Camps in Argentina" (Londres, 1980), se describe la utilización del terrorismo de Estado como método sistemático, el cual formó parte de una "nueva infraestructura represiva" (1987: 297) no conocida por las organizaciones políticas y los grupos guerrilleros: "campos de concentración oficialmente autorizados pero clandestinos, centros de tortura, y unidades especiales basadas en las tres fuerzas militares y en la policía, cuya misión era la de secuestrar, interrogar, torturar y matar" (1987: 297). En 1984 –cuatro años después del informe Amnesty International- durante la presidencia democrática de Ricardo Alfonsín, y como resultado del trabajo de la CONADEP, serán sistematizados los testimonios de las víctimas del terrorismo de Estado y difundidos en el informe *Nunca más*.

fingida incertidumbre, se enuncia rotundamente una de las prácticas sistemáticas de la Marina durante la represión desatada a partir de 1976[289]. El carácter dialógico del texto narrativo produce una dispersión de las certidumbres; la verdad histórica no se encuentra enunciada en sentido univoco y definitivo en ninguna voz privilegiada. A través de la composición dialógica, el texto se acerca a la posibilidad de nombrar los episodios y las referencias que componen la experiencia represiva. El texto de Fogwill nombra a la dictadura, a sus crímenes y consecuencias políticas, pero lo hace sin la certidumbres ni compromisos ideológicos, sino disponiendo de un mosaico de voces en diálogo.

El marco histórico de referencias contextuales elaboradas en la novela se hace más complejo al incorporar el discurso sobre las luchas revolucionarias. Delineadas dentro de una deriva confusa en la que intervienen nombres propios, sucesos e ideologías, estos índices operan como fragmentos de una historia dispersa en el discurso social. Así, junto a la mención del "Operativo Independencia", se especula en torno al número de "fusilados-desaparecidos", indagando en las causas de esas muertes para componer un relato desfigurado de la militancia política y las organizaciones guerrilleras. Este cuadro histórico termina de configurarse, especialmente, a través de los nombres de Santucho y Firmenich, los cuales operan como designadores que concentran el sentido histórico-referencial del relato: "En Tucumán –contaba el

[289] La primera referencia al procedimiento genocida de la Armada aparece en la "Carta abierta a la Junta Militar" de Rodolfo Walsh, de marzo de 1977; allí, escribía: "Veinticinco cuerpos mutilados afloraron entre marzo y octubre de 1976 en las costas uruguayas, pequeña parte quizás del cargamento de torturados hasta la muerte en la Escuela de Mecánica de la Armada […]En esos enunciados se agota la ficción de bandas de derecha, presuntas herederas de las 3 A de López Rega, capaces de atravesar la mayor guarnición del país en camiones militares, de alfombrar de muertos el Río de la Plata o de arrojar prisioneros al mar desde los transportes de la Primera Brigada Aérea 7, sin que se enteren el general Videla, el almirante Massera o el brigadier Agosti. Las 3 A son hoy las 3 Armas, y la Junta que ustedes presiden no es el fiel de la balanza entre "violencias de distintos signos" ni el árbitro justo entre "dos terrorismos", sino la fuente misma del terror que ha perdido el rumbo y sólo puede balbucear el discurso de la muerte" (2010: 10-11). Elizabeth Jelin en "Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad", sintetiza la exposición pública de los vuelos durante la década del 90 a través de la recepción de la entrevista realiza por Horacio Verbitsky a Adolfo Scilingo y sus consecuencias: "En 1995, año del décimo aniversario del juicio, la escena política y cultural de la Argentina se vio sacudida por la confesión de un marino acerca de cómo se llevaban a cabo las desapariciones: vuelos sobre el río de la Plata, en los cuales se tiraban al agua a prisioneros que aún estaban vivos, previa inyección de tranquilizantes. Si bien muchos sabían ya de la existencia de esta metodología de desaparición, era la primera vez que alguien que había participado directamente en la represión confesaba lo que se había hecho y cómo se había hecho. No había un tono de arrepentimiento, solamente una confesión para reconocer la verdad. La confesión llegó a los medios masivos, especialmente a la televisión, convirtiendo estos pedazos de información en parte de las noticias cotidianas. Este revuelo mediático provocó una respuesta institucional a estas confesiones por parte del general Balza, comandante en jefe del Ejército, quien reconoció que esa institución había cometido crímenes y pidió perdón a la población en abril de 1995" (2009: 549-550). El marino en cuestión, Adolfo Scilingo, fue entrevistado por Horacio Verbitsky para su libro *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta, 1995.

tucumano–, cuando venía Santucho para el 17 de octubre, llegaba con trescientos Peugeot 504 negros, cada uno con cinco monos adentro y desfilaban" (2012: 81). Las actividades del ERP se distorsionan; se mezclan fechas y nombres en un discurso que intenta dimensionar el escenario de una lucha revolucionaria. Sin embargo, la precisión de las alusiones a la realidad histórica importa menos que su incorporación al relato. En sentido análogo, el texto refiere las operaciones de Montoneros, a través de la figura de Firmenich:

> –Ése era vivo.
> –Es vivo. ¡Pero tenía pelotas ése!
> –¿Por?
> –Ése amasijo al presidente. Lo secuestró y lo amasijo cuando tenía quince años de edad...
> –¿En serio?
> –Sí, a Aramburu, era militar –general–, Firmenich lo amasijo, y era un pibe... ¡de un tiro!
> –¡Joda! –dudó alguien.
> –¡Cierto!–confirmó Viterbo.
> –Y a los dieciséis, él con diez tipos más, pendejos como él, tomaron una cárcel militar y soltaron a mil guerrilleros que había presos... Fue en Rawson, cerca de mi pueblo... después secuestraron aviones y los llevaron a Chile (2012: 87).

Las voces de los personajes se confunden, y en su lugar se exponen fragmentariamente las operaciones de Montoneros y los hitos relevantes de su vida política. En efecto, se presenta un cuerpo de anécdotas que las voces reproducen sin precisiones; episodios de una historia que corre en paralelo al relato documental de la historiografía. En este relato, se mezcla la operación fundacional de la organización en la clandestinidad, el 29 de mayo de 1970, así como su intervención, junto a otras organizaciones guerrilleras, en la fuga del penal de Rawson en agosto de 1972. Sin embargo, la ironía crítica se filtra rápidamente en el texto, Firmenich es caracterizado por su "viveza", y se desliza una corrosiva mirada hacia su supuesto enriquecimiento: "Pero éste tiene la guita loca, miles de palos verdes tiene […] -¿Dónde está? – En Europa, en Cannes, o en Montecarlo, por ahí..." (2012: 88). La novela introduce una versión contrapuesta al relato heroico de Montoneros, una mirada ambivalente y por momentos cínica, que revisa críticamente las decisiones de la cúpula de la organización guerrillera[290]. El tono especulativo del diálogo termina por sugerir, finalmente, una

[290] Al respecto, Richard Gillespie sostiene en *Soldados de Perón*: "Quienes tenían en sus manos el verdadero poder eran los pocos que ocupaban los más altos puestos militares y que controlaban la tesorería bélica" (1987: 297). La concentración del poder y la compartimentación jerárquica y militarista adquiere, luego del golpe de 1976, su punto más evidente. Siguiendo a Gillespie, Mario Eduardo

paródica reformulación del ideario revolucionario. Ante el inminente retorno democrático que la novela preanuncia en 1982, se plantea la posibilidad de votar a quienes lideraron las organizaciones guerrilleras durante la década del 70: "Si hay elecciones, ¿lo votarías? – ¿A quién...? –A Firmenich. –No... yo no votaría a nadie, ¡que se vayan todos a la puta madre que los remil parió!" (2012: 88). Inmediatamente, la respuesta desarticula no sólo la posibilidad de una identificación con el proyecto de Montoneros, sino que establece una visceral perspectiva crítica hacia la política en tanto acuerdo institucional involucrado en un sistema de gobierno, y por ende, consustancial al ejercicio del poder. Es en esa respuesta anónima que la novela realiza su más fulgurante anticipación; si algo efectivamente preanuncia el lenguaje narrativo de Fogwill, no es el inminente fin de la administración militar hacia 1982, el retorno a la vida democrática y la denuncia de las violaciones a los derechos humanos durante la década del 70, sino la lógica material e individualista de la década del 90, y el "que se vayan todos" del 2001, rotunda fractura entre la clase política y la sociedad argentina. Sin embargo, estas voces no se proponen como una denuncia; sino que articulan una descripción digresiva y dialógica de las luchas por el poder, o de su ejercicio como parte de un aparato represivo. Estos relatos y comentarios se introducen desde un lenguaje que estiliza una oralidad descarnada; a partir de este registro oral –confundiendo referencias y acontecimientos-, se ficcionaliza el proceso de formación de la memoria colectiva. Finalmente, no hay una voz autorizada que delimite y circunscriba la verdad

---

Firmenich era, hacia 1977, el primer secretario del Partido Montonero (partido revolucionario de cuadros), comandante en jefe del Ejército Montonero y secretario general del Movimiento Peronista Montonero. Sin embargo, la creación formal del Movimiento se realiza, según advierte Gillespie "desde la segura y distante Roma, después de haber decidido unilateralmente abandonar el país" (1987: 297). Hacia 1979-1980 –cuando la cúpula de Montoneros dispone la contraofensiva- se producen las escisiones más relevantes, las cuales ponen en evidencia la fragmentación del movimiento. La primera y más significativa ocurre en 1979, encabezada por Rodolfo Galimberti, acompañado, entre otros, por Juan Gelman-, quien, siguiendo a Gillespie "rechazó la contraofensiva, considerándola un disparate estratégico" (1987: 321); la segunda, se sucede un año más tarde y toma el nombre de Montoneros 17 de Octubre. En el documento *Reflexiones para la construcción de una alternativa peronista montonera autentica*, firmado el 9 de junio de 1979 por Rodolfo Galimberti y Juan Gelman, entre otros, exponían los argumentos de la escisión acusando a la conducción de antidemocrática, sectaria y militarista. Así también, en el cuerpo del documento los firmantes exponen una controversia acerca del capital económico acumulado por la organización: "Esta ``conducción´´ hoy, acusa a los firmantes de este documento de haberse llevado 68.750 dólares. Queremos responderle: efectivamente, recuperamos para continuar la lucha revolucionaria en Argentina 68.750 dólares. Y no nos llevamos más porque no pudimos, ya que los 30.000.000 de dólares los tienen, juiciosamente, a buen resguardo. Esos 30.000.000 pertenecen al campo revolucionario en su conjunto, y los cuatro ``comandantes´´ -que para colmo, ni concibieron, ni ejecutaron la operación que los proveyó-, en nombre de algunas decenas más, se los niegan a quienes los necesitan en el país, para el respaldo de luchas concretas" (1979: 12). Las acusaciones entre montoneros ponen en evidencia la dimensión económica del liderazgo de la dirigencia, hecho que es recuperado por Fogwill en la novela con la lógica del rumor.

de los hechos y los nombres; por lo tanto, la noción de verdad histórica se muestra como un efecto discursivo.

En su ensayo *El país de la guerra* (2014), Martín Kohan sostiene que el lenguaje y la metafórica de la guerra se presentan como un vector fundamental de las narraciones de la historia argentina; su tesis sostiene que el imaginario bélico proporciona un paradigma de identidad para la figuración de lo argentino, cuyo germen se encuentra en la entronización de San Martín, un militar, como padre de la patria. Desde el siglo XIX, atravesando el XX, y pasando por la lucha armada de la década del 70, encuentra en las ficciones de Malvinas un punto central de ese relato de identidad, que continúa su proyección hasta el presente democrático. *Los pichiciegos* ensaya una escritura de la guerra que parte de un acontecimiento concreto de su presente para proponer la explicitación de las tramas de una violencia (material o simbólica) generalizada; de esta manera, la lógica de la guerra se alinea con otras formas de la vida política[291]. Su escritura se hace eco de la violencia que recorrió la década del 70 hasta llegar a 1982; ese registro –ya sea como instrumento político de las guerrillas revolucionarias, o los operativos del terrorismo del Estado- circula en el habla de los personajes a través de referencias manifiestas. Sin embargo, la ficción se impone como método especulativo y se resiste al posicionamiento ideológico. En este sentido, *Los pichiciegos* desenfoca los enfrentamientos en las islas, Malvinas se presenta como un escenario que distorsiona la guerra para imaginar sus conexiones con la trama política y la vida social; se construye, por lo tanto, como un trabajo que yuxtaponme la memoria política junto al registro oral del habla argentina. En todo caso, si existe una disputa "real", la novela la convoca a través de operaciones lingüísticas que nombran e intentan pensar/imaginar una realidad que, hacia 1982, se encuentra impregnada por la violencia represiva del Estado.

Otra consecuencia de la mirada distorsiva propuesta por Fogwill se encuentra en los acontecimientos enfocados por la narración. Por lo tanto, no se elije representar episodios de combates; sino describir los modos de la supervivencia en Malvinas. *Los pichiciegos* es la narración de una vida en estado de guerra; y esa vida se encuentra

[291] Esta genealogía se inicia a principios del siglo XIX por el general prusiano Carl von Clausewitz con su ensayo *De la guerra*. Cabe señalar que el texto fue releído durante la década del 60 como marco teórico para la guerra de guerrillas. Entre estas lecturas, según advierte Richard Gillespie, se encuentra Abraham Guillén, *Teoría de la violencia*, editado en 1965 por Editorial Jamaca en Buenos Aires; libro que se sumaba a los textos de Guevara y Régis Debray. Finalmente, en un plano estrictamente teórico, se encuentra la reformulación de las tesis de von Clausewitz realizada por Michel Foucault durante la década del 70 en su teoría microfísica del poder.

alejada de toda épica. La perspectiva anti-heroica de la escritura se detiene en los pormenores de esa vida precaria; en las estrategias de los desertores para conseguir alimentos, en las necesidades de un refugio seguro en la clandestinidad. Resulta evidente que, no hay una "Gesta de Malvinas", ya que no hay héroes sino sujetos que regresan a un estado animalizado; individuos que intentan desaforadamente sobrevivir a cualquier precio, inclusive (y sobre todo) traicionando a la propia nación por la que deberían combatir. Para Fogwill, escribir contra la guerra implica, necesariamente, mostrar el absurdo de una vida reducida a un estado de precariedad:

> Ni cara tenían: hinchados –sería por el humo de la estufa–, la barba crecida, los ojos secos y muy hundidos, el pelo duro como un cuero arriba de la cabeza y los pómulos rojos, como tienen los monos, escaldados del frío y por las quemaduras de la época en que se inició la guerra.
>
> La cara, donde no era barba o paspadura, era piel negra, encostrada con una mezcla de la grasa que se usó para el frío y la arcilla de abajo (2012: 170).

El fragmento recupera la única descripción física de los personajes, y se formula dese una mirada que anula las singularidades; luego, habrá voces y disputas, pero no identidades reconocibles como individuos, sólo algunos nombres vinculados al ejercicio del poder. No hay caras, sino el dibujo de una humanidad conducida a un estado primitivo; esa descripción, "barba", "cuero", y "pelo duro" figuran una vida que la guerra ha reconfigurado hacia la barbarie. La comunidad clandestina de *Los pichiciegos* plantea la posibilidad material y concreta de un regreso al estado salvaje de existencia. La guerra –escenario extremo donde la violencia organiza los parámetros y las claves básicas de la vida- crea las condiciones para una experiencia, cuyas condiciones parecen situarse en un estado pre-histórico. Esa regresión hacia a la (edad de) piedra se hace explícita y literal en el final de la novela.

> la nieve va a ir derritiéndose y el agua y el barro de la nieve rellenarán todos los recovecos que por entonces queden de la Pichicera. Después las filtraciones y los derrumbes harán el resto: la arcilla va a bajar, el salitre de las napas subterráneas va a trepar y los dos ingleses, los veintitrés pichis y todo lo que abajo estuvieron guardando van a formar una sola cosa, una nueva piedra metida dentro de la piedra vieja del cerro (2012: 250).

Esa caverna que ha sido "La Pichicera" termina por disolverse para, literalmente, fundirse y regresar a la piedra. En el final, todos los elementos se igualan –agua, barro, nieve, arcilla, salitre y cuerpos humanos- dando forma a "una nueva piedra" que involuciona la vida humana en un estado elemental. Esa imagen final coloca en el centro de una guerra moderna una imagen de la prehistoria, donde los elementos

primarios de la vida se arrastran hacia la solidificación mineral. No es menor que esta reducción incluya tanto a argentinos como a británicos, ya que no hay distinción en el proceso de degradación de la vida. Este retroceso hacia un estado primitivo de vida, habilita una lectura que, anclada en la violencia de la guerra como referente inmediato de la escritura, traza una vinculación con la violencia del lenguaje que "nombra" y planifica un "destino" colectivo. En este sentido, el proyecto narrativo que impulsa la escritura de Fogwill se opone deliberadamente a cualquier proyección ideológica. No hay pacifismo ni nacionalismo, dado que la escritura literaria se sustrae a cualquier interpretación política, en su lugar la ficción de la comunidad clandestina y la supervivencia se demuestra, cabalmente, como una "antropología especulativa" (Saer 1997: 16). En este sentido, la escritura literaria de Fogwill se propone un recorrido alternativo, atravesado por un cinismo filosófico que se antepone a cualquier pensamiento ideologizado; y en consecuencia, no pude ser pensada sino como un correlato contradictorio del pensamiento y el lenguaje político. La imagen distorsionada de la guerra se postula para hacer ostensibles los regímenes excluidos del pensamiento y del orden del discurso literario; la novela es la materialización de ese lenguaje clandestino que habla del deseo, del miedo, de la sumisión, de la violencia y, especialmente, del poder, ya sea como ejercicio desnudo o como meta de una lucha que involucra tanto a la vida política, como la prácticas de la guerra moderna.

4. Una tetralogía: imaginación urbana o las condiciones discontinuas del presente: *Vivir afuera* (1998); *La experiencia sensible* (2001); *En otro orden de cosas* (2001); *Urbana* (2003)

Las cuatro novelas que articulan esta serie -*Vivir afuera* (1998) *La experiencia sensible* (2001) *En otro orden de cosas* (2001) y *Urbana* (2003)- integran en su conjunto temporalidades y procedimientos discontinuos; dos de ellas regresan a la década del 70, las dos restantes se instalan en el presente de su escritura, es decir el final de la década del 90 y los primeros años del 2000; su carácter común es el uso de un lenguaje narrativo que ha sido leído por la crítica como un regreso del realismo a la literatura argentina. Resulta evidente que, si existe un regreso, debió existir un alejamiento de las escrituras referenciales-materialistas-sociológicas -corrimiento que, bien entendido, es un efecto de lectura de la propia crítica-; en este sentido, la novela canonizada en la década del 80 –*Respiración artificial*- se aleja ostensiblemente de este

programa estético. Fogwill construye su tetralogía en contraposición al canon anti-realista inmediatamente precedente, esto es Piglia y su genealogía literaria (Borges-Macedonio Fernández); tal como sostiene Karina Vázquez, estas cuatro novelas "invitan a revisar un tema secular en la historia literaria argentina: el planteo estético de la realidad y lo político dentro de la ficción" (2009: 15). Esta invitación a la revisión y reinstalación del realismo se concreta en la "frecuente utilización de códigos culturales", así como la inserción en la trama narrativa de distintos "hábitos de consumo e inserción económica" (2009: 15-16), todos ellos, elementos proyectados y materializados en el espacio urbano. Vázquez advierte en este regreso del realismo siguiendo la lectura de Miguel Dalmaroni; en este sentido, Fogwill se incluye entre los autores que proponen una estética alejada del modelo de la alusión que caracterizó a la narrativa de la década del 80[292]. En este sentido, la escritura híperliteraria de Ricardo Piglia en *Respiración artificial* (1980) funciona como modelo antagónico para un proyecto de escritura, cuyo

[292] Señala Vázquez: "La narrativa indirecta y alusiva gestada con la resistencia a la última dictadura militar (1976-1983), abre paso a un tipo de narración directa que, a pesar de esto, no puede ser definida como el realismo mimético de los sesenta y setenta" (2009: 16). Las novelas de Luis Gusmán – *Villa* (1995), *Ni muerto has perdido tu nombre* (2005)- Liliana Heker – *El fin de la historia* (1995)- y Martín Kohan –*Dos veces junio* (2002)- forman parte de estas escrituras que ingresan en modo directo a la narración de la experiencia dictatorial y los horrores del terrorismo de Estado. En este sentido, Miguel Dalmaroni advierte que el surgimiento de estas narrativas se vincula con una nueva etapa de la "posdictadura": "entre 1995 y 1996, estas controversias toman un nuevo impulso, conectado visiblemente con algunos cambios y algunos hechos históricos que […] dieron inicio a una nueva fase de la posdictadura. Por una parte, los medios de comunicación de masas y algunas voces de ex represores o de jefes militares registraron como convicción social los efectos de las leyes de impunidad y de los indultos a los exterminadores, interviniendo con nuevos relatos de los hechos de fuerte impacto mediático (2004: 156). Las declaraciones de Juan Carlos Rolón y Antonio Pernías ante el Senado de la Nación, así como la confesión de Adolfo Scilingo a Horacio Verbitsky forman parte de una exhibición masiva del relato de los represores. Enfocado hacia la literatura, Dalmaroni construye una serie de textos que proponen una narración directa de los episodios y experiencias durante la dictadura: "Para ensayar una organización del corpus, se puede comenzar por ubicar en su centro algunos títulos: *Villa* y *Ni muerto has perdido tu nombre*, de Gusmán, y *Dos veces junio* de Martín Kohan […] Tomando el corpus inicial, es posible pensar en una *nueva novelística sobre la dictadura* que contrasta con los rasgos que se atribuían a los modelos previos, identificados *grosso modo* en las novelas de Piglia y Saer […] lejos de la oblicuidad, de la fragmentación o del ciframiento alegórico, algunas novelas a las que los circuitos de lectura más o menos consagratoria concedieron importancia procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo *por completo*, y de modo *directo*, los sucesos y acciones más atroces o *inenarrables*; no obstante, parece necesario anotar que tanto los registros de los narradores como las construcciones de trama, por más que remitan a cierto impulso *realista* o *literal* respecto de lo representado, tienen poco de "prosa diáfana" o de relato *lineal*. A la vez, los escritores de algunos de estos textos han manifestado que se proponían componer un verosímil que *despojara* la representación de literaturidad o de *esteticidad* con arreglo a cierta prevención moral respecto de dos riesgos ideológicos: el de lo que podríamos llamar los efectos de *belleza*, es decir los riesgos de abrir, en novelas que intentan narrar *nada menos que eso*, itinerarios de lectura conducentes a la fruición o el placer; y el riesgo (menos explicitado en las declaraciones pero visible) de una moral de género, la moral del realismo, que estas novelas retoman parcialmente en la invención de las hablas de narradores o de personajes, y cuya tradición arrastra un lazo tendencialmente seguro y cerrado entre sujeto y experiencia, narración y sentido (2004: 159-160). En todo caso, la serie confeccionada por Dalmaroni no incluye ninguna de las novelas de Fogwill, siquiera *La experiencia sensible* y *En otro orden de cosas*, ambas en ostensible dialogo hacia la argentina setentista.

punto de partida se encuentra en una perspectiva que no duda en trabajar con los materiales del lenguaje cotidiano y coyuntural, para revisar los desplazamientos y continuidades de las últimas décadas de la historia argentina y su proyección en el presente. Desde finales de la década del 90, el proyecto narrativo de Fogwill hace ostensible, tal como advierte Vázquez "la relación entre literatura y realidad, planteada por afuera de los determinantes establecidos del campo literario" (2009: 18); Fogwill rompe con el modelo alusivo e hípercodificado de la década del 80 y la inmediata posdictadura, para oponer un regreso al realismo. Ahora bien, cabe señalar que la singularidad de este regreso conlleva el gesto del "destiempo"[293], noción elaborada por

[293] La noción de "destiempo" como categoría implicada en la descripción de las escrituras y debates en torno al realismo es presentada por Gramuglio en "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina" (2002), incluido en *El imperio realista*, tomo VI de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik. Esta característica es postulada por Gramuglio como un dispositivo crítico que recorre la totalidad la literatura nacional. Conjuntamente a la preocupación formal, los debates en torno al realismo permiten advertir, según Gramuglio, un desplazamiento vinculado a sus expectativas políticas: "Los creadores auténticos del realismo, desde Gustave Courbet hasta Bertolt Brecht, se caracterizaron por experimentar nuevos procedimientos para lograr representaciones de lo real que, por su misma novedad, produjeran conocimiento e indujeran al cambio. Por esa razón, las polémicas sobre el realismo tuvieron, en momentos en que esas transformaciones de la sociedad se consideraban necesarias e inminentes, un alto voltaje político que hoy se ha extinguido" (2002: 23). En efecto, la perspectiva crítica de Gramuglio la lleva a considerar la actualidad del debate, y reconocer sus implicancias en los primeros años del siglo XXI: "las controversias sobre el realismo siguieron abiertas durante el siglo XX. Y tal vez lo seguirán estando: pues son innegables sus retornos en la narrativa y el arte, sean o no tributarios de estéticas posmodernas, así como su innegable vitalidad actual en diversas expresiones de la cultura popular y los medios masivos" (2002: 17). Al mismo tiempo, Gramuglio ha desarrollado su enfoque sobre las tensiones de la estética realista en la crítica marxista hacia la década del 60 en el prólogo a la reedición de *Realismo y realidad en la narrativa argentina* de Juan Carlos Portantiero (2012). Finalmente, el problema regresa en "Política y debates literarios en el umbral de los años sesenta" (2012), artículo publicado en la Revista CELEHIS. Gramuglio retoma el problema del realismo y sus polémicas hacia década del 60, para proyectar una conclusión anclada, una vez más, en el presente, articulando un perfil interrogativo sobre los "destiempos" y "retornos". Sostiene Gramuglio: "¿Estamos asistiendo, desde hace ya unos cuantos años, y por una extraña coincidencia más o menos simultáneamente a la aparición de *El imperio realista* (2002), a un retorno de las polémicas sobre el realismo en la literatura argentina?" (2012: 152-153). Allí, Gramuglio recuerda el "comentario provocativo de Rodolfo Fogwill en el prólogo de su novela *La experiencia sensible*" (2012: 153) junto a un ensayo Marcelo Cohen y la producción de críticos dedicados, desde diversas perspectivas, a indagar sobre problema del realismo (Ilona Aczel, Nora Avaro, Mariana Bonano, Analía Capdevila, Sandra Contreras, Miguel Dalmaroni, Sergio Delgado, Nora Domínguez, Martín Kohan, Graciela Speranza). La perspectiva de Gramuglio, al advertir sobre los "destiempos" y "retornos", enuncia un problema crítico que atraviesa la literatura contemporánea: "Los escritores de hoy registran las transformaciones contemporáneas de diversas maneras y con diversos procedimientos, y muchas discusiones actuales giran en torno a las variaciones de realismo que despliegan: realismo sucio, inseguro, delirante, visionario, etc. Lo que marcaría una diferencia significativa con los momentos anteriores no es sólo la conciencia autorreflexiva cada vez más aguda de las formas de la representación y la desconfianza irónica ante las certezas. Es también que en este presente parecen haberse esfumado del horizonte inmediato aquellas expectativas de transformación que en otros momentos, aún en los más sombríos de los regímenes totalitarios del siglo XX, lograrían acabar con injusticias y desigualdades que hoy vemos agudizarse cada vez más" (2012: 153-154). En sentido análogo, Hal Foster advierte en "los *giros [turns]* en los modelos críticos y los *retornos [returns]* de las prácticas históricas" (2001:8)" como movimiento fundamental en el funcionamiento del arte y su descripción de la posvanguardia partir de 1960. El "retorno de lo real" de la teoría y la práctica artística,

Gramuglio como rasgo particular del programa del realismo literario argentino; este "destiempo" y su consiguiente "retorno" adquieren, en Fogwill, un carácter eminentemente polémico hacia la cristalización de las formas narrativas de la novela durante la década del 80. Sin embargo, el realismo de Fogwill dista de caer en la ilusión ingenua del referente. En este sentido, Graciela Speranza advierte: "En las antípodas del ideal realista clásico sintetizado en "Narrar o describir", la descripción desciende al nivel de los personajes y se deja llevar por ese "centelleo ininterrumpido de perspectivas cambiantes" anatemizado por Lukács (2001: 62). En efecto, la narrativa de Fogwill se aleja ostensiblemente de las preceptivas del realismo ortodoxo, para desarrollar una escritura que procesa las modulaciones de la conciencia, los datos histórico-referenciales, los lenguajes técnicos, los saberes de la teoría, el anclaje en espacios urbanos y el trazo de unas subjetividades singulares no tipificables sobre las cuales disponer las experiencias que dan forma al tejido de lo real. La descripción realista de Fogwill procede por saturación de referencias, así como por una estetización de objetos y mercancías que, lejos de la teoría crítica, pone en escena el carácter ambivalente de lo real, paradójicamente situado entre el despliegue gozoso del consumo y la sexualidad, así como en la omnipresencia de los dispositivos de disciplina y control[294]. Además de elaborar una estética asociada al registro sensible del mundo, sus novelas diagraman una figuración discontinua de la temporalidad histórica, al yuxtaponer el pasado setentista, momento histórico que, en sentido foucaultiano, hace visible un choque de fuerzas y produce un desequilibrio "puesto de manifiesto en la batalla final" (1992: 144), junto a un presente que perpetuamente inscribe el resultado de esas desigualdades, las cuales Fogwill proyecta, finalmente, sobre el espacio urbano, en tanto proximidad material de un territorio compartido. Es en las ciudades donde puede leerse y registrarse las mutaciones de la historia y su relación discontinua con el presente, trasladado a las

---

extensiva a la literatura, se consolida como un poderoso gesto crítico que caracteriza al arte a partir de la década del 90.

[294] En relación a las descripciones desplegadas en las ficciones de Fogwill, Graciela Speranza advierte el carácter crítico de la estetización de las mercancías: "Imposible detectar aquí el ideal lukacsiano de la crítica unívoca de la ideología, no la incalificable negatividad de Adorno frente a la cosificación del mundo administrado. Como en el hiperrealismo pop, más bien, la representación se confunde con las superficies seductoras del espectáculo capitalista –el *sex-appeal* de los signos de la mercancía feminizada- en un arte doble, afectivo y *a la vez* crítico. De ahí que, aunque las tres novelas podrían funcionar como alegorías modernas de la Argentina concentracionaria de la dictadura, los vaivenes de la militancia revolucionaria y la gula de la sociedad menemista […] no hay en ellas una moral unívoca, producto de la distancia crítica. Hay en cambio una *puesta en escena* de lo real con elocuentes puntos traumáticos, donde el afuera y el adentro de confunden" (2001: 63).

propias técnicas de la narración[295]. Según sostiene Cristófalo en su lectura de la narrativa Fogwill, para concretar su imperativo de modernidad "habrá de proyectarse hacia vivir afuera, urbano o suburbano" (2011: 15). En efecto, estas cuatro novelas componen una escritura de la ciudad, de sus voces y experiencias, así como del proceso histórico de su fisonomía; la Buenos Aires que aparece en los textos de Fogwill es, plenamente, la megalópolis que hacia el 2001 cuenta con cerca de 12 millones de habitantes[296].

---

[295] En este caso, la categoría "discontinuidad" se desprende del breve ensayo de Roland Barthes sobre *Mobile* de Michel Butor "Literatura y discontinuidad", publicado en *Ensayos críticos*. Frente a la idea de Libro como desarrollo orgánico de ideas organizadas emplazado en el mito de la "continuidad", lo "discontinuo" se presenta como su elemento desestabilizador. El discurso discontinuo es entendido como trabajo de composibilidad sobre objetos y detalles donde no existe un "plan general", que fisura el orden retórico tradicional. A partir de esta noción, Barthes reelabora el problema de la representación para subrayar su relevancia como construcción discursiva; en efecto, este tipo de escritura: "aspira a igualar un gran cuadro histórico (o, más exactamente: trans-histórico), en el cual los objetos, en su misma discontinuidad, son a la vez chispazos del tiempo y primeros pensamientos". (2003: 252) Por lo tanto, el fragmento, el corte y la disección del detalle se articulan en una lógica de lo discontinuo que atraviesa tanto las prácticas artísticas como a la escritura crítica, estableciendo movimientos entre unidades aparentemente aisladas: "la discontinuidad es el estatuto fundamental de toda combinación: sólo puede haber signos discretos. El problema estético es sencillamente saber cómo movilizar esta discontinuidad fatal, cómo darle un aliento, un tiempo, una historia […] al *tantear* entre sí fragmentos de hechos, nace el sentido, al transformar incansablemente estos hechos en funciones, la estructura se edifica: como el *bricoleur*, el escritor (poeta, novelista o cronista) sólo *ve* el sentido de las unidades inertes que tiene ante sí, *relacionándolas*" (2003: 255-256). Cabe señalar que la noción fue reelaborada en la escena cultural argentina por Oscar Masotta en sus estudios sobre el pop-art, y desarrollada en "Los medios de información de masas y la categoría de "discontinuo" en la estética contemporánea" incluido en *La revolución en el arte* (2004). Siguiendo la lectura de Ana Longoni, "Masotta retoma las correlaciones históricas entre producción artística y tipos de saber presentadas en *El pop-art*, e insiste en la conexión de las búsquedas artísticas contemporáneas con la semántica, la teoría de la información y los modelos informacionales" (2004: 15). En este sentido, Longoni advierte la centralidad de la noción de discontinuidad en sus análisis sobre la estética contemporánea.

[296] Es interesante advertir que la secuencia que compone esta tetralogía da cuenta del proceso de formación de la fisonomía urbana de Buenos Aires, dentro de un complejo marco sociopolítico, el cual es señalado por Graciela Silvestri y Adrián Gorelik en "Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitecturas y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente": "Eso que se relata podría resumirse como un proceso de transformación enorme, complejo y multifacético, con alternativas sociales y políticas tan radicales que caben dentro del mismo período la dictadura militar más sanguinaria de la historia nacional y el ciclo de democracia más largo y estable, episodios económicos de prosperidad y crisis terminales. Sin embargo, por detrás de todos esos cambios se reconoce, como un bajo continuo, el incremento de algunos indicadores, como los de pobreza y marginalidad. Se trata de una caída que José Nun caracterizó como el ingreso del país en un ``subdesarrollo activo en lo económico y lo social: des-monetización, des-salarización, des-industrialización, des-ocupación, des-nacionalización, des-igualdad, des-protección, des-nutrición, de-crecimiento del producto, etc.´´, y en la que Beatriz Sarlo destaca la clausura de una identidad político-cultural de la Argentina, la quiebra de algunas cualidades ``vinculadas con derechos, capacidades, disposiciones y posibilidades´´ que definieron el ``ser argentino´´ en las primeras seis décadas del siglo XX: la alfabetización universal, la extensión de la ciudadanía y el pleno empleo. Una caída acompañada a lo largo de los veinticinco años por el abandono estatal de cualquier rol progresivo en la producción y la redistribución económica, social y cultural; un debate que comenzó con nuestro período de estudio, a la que las políticas de la dictadura militar a partir de 1976 y del menemismo durante la década del noventa dieron diferentes formas y diferentes impulsos, y que eclosionó en diciembre de 2001 con niveles de indigencia inauditos en el país, incluyendo sus zonas más ricas, como la ciudad de Buenos Aires, en cuyos barrios pobres y villas miseria se encuentran hoy idénticos indicadores

A través de esta tetralogía Fogwill se posiciona de modo polémico contra las ficciones literarias ancladas en la alusión y el desprecio por el efecto realista; en su lugar, instala una escritura de registros sensibles que efectúa una "puesta en escena" de lo real, lo que conlleva abrir el discurso novelístico hacia un afuera complejo, heterónomo y multifacético. Una vez más, el proyecto narrativo se alinea con el despliegue de una política de la literatura, en tanto redefinición crítica de los lenguajes y las prácticas que componen un estado del arte de escribir.

Vivir afuera (1998)[297]

"Lo que hizo San Martín fue algo impresionante. Falopeado cruzó los Andes y, lo mismo, los hizo concha a los españoles. Si vos pensás en eso, todo lo de Menem parece joda. ¿No?"
Fogwill, *Vivir afuera*

En *Vivir afuera* Fogwill retoma, y lleva la extremo, el proyecto novelístico de escribir una narrativa de voces; de hecho, toda la composición, de anécdota casi imperceptible, se remite a registrar sin división en capítulos y fragmentando con espacios en blanco los bloques narrativos, algunas horas en la vida de seis personajes durante 1996: Saúl, un médico infectólogo que ha regresado a la Argentina para dedicarse a estudiar la enfermedad de la década, el SIDA y Diana, su esposa, hija de una acaudalada familia judía; el Pichi, un excombatiente de Malvinas que durante la década del 90 se dedica al cultivo de marihuana en la zona sur del Gran Buenos Aires junto a otras actividades delictivas -personaje que actúa como evidente referencia intertextual dentro de la obra de Fogwill- y Susi, su amante; finalmente, Gil Wolff -alter ego anagramático del propio Fogwill-, dedicado con fruición a la comercialización de tecnología así como al consumo de bienes culturales y cocaína, y Mariana, una prostituta que conecta la experiencia suburbana de Florencio Varela cono el barrio de Palermo a través del tráfico de cocaína, y por lo tanto, la marginalidad del Pichi y Susi con la vida ostentosa del Gil Wolff. A partir del diálogo directo y la relación dialógica, así como los monólogos interiores y el fluir de conciencia de los personajes se trazan los itinerarios individuales de identidades interconectadas por la experiencia de la vida

---

que en la más sumergida región interior, rompiendo viejos mitos y fronteras: si hubiera ``dos Argentinas´´, como se creyó durante buena parte del siglo XX, éstas no responderían a ningún orden geográfico simplemente dualista, ``Buenos Aires/ país´´ o ``litoral/interior´´, ya que la riqueza y la pobreza, nunca tan polarizadas, se espejan hoy en una frontera móvil que atraviesa regiones y ciudades" (2005: 245-246).

[297] La primera edición aparece en Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998.

urbana. De hecho, con esta novela de 1998 Fogwill propone una modalidad actualizada del realismo literario, advirtiendo los desplazamientos de la historia y su visualización en las tramas materiales de la ciudad y los sujetos que la recorren. Si prácticamente no aparece visible anécdota alguna esto se debe a que la experiencia del viaje en la ciudad y el registro de las voces se convierten en una materialidad lo suficientemente productiva como para sostener la novela[298]. Tal como advierte Karina Vázquez de Fogwill dispone un "mapa de lo colectivo" que sin embargo "no anula las individualidades, las fronteras y líneas de diferenciación" (2009: 47). Señalar distancias y asimetrías, deslindar aparentes semejanzas, interconectar espacios e identidades a fin de trazar el mapa urbano, se realiza en la novela a partir del registro de los lenguajes, los hábitos del consumo y la saturación de las referencias contextuales; de hecho, la novela es pródiga en estos detalles –se describe el conurbano sur del Gran Buenos Aires (Quilmes, el Parque Pereyra Iraola, Florencio Varela) la ciudad del poder policial y político de la provincia (La Plata), el tráfico de drogas, el centro (Palermo, Puerto Madero), el viaje vacacional (Mar del Plata, Villa Gesell) los atentados a la Embajada de Israel y AMIA, los medios de comunicación masivos (*La nación*, *Clarín*, *Newsweek*, los canales informativos de 24 hs.) las marcas (*Mango*, *Apple*, *Rolex*,) los shopping y las omnipresentes cámaras de vigilancia-. En este sentido, la ciudad que explora la lengua literaria de Fogwill es el territorio descentrado de la urbe posmoderna, un espacio de interacciones donde la abundancia de los lujos y baratijas del mercado se yuxtaponen junto a la marginalidad y la pobreza. Esta experiencia, que reformula la idea de ciudad, es descripta por Beatriz Sarlo, en *Escenas de la vida posmoderna* (1994); la reorganización del territorio, la instalación de shoppings y la omnipresencia de los objetos del mercado, son para la ensayista, las marcas contrastivas del espacio urbano contemporáneo[299].

[298] Resuenan, en este sentido, dos genealogías literarias cuyo peso e importancia las ubican en el centro de tradición novelística occidental; por un lado, el "libro sobre nada" de Flaubert, proyecto utópico por una narrativa sostenida en el estilo de la prosa; por otro, las novelas urbanas surgidas en alto modernismo, atravesadas por la vocación experimental de las vanguardias y el lenguaje cinematográfico, esto es, *Ulysses* (1922) de James Joyce y *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos y, en la literatura argentina *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal.

[299] Sostiene Sarlo: "En muchas ciudades no existe un "centro". […] un lugar geográfico preciso, marcado por monumentos, cruces de ciertas calles y ciertas avenidas, teatros, cines, restaurantes, confiterías, peatonales, carteles luminosos destellando en el líquido, también luminoso y metálico, que baña los edificios" (1994: 13). La dispersión de la ciudad sobre el territorio conduce a la multiplicación de los "centros" asociados a la vida comercial, política así como a las actividades del ocio. El paradigma de este tipo de ciudad, según Sarlo, sería Los Ángeles; la expansión de Buenos Aires –como de otros centros urbanos de la Argentina- podría describirse como un proceso de "angelización". Una de las innovaciones

La lengua realista de la narración es, ante todo, consecuencia de una búsqueda totalizante por nombrar la multiplicidad de registros, entonaciones, historias y universos simbólicos contrastantes de la ciudad; Vázquez señala que "el registro minucioso de datos y percepciones"; "la referencialidad temporal", "el relato dentro del relato" y "el trazado de una identidad para los personajes a partir de sus hábitos de consumo" (2009: 44) constituyen las estrategias del realismo fogwilliano; una escritura que parece seguir, al pie de la letra, los índices que Roland Barthes estudia como efectos de realidad. Tal como sostiene Pablo Gianera, estos datos presentados como muestras de lo real se

---

de este nuevo escenario es la aparición del shopping, espacio arquitectónico-comercial que se opone al espacio público con "su propuesta de cápsula espacial acondicionada por la estética del mercado" (1994: 15). Advierte Sarlo, "El shopping presenta el espejo de una crisis del espacio público donde es difícil construir sentidos; y el espejo devuelve una imagen invertida en la que fluye día y noche un ordenado torrente de significantes" (1994: 23). Resulta evidente que, si algo se impone de modo omnipresente y omnívoro en la ciudad posmoderna o del capitalismo tardío es la lógica del mercado. Las políticas económicas y culturales de perfil neoliberal que caracterizaron a la década del 90, se materializan en los discursos de la publicidad que, no son otra cosa que el lenguaje del mercado. Los objetos adquieren en el discurso como en los intercambios materiales cotidianos una centralidad ritual que los imbuye de un carácter aurático, una mercancía estetizada que se impone como patrón de sociabilidad; siguiendo a Sarlo, "El tiempo fue abolido en los objetos comunes del mercado, no porque sean eternos sino porque son completamente transitorios. Duran mientras no se desgaste del todo su valor simbólico, porque, además de mercancías, son objetos hipersignificantes. En el pasado, sólo los objetos de culto (religioso o civil) y los objetos de arte tenían esa capacidad de agregar a su uso un plus de sentido que los volvía más significativos. Hoy, el mercado puede tanto como la religión o el poder: agrega a los objetos un plus simbólico fugaz pero tan potente como cualquier otro símbolo" (1994: 31). En sentido complementario, y de modo mucho extenso hacia los problemas de la cultura latinoamericana, cabe señalar el ensayo de Néstor García Canclini *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1994); el autor inicia sus análisis preguntándose acerca de las paradójicas condiciones del presente (económicas, política y culturales) a partir de la década del 90, advierte Canclini: ¿Cuáles son, en los años noventa, las estrategias para entrar y salir de la modernidad? Colocamos la pregunta de este modo porque en América Latina, donde las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar, dudamos si modernizarnos debe ser el principal objetivo, según pregonan políticos, economistas y la publicidad de nuevas tecnologías. Otros sectores, al comprobar que los salarios regresan al poder que tenían hace dos décadas y el producto de los países más prósperos -Argentina, Brasil, México- permaneció estancado durante los años ochenta, se preguntan si la modernización no se vuelve inaccesible para la mayoría. Y también es posible pensar que perdió sentido ser moderno en este tiempo en que las filosofías de la posmodernidad descalifican a los movimientos culturales que prometen utopías y auspician el progreso. No basta explicar estas discrepancias por las distintas concepciones de la modernidad en la economía, la política y la cultura. Junto a la cuestión teórica, están en juego dilemas políticos (1990: 13). La propuesta de García Canclini de producir "ciencias sociales nómadas" (1990: 15) busca romper la cristalización de las ideas fijas y estratificadas de los fenómenos culturales; la "hibridación" sería, entonces, una marca de la cultura latinoamericana tanto como un método de aproximación desde los saberes y la literatura. De hecho, el mercado cultural, especialmente audiovisual genera conflictos evidentes en el interior de las representaciones del saber letrado, la historia y, por supuesto, la literatura. En este sentido, García Canclini señala como características del espacio urbano contemporáneo a las "tensiones que se establecen entre la memoria histórica y la trama visual de las ciudades modernas" (1990: 271). En efecto, la forma compartimentada de sociabilidad moderna establece un orden reglado entre espacios y situaciones dedicadas a usos específicos (el monumento, el museo, el mercado, la plaza, etc.) Sin embargo, sostiene García Canclini "la vida urbana transgrede a cada momento este orden. En el movimiento de la ciudad los intereses mercantiles se cruzan con los históricos, los estéticos y los comunicacionales. Las luchas semánticas por neutralizarse, perturbar el mensaje de los otros o cambiar su significado, y subordinar a los demás a la propia lógica, son puestas en escena de los conflictos entre las fuerzas sociales: entre el mercado, la historia, el Estado, la publicidad, y la lucha popular por sobrevivir" (1990: 280).

sostienen en el texto como "reverberaciones verbales"[300] de ese afuera constantemente aludido, aunque trabajado minuciosamente en la forma del lenguaje narrativo. De hecho, la figura topológica de una esfera plegándose hasta revelar su interior con la cual especula, entre ensoñaciones, el personaje de Gil Wolff se convierte en un modo figurado para aproximar la dicotomía afuera/adentro, libro/vida, representación/lenguaje que atraviesa sistemáticamente la escritura de Fogwill, y alcanza en *Vivir afuera* su más acaba expresión programática. Toda la exterioridad multiforme de lo real se convierte en formas codificadas por el discurso novelístico; de modo que la alternancia (la separación) entre personajes y espacios configura una escritura fragmentaria que multiplica el efecto facetado de una totalidad percibida desde ángulos radicalmente diversos. Apenas separados por el espacio en blanco de la página la narración coloca, correlativamente, la especulación de personajes diametralmente opuestos; entre las páginas 28 y 29 de la última edición –realizada por El Ateneo al cuidado del propio Fogwill- puede advertirse efectivamente esta yuxtaposición de discursos en tanto modalidades del lenguaje narrativo y registros de una lengua social:

> [Gil Wolff] Vuelve a mirar el velocímetro: la aguja indica ciento cincuenta kilómetros por hora. Debe ser menos… -piensa-. Siempre exageran para que los que compran esta chatarra de Macri se sientan en el límite del peligro, al filo del poder. Pero –piensa- esta velocidad basta para matarse cuando fallan los frenos, o los reflejos, o cuando la realidad se caga en la teoría de las probabilidades (2012: 28)

> [Susi] `Consta ´quería decir que Susi había estado escuchando cuando alguno le anunciaba a Mariana que le había conseguido un gato. En general, le conseguían los gatos entre los clientes de porro de Quilmes, o del centro de Varela, o entre los dueños de las parrillas de la ruta que encargaban movidas de frula.
>
> Pero Mariana quería hacer gatos con los políticos de La Plata en aquellas reuniones que empezaban a las dos de la mañana (2012: 29).

A partir de Wolff aparece el discurso vinculado al consumo, la economía y el poder, la referencia contextual a partir del nombre propio y una reflexión acerca del carácter caótico de la realidad; a través de Susi, se introduce el universo del conurbano sur, el tráfico de drogas, la prostitución y así como una semblanza de la clase política.

[300] Sostiene Gianera: "Reales son las reverberaciones verbales, ciertas frases que se imponen como espejismos por su mera contigüidad sonora con palabras escritas muchas líneas antes; incluso las escenas profusas de sexo encuentran una justificación verbal: es justamente en esos momentos cuando el habla también "se saca" y acompaña el descontrol del cuerpo. El sexo y el dinero son para Fogwill los productores mayores de lenguaje; de una variedad descontrolada de lenguaje" (2009: en línea).

La novela yuxtapone deliberadamente estos discursos para aludir acerca de la paradójica distancia que los une y comunica. Esta proliferación de discursos, constituye, al mismo tiempo, una multiplicación de técnicas narrativas; además del discurso directo y estilizado del habla oral, se incorpora el monologo interior, utilizado como deriva de la conciencia de los personajes, al punto de componer un fluir de conciencia activado, en oportunidades, por el flash alucinatorio de la droga

> cuando la pituca se estaba terminado y, acostado sobre la cama, se imaginaba una película en colores dorados que eran como la masa de un fondo de trigales al sol, moviéndose con un oleaje rítmico producido por el viento. Oscureció la imagen: ahora era de un dorado marrón oscuro como el de la mejicana gold y la superficie de la plantación se movía al ritmo de la respiración de Susi que, también muy estirada, dormía a su lado y nadie iba a poder hacerla despertar. Se concentró en las formas granuladas que producían los cambios de luz sobre las hojas, las flores y las espigas mientras en cada puntito se formaban como escamas que por unos instantes reflejaban el color y después desaparecían borradas por el viento (2012: 116-117)

La deriva asociativa construye imágenes que registran, con minuciosidad, las variaciones del color y el movimiento, deteniéndose en una estilización narrativa de un proceso mental. En sentido contrario, frente a los bloques digresivos de lenguaje, se incorporan escenas de diálogos directo, con mínimas intervenciones del narrador:

> [Mariana- Gil Wolff]
> -¿En qué estabas pensando?
> -En una cosa. Una curiosidad. ¿Por qué contás tan bien cualquier historia?
> -¿Cómo bien?
> -Bien… ¿Viste que hay gente que se rompe la cabeza para inventar historias y le salen tan aburridas que nadie se las quiere oír- Ella asentía, Wolff agregó-: Vos no… Vos contás cualquier historia y da ganas de seguir escuchando…
> Ella debió haberlo interpretado como un reproche porque lo interrumpió:
> -Loco: yo no te invento nada… Te conté la verdad. ¡Me pasó! ¿Pensaste que inventaba?
> -¿Y a mí qué me puede importar si es inventada o no? Yo te oigo y me gusta lo que contás y chau…
> -Vos también debés contar bien tus historias… Lo que pasa es que siempre estás pensando en guita y en las giladas de esos libros y no podés pensar en otra cosa (2012: 191).

El problema teórico de fondo en el diálogo directo de los personajes es, en efecto, el arte de narrar; o más precisamente, como sostener una narración por afuera de los modelos cristalizados e intelectuales del canon novelístico. En este sentido, el discurso directo de los personajes guarda la respuesta a la pregunta polémica, al proponer una escritura cercana a la oralidad, aunque abierta, al mismo tiempo, a sus

resonancias teóricas. Gianera señala que "Fogwill proyecta lo social sobre la lengua y sobre la estructura" (2009: en línea); es en la yuxtaposición de técnicas narrativas donde se advierte la complejidad formal de la novela, la cual no se agota en el mero registro de datos coyunturales. En cierto sentido, la única perspectiva que se sustrae a la horizontalidad del dialogo es la del ojo vigilante de los servicios de inteligencia; que, en este caso, se concreta en el monitoreo de la seguridad privada de los shopping

> Desde la consola con el *switch* no se observa más irregularidad que un cabeceo de la promotora de vigilancia del ala media dirigido a la cámara cenital de las escaleras mecánicas. De rutina, están habilitadas siete pantallas parpadeando cada una cada siete segundos y trayendo imágenes pautadas desde las cinco cámaras que cada una comanda. Treinta y cinco imágenes cada cincuenta segundos: todo el local. (2012: 380)

La omnipresencia de la cultura vigilante constituye la materialización y actualización del panóptico foucaultiano, entendido como una vigilancia que se apoya "en un sistema de registro permanente" (2012: 228)[301], ahora orientado a fines más triviales y mercantiles. Aunque su presencia se encuentre morigerada por el ambiente confortable y artificial del espacio cerrado del shopping, el ojo vigilante continua observando, algo tautológicamente, el registro banal del fluir de la vida de la ciudad sin riegos aparentes, sin misterios, pura constatación del orden. Por lo tanto, los heterodoxos personajes que la novela hace confluir son interpretados por el ojo vigilante como "Raros, pero no misteriosos" (2012: 379). Esa "rareza" es la que otorga el carácter productivo a los intercambios dialógicos; es en la proliferación de voces e identidades inconexas, así como de espacios y velocidades narrativas que "*Vivir afuera* logra que aquello heterónomo -la superficie anecdótica de los años 90 […]- persista como forma" (2009: en línea). En este sentido, la novela adopta una forma manifiestamente polifónica, señalada por Vázquez[302]; sin embargo, su polifonía[303] se realiza en la

[301] Según analiza Foucault en su estudio sobre la noción de "Panóptico", su mayor efecto sería "Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una maquina de crear y de sostener una relación de poder independientemente de aquel que lo ejerce" (2012: 233), en suma, se trataría de construir un "funcionamiento automático del poder" (2012: 233)

[302] Karina Vázquez señala que "El entrelazamiento de diversos relatos disminuye la presencia de una voz narrativa omnisciente produciendo así una polifonía de voces que se presente como un todo parcial" (2009: 46).

[303] La teoría de la novela polifónica, tal como la define Mijaíl Bajtín especialmente en *Problemas de la poética de Dostoievski*, es el resultado de una composición discursiva en la cual intervienen la heterogeneidad genérica, estilística y el carácter fragmentario de las conciencias de los personajes sin la perspectiva ordenadora y totalizadora de un narrador y su punto de vista privilegiado. Quizás, el rasgo principal de la polifonía se encuentra en el tratamiento de las voces y los discursos, sostiene Bajtín: "La

proliferación, no sólo de visiones e ideologías contrapuestas, sino al intercalar bloques narrativos, diálogos, monólogos interiores, y el fluir de conciencia de los personajes. En consecuencia, la presencia del narrador se retrae y su función estructural carece de relevancia. Paradójicamente, es el autor quien aparece desfigurado en la ficción a través del personaje de Gil Wolff; la deliberada utilización del alter ego, así como la disputa que el personaje entabla con un narrador cuyo nombre es "Emilio Mila" –alusión al protagonista de *Respiración artificial*, Emilio Renzi y alter ego de Ricardo Piglia- , disponen una torsión figurativa y de ideología autoral que introduce la polémica literaria en el interior del texto narrativo. Sin embargo, la figuración literaria de Fogwill y sus críticas mordaces a una imagen tipificada de escritor -"Cara de Cesare Pavese. Cara de *raggionere* peninsular desembarcado para auditar una inversión inmobiliaria de Fiat. Anteojos de socialista y marxista" (2012: 124)- se colocan como una parte más del coro polifónico. La disputa parte de la conceptualización acerca de los alcances del lenguaje y su traslación hacia el soporte narrativo de la novela; Fogwill elige, deliberada y políticamente adrede, el camino contrario al de Piglia. En lugar de elaborar una hipercodificación literaria que se une al ejercicio de la ficción crítica[304], se sostiene un trabajo sobre el habla argentina que pone en evidencia, tal como señala Horacio González "un naturalismo que es capaz de invitar a un retroceso hacia las maneras físico-políticas del habla" (2001: en línea)[305]. Es en la naturaleza política y social del

---

esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía [...] la voluntad artística de la polifonía es la voluntad de combinar muchas voluntades, es voluntad dirigida al acontecimiento" (2012:85).

[304] Desde *Respiración artificial* (1980) Piglia produce un tipo de discurso que yuxtapone simultáneamente ficción y teoría literaria. En *Crítica y ficción* esta postulación se hace explícita: "No creo que existan escritores sin teoría: en todo caso la ingenuidad, la espontaneidad, el antiintelectualismo son una teoría, bastante compleja y sofisticada, por lo demás, que ha servido para arruinar a muchos escritores […] Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología […] ¿Qué uso de la crítica hace un escritor? Ésa es una cuestión interesante. De hecho, un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza: hay como un exceso de lectura" (2001: 10-12).

[305] En la reseña que González dedica a *Vivir afuera*, advierte el gesto polémico de la escritura de Fogwill enfrentado a la propuesta de Piglia: "El caso de Fogwill, sin embargo, es otro. Se trata de definir los existenciarios sociales a través de actos materiales de habla, perfectas emisiones que adoptan justas proporciones graníticas e irrevocables, según lo que las personas son en cuanto hablantes. De algún modo es el camino contrario al que emprende Ricardo Piglia, y en ambos casos con igual relevancia respecto a develar el sino de una lengua social y nacional. No son autores trágicos. Fogwill no lo es; no lo es Piglia. Pero en el caso del primero la lengua usual de sus personajes es directa, no está sometida a velos de incerteza y traslación de significados para crear efectos de atemporalidad. Vivir afuera devuelve la novela a sus contrafuertes naturalistas, pero no un naturalismo de ida, sino de "vuelta"; un naturalismo que es capaz de invitar a un retroceso hacia las maneras físico-políticas del habla" (2001: en línea).

lenguaje –su virtual apertura hacia el espacio común y heteróclito del habla- donde se encuentra la potencia de sentido de la escritura fogwilliana. Lejos de la mera mímica estilizada como espejo traslucido de lo real, es en el carácter fragmentario de la narración donde se define su composición estructural; de hecho, no hay consecuencias lógicas en el armado narrativo, como sostiene Vázquez "El entrelazamiento de estos fragmentos no sigue una secuencia causal relacionada directamente con los hechos narrados [son] versiones parciales de ese todo" (2009: 46). *Vivir afuera* es el intento por narrar una totalidad heterónoma y multiforme a través de la multiplicación de perspectivas narrativas. Esto ha sido advertido por Daniel Link[306], quien ha señalado el carácter "paranoico" de la novela y su vocación por convertirse en una narración omnívora y totalizante. La idea de totalidad fragmentaria que recorre estas lecturas parte de la saturación de temas que, según adelanta Link reúne las "obsesiones narrativas" de Fogwill "–la droga, el sexo, la guerra y los sistemas de vigilancia, los objetos y las marcas, la juventud: *su* modernidad" (2010: 322). Este catálogo de obsesiones formula la imagen una escritura moderna, preocupada por los dispositivos que dan forma a la modernidad disciplinada; sin embargo, el carácter moderno de la narrativa fogwilliana no se limita a insertar estos elementos en el interior de la ficción. Si existe en *Vivir afuera* un anclaje en la genealogía literaria de la modernidad, este se encuentra en su carácter formal; y la técnica que describe más precisamente su composición es el montaje[307]. Este procedimiento se presenta como la marca estructural de la novela, el cual se formula en la yuxtaposición fragmentaria de voces y pasajes narrativos, alejando cualquier ilusión de continuidad. En efecto, el realismo micro-físico del habla se procesa a través de un montaje discursivo que sostiene las contradicciones y distancias, fracturando a cada paso la superficie textual para variar el registro, la perspectiva, el personaje y la técnica narrativa. En suma, la escritura se realiza tanto a nivel significante

[306] Advierte Link: "Como en las novelas de Puig, a quien Fogwill admira […] en *Vivir afuera* se dan cita todas las formas de hablar y de escribir, como un catálogo monstruoso y desordenado. Desde la conversación sexual hasta el lenguaje estereotipado de la burocracia policial, todo encuentra un lugar en la novela de Fogwill (como en el mundo). Un lugar, una distancia, y una relación." (2010: 324)

[307] Para precisar la noción de "montaje", así como su comprensión teórica dentro de las técnicas narrativas de la modernidad, sigo la definición de Alexander Kluge: "La forma del montaje pertenece al inventario de la modernidad. Sobre todo, se la asocia con el corte y la edición, el montaje cinematográfico […] Lo que se mueve en el cine uno no lo ve. La oposición de dos imágenes deviene en una tercera imagen invisible. Este principio formal no cambia en el caso de la música ni de los textos escritos. La omisión, lo oscuro, el recorte, la confrontación de dos improbabilidades que juntas resultan en un pedazo de vida, la negativa a inmovilizar lo vital con los recursos de la denominación directa, el total aprovechamiento de la descripción indirecta: todo eso pertenece al mundo formal del montaje, ya sea en el cine, la música o en un libro" (2014: 40)

y discursivo como en la disposición material de esos bloques, editados sin secuencias lógicas. El montaje se realiza sin suturas, interrumpiendo la superficie homogénea para mostrar, a cada momento, un intervalo que se añade a otro, para componer la imagen facetada del *afuera*: Buenos Aires, 1996. En este sentido, el último párrafo de la extensa novela resulta contundente:

> "Escribir es pensar", leyó Saúl la frase manuscrita en un margen del segundo tomo de la colección de cuentos jasídicos de Buber. Tenía el libro abierto para verificar si el dueño de casa lo había leído alguna vez. Más adelante, en una página en blanco que separaba dos relatos encontró unas notas en tinta de bolígrafo, con una letra clara y redondeada: debían ser las notas de otro lector. "Los hombres y el mundo. Tres hombres, dos mundos. Mundo del bien, mundo del mal. Hombres locos, boludos, y hombres hijos de puta. En el mundo del mal los locos se vuelven más locos, los boludos más boludos y los hijos de puta más hijos de puta. En el mundo del bien no se puede pensar, porque ya se fue lejos de nuestro alcance" (2012: 397).

La referencia a la filosofía del diálogo de Martin Buber – "*Ich und Du* -Yo y tu- (1923) incorpora decididamente la noción de intersubjetividad que atraviesa toda la novela. Pero, sobre todo, en la imagen del lector que anota en los espacios en blanco se construye la materialización de una escritura que se hace en los intersticios, en las fracturas, en el margen discontinuo. Este final es, claramente, una escena de lectura, un regreso al libro; sin embargo, ese libro es la constatación de una visión íntima, y pesimista: escribir/pensar es una actividad realizable lejos de la comodidad, un ejercicio pleno de crítica y disconformidad (desacuerdo); toda escritura/pensamiento del mundo se instala como registro inacabado –mal/formado- de voces y experiencias.

La experiencia sensible (2001) [308]

> "A cualquiera que visite por primera vez la ciudad de cinco, diez o veinte años del paso de los Romano por el Paradise, -que ya no existe- la ciudad, -dos veces más poblada-, sus hoteles, -triplicados en número y quintuplicados en su cantidad de plazas- y su negocio de juego, -quince veces mayor y con márgenes de utilidad duplicados- no lo asombrarán más que al común de los visitantes de esos años mil novecientos setenta y siete y setenta y ocho. Esto es fácil de comprobar. Y no sería difícil conseguir gente de buena memoria dispuesta a dar testimonio, que haya conocido la ciudad en la época de esta crónica y no ha vuelto a visitarla en los veinte años que la separan de su publicación"
> Fogwill, *La experiencia sensible*

En *La experiencia sensible* Fogwill despliega una escritura cuya perspectiva sociológica construye una singular estética hiperrealista. La novela fue señalada por

[308] *La experiencia sensible*. Barcelona: Mondadori, 2001.

Beatriz Sarlo (2001)[309], Graciela Speranza[310] (2001), María Teresa Gramuglio (2012) y Karina Vásquez (2008), junto a otros textos del campo literario, como una irrupción que daría cuenta del retorno del realismo en la narrativa argentina a partir de la década del 90. Esta deliberada opción estética era registrada por Fogwill en el breve prólogo, que hacía explícito un desplazamiento histórico y su consecuencia literaria; este "retorno" se presentaba como un tangible "destiempo", el cual se hacía materia de discurso y de sentido. Las primeras palabras del mismo "Sucedió a fines de los años setenta. Por entonces narrarlo era uno de los proyectos con menor sentido entre tantos que se podían concebir" (2001: 7), instalan la distancia histórica entre acontecer, escritura y edición; para luego sostener "Nadie que se preciara de estar a tono con la época apostaba al realismo" (2001: 7). El destiempo, entonces, se dispone como la fisura entre las modas literarias setentistas y la novela que, a partir de su publicación, regresa hacia una experiencia de ese pasado. La novela se sitúa en 1978 y su anécdota parte de una desfigurada alusión hacia la Argentina de Videla; sin embargo, el texto se construye, ante todo, como una "memoria de frases, palabras, ritmos y referencias" (2001: 7); esto es, como una recordación que se dispone a través de en una narrativa "discontinua". Aún así, la novela no renuncia a confeccionar, en un cuadro macroscópico, la continuidad de la década del 70 con el año de edición; esta conexión se realiza en el tratamiento discontinuo, frumentario y digresivo de los materiales discursivos. La antinomia continuidad/discontinuad se manifiesta toda su productividad: la continuidad de la "Historia" se lee en la discontinuidad de los materiales del discurso. El realismo de Fogwill, como interpretación crítica de la realdad (política-social-económica) es, entonces, un realismo discontinuo. Esta discontinuidad formal yuxtapone y combina bloques de diálogos entre personajes junto al fluir irregular de sus conciencias, las descripciones de espacios, objetos y estados mentales, junto a digresiones, proyecciones hacia el futuro y las especulaciones teóricas de la voz del narrador (muy cercana a la voz del propio Fogwill). Todo este conjunto discontinuo, organizado en ocho capítulos a su vez fragmentados por espacios en blanco y

[309] Tal como sostiene Sarlo, la revisión y reinstalación del realismo no se produce sin un gesto crítico hacia una modulación ingenua de una escritura fuertemente anclada en su carácter referencial: "Fogwill, a la manera de James, se coloca frente a dos cuestiones estéticas: el realismo no como estilo sino como un tipo de narración; y el desfasaje/desacuerdo inevitable entre lo narrado y su referencia. Toda *La experiencia sensible* pivotea sobre estos puntos establecidos al comienzo" (2001: 27).

[310] Graciela Speranza se refirió detalladamente a las particularidades de la estética realista de *La experiencia sensible* en su artículo "Magias parciales del realismo" en *Milpalabras*, verano 2001.

alteraciones en la perspectiva narrativa traman la forma de un montaje narrativo. Según Vázquez, "los hábitos de consumo y los códigos culturales son las líneas de continuidad y ruptura con el presente de lectura, 2001" (2009: 47); con lo cual, se sostiene la idea que encuentra en el corte y la digresión el modo en que se organizan los materiales del discurso y el registro la temporalidad. De hecho, a través del fragmento la novela incorpora un lenguaje teórico que hace de las observaciones sociológicas un fundamento para señalar las mutaciones de la historia literaria:

> Desde entonces han pasado más de veinte años […] Durante la primera mitad del siglo, con cada década la velocidad del transporte se duplicaba. En los años cincuenta, la velocidad se triplicó pero desde los setenta permanece estancada […] Lo mismo ocurre con la narrativa, cuya evolución es inversa. Llegamos al dos mil y seguimos hacia adelante… (2001: 156).

Se compone, entonces, una imagen donde el destiempo narrativo tensiona la continuidad de la memoria -la corta, la escande, la obliga a funcionar luego de su estancamiento- abriendo intervalos ostensibles entre escritura y lectura, entre modas del pasado y su desactivación en el presente, entre experiencia y su mutación literaria. En definitiva, la historia es atravesada por velocidades heterogéneas, y el registro de la memoria setentista se realiza en una ambivalencia irreductible, convirtiéndose en un espacio al cual la escritura regresa, incesante, ya sea para inventarse un inicio, ya sea como estrategia para intervenir críticamente su elaboración; pero en cualquier caso, se presenta como una materialidad lábil sujeta a variaciones. El segundo capítulo de la novela se inicia con una deriva discursiva sobre los temas del mal y el malestar, orientado en una paródica clave psicoanalítica, para luego abrirse hacia una proliferación de imágenes que nunca abandonan el gesto irónico. A partir de esta trama fragmentaria, Fogwill realiza una operación teórica donde la escritura (discontinua y derivativa) indaga zonas excluidas de la memoria (y el lenguaje):

> La ausencia de una palabra en el mejor de los casos es un instante de vacío en la memoria. En el peor, un vacío en el saber.
>
> Pero el fracaso de una tentativa de encontrar o crear la palabra o la frase buscada es un vacío de poder (2001: 30-31).

Las cláusulas "palabra-vacío-memoria-saber-poder" llegan a la superficie discursiva como significantes desconectados de la narración; sin embargo, la lógica digresiva del texto une la representación de la memoria a su carácter decididamente lingüístico, materializando un espacio del lenguaje donde saber y poder se confunden. Aún más, al contextualizar las nociones de saber, poder y lenguaje en una ficción

ubicada hacia finales de la década del 70 se delimita un espacio de lo pensable, y contradictoriamente, de lo vigilado y reprimido, del terror no dicho o apenas mencionado por la novela en la mención de jueces, personal de inteligencia, taquígrafos y grupos de tareas; es decir, una Argentina que la narración deja atrás para ingresar en la descripción de la ciudad de Las Vegas. Entonces, ¿qué se implica al situar este dispositivo de recordación no en los espacios tipificados del exilio, la represión o la violencia política, sino en unas triviales vacaciones en los Estados Unidos? ¿Qué representan estos argentinos en el aeropuerto de Miami o en el hotel *Paradise*? Una vez más, la ambigüedad del gesto es irreductible, y la narración responde (ambivalente) a su propio funcionamiento:

> No era probable que un disidente viajase a este país. Más: elegir los Estados Unidos para las vacaciones o para el ejercicio de una actividad profesional o comercial, ubicaba al más crítico emigrado argentino fuera del alcance de cualquier sospecha (2001: 42).

En la pose frívola, y necesariamente sospechosa, se concentra la actitud polémica de Fogwill y su política literaria; a través de la discontinuidad sus materiales y la excusa de un viaje de placer, *La experiencia sensible* indaga la lógica del consumo y explora la omnipresencia del deseo y los dispositivos de control. Al exponer la micro-física de ese capitalismo estetizado, se traza la vinculación entre la Argentina de 1978 con en el presente de su publicación. Las representaciones de la ciudad de Las Vegas, territorio emblemático para una estética del neón, el dinero y la cultura de masas (materializada icónicamente en la tapa de la primera edición realizada por Mondadori[311]) se construye en el trazo sesgado de un lenguaje digresivo; en la descripción del ambiente artificial del hotel-casino, así como el recorrido por las conciencias, diálogos y actos de los personajes que hacen explicita las modulaciones del deseo y la sexualidad, dando forma al registro sensible de experiencias y objetos. En efecto, la narración construye una red de códigos que fulguran en la superficie del texto como signos manifiestos de su materialidad; estos signos articulan series de sentido que el texto procesa sin un ordenamiento jerárquico, sino que se yuxtaponen en una misma igualdad significante; entre ellos, las marcas o etiquetas de un consumo globalizado –

[311] La tapa de la única edición realizada hasta la fecha se compone de la imagen de una mano con el dedo índice extendido, confeccionada en la estética curvilínea del pop psicodélico, emulando una marquesina de luces y neón. Ese gesto icónico colocado en la tapa alude –o quizás recuerda enigmáticamente- la imagen de tapa de la primera edición de *El fiord* de Osvaldo Lamborghini, editada en 1969 por Ediciones Chinatown.

Dior, Calvin, Revlon, Pommery-, el dinero y el juego –dólares, pesos, cuentas, bancos, Black Jack, tragamonedas, propiedades inmobiliarias-, los placeres sensitivos –bebidas, quesos, perfumes, madera de teca, pisos alfombrados, vidrios esfumados-, la tecnología –fax, impresoras, cámaras de seguridad, *kits* de micrófonos-, la experiencia del viaje –aviones, aeropuertos, hoteles-, la vida social de la clase alta –clubes sociales, navegación, countries, barrios privados-, y la sexualidad–hacia los cuerpos y hacia las mercancías erotizadas-. Todos estos registros componen una imagen fragmentada de la realidad, atravesada por el carácter artificioso de esas percepciones. De esta manera, la narración prolifera en conexiones incómodas que se expanden hacia relaciones políticas, sexuales y económicas, enlazando estas instancias discursivas como índices que permiten visualizar, aunque sea a través de un destello efímero, el funcionamiento de la maquinaria social, entre ellos, las formas de poder, el registro de la historia y las múltiples facetas de la sociedad de consumo, la división administrada del tiempo de trabajo y placer, así como la ilusión de la unidad familiar:

> Allí, los mismos dispositivos que el hotel destina a concretar la atención en el juego y el consumo confluían en mantener a los Romano y su comitiva en una misma cápsula espacio-temporal: la realización del sueño de la mítica unidad familiar perdida para siempre (2001:111).

El lenguaje de la narración elabora una continuad crítica que pone en entre dicho las formas de la cultura; la incitación al juego y al consumo se muestran como objetivos equivalentes a la ilusión familiar en el plano general de una cultura vigilada y disciplinada por dispositivos sutiles. En este sentido, la estética del deseo, el poder y la contundencia del universo de las mercancías descripta en detalles hiperrealistas se unen a la anécdota, aparentemente banal, para adquirir un paradójico carácter crítico: la escritura prolifera (goza) y se expande sobre la materialidad estetizada, y al mismo tiempo, revela sus conexiones políticas y económicas. En esa trama discontinua la ilusión de superficialidad se transforma en una potencia que activa lenguaje y pensamiento, ya que: "Pensar exige descartar la posibilidad de estar pensando lo impensable, aun cuando se esté pensando acerca de una trivialidad" (2001: 37). En definitiva, el viaje (ficcional) de los Romano parece convocado para señalar en todo dispositivo simbólico una materialidad invisibilizada, entre ellas, los mecanismos artificiales de la narración y los modos en que ésta intenta dar cuenta de un afuera llamado, enigmáticamente, realidad o, sencillamente, vida. Y es en este sentido, que la

narración –más precisamente la voz del narrador- postula explícitamente una teoría acerca de lo real (que regresa y se instala en el discurso):

> A poco que un narrador ponga en movimiento natural y vigile la evolución de personajes como Critti, Romano y sus hijos, si pretende mantenerse fiel a los paradigmas de la verdad, terminara componiendo las figuras de auténticos imbéciles.
>
> Sin embargo, la realidad no es imbécil, y a la vista de que en el mundo real estos personajes se desempeñan con mayor eficacia, y que la sociedad -no solo la caótica sociedad moderna, sino toda sociedad organizada- los prefiera a la hora de repartir recompensas y de proponer figuras para la emulación de sus semejantes, habría que atenuar la perspectiva y renunciar por un momento a la ingenuidad de los relatos.
>
> Escribir, por ejemplo, que la narrativa ya perdió mucho tiempo desmontando las figuras del lenguaje para insinuar lo que nunca nadie ignoró: que los humanos andan entre sueños y sometidos a trampas de la lengua y de otros sistemas subalternos de signos y que salir de ``eso´´ - la promesa de ``despertar´´- solo se consigue mediante la imposición de un nuevo sueño con nuevas trampas, siempre eficaces y pocas veces más sutiles (2001: 144-145).

La empresa novelística de narrar una experiencia sensible, a partir del montaje discontinuo de escenas, diálogos, pasajes digresivos es, en suma, una reinstalación del realismo como posibilidad de escritura y como crítica hacia el estado de la vida contemporánea (administrada, disciplinada, vigilada, tecnificada)[312]. Una escritura que parte de personajes aparentemente típicos para demostrarlos como los "auténticos imbéciles" postulados por la "sociedad moderna" como figuras para la imitación. Y al mismo tiempo, poner de manifiesto el acabamiento de las estéticas preocupadas por subrayar la ilusión del referente, ocupadas en el mero juego especular de la lengua literaria; en su lugar, se abre hacia el caos que caracteriza la multiplicidad heterogénea de lo real. Este "retorno" del realismo lleva impreso, sin embargo, un gesto crítico, no solamente hacia la "sociedad" en tanto dispositivo disciplinado y organizado, sino hacia las ilusiones del arte ingenuamente crítico que, en la estela genealógica del arte moderno y la vanguardias, considera al distanciamiento y al oscurecimiento de las formas resistentes del arte como elementos político fundamentales en el "despertar" de

[312] Al respectó, señaló Horacio González en su obituario publicado el 23 de agosto de 2010 en *Página/12* titulado "Fogwill, Quiquito": "Usó la expresión "experiencia sensible" para decir algo que nunca dijo literalmente: que sólo rescatando la experiencia sensible, que es la más radicalizada flema lírica y musical debajo de las palabras, podemos seguir existiendo. Y la experiencia sensible es un humanismo que Fogwill no declaró nunca como tal, o que incluso lo hizo, pero negándolo. "Publicitaba" aquello en lo que no creía, como todo gran publicitario. Al hechizo del mundo técnico, tema contra el cual compuso sus novelas, lo mostró proviniendo de una ceguera formidable, y la designó como el fin de esa experiencia sensible. Pero lo que hacía parecía lo contrario, un salmo a la teoría de la emancipación con que las grandes tecnologías gustan de verse a sí mismas" (2010: en línea).

las conciencias. La narrativa de Fogwill desplaza plenamente ese legado crítico para, proponer en su lugar, un registro cínico y gozoso de la pluralidad de lo real, lo cual incluye, los dispositivos de control que fundan protocolos de escritura, producción, ocio, placer, poder y dinero.

En otro orden de cosas (2001)[313]

> "-¿Ven? ¡La realidad! ¡La única verdad! ¡Sientan su retumbar, su parpadeo…!"
> Fogwill, *En otro orden de cosas*

> "Algunos fueron a trabajar directamente para el enemigo. Al tiempo se empezó a rumorear, y años después se publicaron crónicas sobre esos compañeros. […] Era parte de la lógica del movimiento general. Una fuerza. Servir, aunque sea a los enemigos, pero servir: hay mucho amor en esta ley".
> Fogwill, *En otro orden de cosas*

Los doce capítulos que componen la novela, nombrados cada uno con un año desde 1971 a 1982, expresan la refracción de la historia sociopolítica en la composición de un lenguaje literario vuelto hacia lo real[314]. En este sentido, la linealidad cronológica se impone para observar el pasaje desde la omnipresencia de militancia política hacia la generalización globalizada de las industrias culturales. Según advierte el prólogo, a pesar de adoptar la linealidad de una aparente crónica histórica, el texto se resiste, a los intentos de clasificación crítica: "Sea una novela, un relato o un mero equivoco literario, la crónica que sigue, sigue durante doce años una penosa biografía, construida con la mezcla arbitraria de la biografía del autor, de otras que conoció y la del propio personaje" (2011: 9). En este sentido, se abre la posibilidad de considerar al texto dentro de la categoría crítica de "novela histórica"[315], aunque debe señalarse que, si bien se

[313] La primera edición del 2001 fue realizada por la editorial Mondadori; las siguientes, 2008 y 2011 fueron editadas por Interzona.

[314] Tal como advierte Karina Vázquez, la novela *En otro orden de cosas* dispone "los códigos culturales y los hábitos de consumo dan cuenta de la transformación social y política iniciada con la última dictadura" (2009: 55).

[315] Tal como sostiene Noé Jitrik en *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*: "la novela histórica parece un coagulado fundamental de la representación, casi su concreción histórica […] sería el punto a que una cultura ha llegado para verse a sí misma en la realización de uno de sus principios más caros o el mejor vehículo que ha creado para entender la articulación entre realidad empírica y realidad simbólica" (1995: 55). Por supuesto, la representación llevada a cabo por la novela de carácter histórico "no representa pasivamente sino que intenta dirigir la representación hacia alguna parte, es teleológica y sus finalidades son de diverso orden" (1995: 60) Al mismo tiempo, dentro de las tipologías señaladas por Jitrik, la noción de "novela histórica catártica" es utilizada para describir narraciones cuya "distancia temporal es mínima" entre el contexto referencial y la escritura, "cuando se hace novela con lo casi inmediato" (1995: 69) Finalmente, la perspectiva de Jitrik advierte la tensión que conlleva la construcción de un referente histórico en el plano narrativo; dado que, el referente "es un saber que está ahí, preexistente, disponible, casi siempre ya ordenado y normativizado según ciertos acuerdos sociales que le confieren una forma determinada en relación con la lucha por el poder político; esos acuerdos,

presenta como una opción válida para la lectura, sin embargo, no se agota en una mera representación catártica de la historia reciente, sino que conduce una reflexión crítica hacia la propia vida del autor-Fogwill, así como de los militantes e intelectuales de su formación generacional. Enredada en el discurso histórico se proyecta una figuración contradictoria del intelectual, cuya función social es sometida una revisión crítica. La figuración de un personaje anónimo, cuya consciencia actúa como la caja de resonancia para las voces que conforman la memoria colectiva, configura el eje vertebrador de la narración. Esta memoria fragmentada y parcial se encuentra anclada en una primera persona que, lejos de proponerse como un testimonio típico, construye una parodia de los desplazamientos ideológicos en la distribución del poder y el dinero.

Si en los capítulos iniciales, situados en los primeros años de la década del 70, se describe una incertidumbre subjetiva inicial, una suerte de anomia existencial, luego esa inmovilidad se canaliza hacia la vida política. De este modo, la militancia peronista y la guerrilla urbana son los factores que ofician como ordenadores del sentido individual articulado hacia una proyección colectiva. En el capítulo "1973", la politización del discurso, así como la reflexión teórica sobre la militancia alcanza su punto más evidente: "Ahora llegaban hombres nuevos con bigotito, sueño, valijas y camperas azules. Gente joven: una generación entera de recambio (2011: 38). Sin embargo, las modalidades operativas de la guerrilla se describen con la nimiedad banal de hechos los cotidianos, sin grandilocuencia ni heroicidad. En su lugar, la narración recupera las voces del discurso militante como muestra histórica de una formación política: "-Somos una generación, la última de nuestro retumbar generativo hacia el futuro… -anunciaban. -Ahora somos marxistas –informaron-: una síntesis dialéctica de la totalidad puesta en aras. Y le pasaban grabaciones de la palabra de los jefes" (2011: 39). La estilización del discurso revolucionario pone en evidencia la identificación entre sujeto y práctica política, entre identidad individual y militancia. En efecto, la política se enrienda en el transcurso de la historia del personaje anónimo, que hacia 1973 sujeta su vida a un orden mayor: una de las partes que compone el "movimiento":

> ¿Qué vamos a hacer de ahora en adelante…?- se preguntaba la vocecita. Y se respondía -: En primer lugar debemos tener claro que la revolución no brota de la

---

siempre violentos e impuestos por la lucha por el poder, confieren legitimidad a ese saber y, por consecuencia, valor histórico. […] El novelista histórico se enfrenta con esa fuerza y, por lo tanto, se pliega a ella, o sea que retoma el saber del referente como viene (puede incluso matizarlo o actualizarlo) o intenta dirigirle su propia fuerza, que podemos llamar ``crítica´´, lo que implica introducir nuevas intenciones, nuevos modos de lectura" (1995: 72-73).

> imaginación sino que mana de la objetiva realidad… Realidad real, objetiva, continental, que debe ser conducida por una clase orgánica: ¡organizada…! Por eso debían actuar organizadamente, orgánicos. También él era un salto cualitativo de la materia: al ser, a la existencia, a la conciencia de sí- verificado en la prolijidad de misiones (2011: 39).

El texto registra esa organización del mundo formado por la militancia revolucionaria y sus referencias filosóficas, configurando un sistema de ideas que ordena la identidad, y actúa como catalizador hacia una finalidad, una causa o propósito que conectan al individuo con una visión teleológica de la realidad y la historia. Pero, al mismo tiempo, en la descripción de las ideologías políticas setentistas se hacen visibles los lenguajes y los modos de pensamiento que construyen esa realidad sensible. De ahí que, la novela funcione como un dispositivo que captura estados del lenguaje argentino en tanto fragmentos de un registro social, muestras sociológicas atravesadas por la ficción; procedimiento que permite pensar a Fogwill como una suerte de "etnógrafo de la lengua" según María Pía López (2011), o describir una "filología- Fogwill" como señala Américo Cristófalo (2011). En definitiva, la novela se compone como una exploración discursiva que observa los hábitos del habla, sus articulaciones políticas y sus mutaciones. Sobre ese fondo realista se impone una lógica derivativa que imprime variaciones sobre una misma idea o palabra, relevando la constante transformación del lenguaje en la formación de los imaginarios sociales. Así, en el capítulo "1974", la efervescencia revolucionaria comienza a morigerarse "Raleaban las misiones. Pasaba días enteros sentado, mirando tras la ventana el frío de la ciudad […] Mirando la ciudad desde la ventana alta no se alcanzaba a detectar la línea correcta" (2011: 48) En consecuencia, el ordenado desplazamiento de la historia cifrado en las imágenes del "movimiento" o el "retumbar", metáforas de un clima de época que tiende hacia el cambio social y adquieren un sentido restringido hacia el mundo político en las vísperas de una inminente revolución, observará el detenimiento de esa historia. La muerte de Perón divide la novela e interrumpe la sucesión de acontecimientos y su interpretación diáfana:

> cuando El Hombre terminase de morir, el frío iba a incrustarse en todo el retumbar y el unísono de la marcha del pueblo empezaría a resquebrajarse.
> A la par de su cuerpo, empezaría a resquebrajarse.
> Ya no se adivinaba la línea correcta ni se advertía, vertical y ascendente, la gran caída hacia el futuro (2011: 49).

La postulación de Perón en una suerte de entidad arquetípica que con su muerte propicia un clima de fragmentación social se materializa en a la crisis del discurso político. El lenguaje de la militancia, antes referido como el soporte para garantizar una identidad, ahora se muestra frágil, borroso y dependiente de circunstancias coyunturales. En este sentido, el inicio del capítulo "1975" articula el gesto crítico más irreverente de la novela, su flexión antagónica, el giro paradójico de ese destino revolucionario: "Algunos fueron a trabajar directamente para el enemigo. […]Era parte de la lógica del movimiento general. Una fuerza. Servir, aunque sea a los enemigos, pero servir: hay mucho amor en esta ley" (2011: 51). Una vez más, la política de la ficción elaborada por Fogwill se opone a las estructuras jerárquicas de la militancia, en este caso, ironizando hasta el cinismo la actitud servil del militante; con lo cual, la transformación de los proyectos y del lenguaje verosímiles hasta el capitulo "1974" se disponen en las circunstancias de una contrarrevolución. La visible modificación del territorio urbano, materializado en la construcción de las autopistas ordenadas por la administración militar[316], junto al creciente consumo de bienes culturales, son las marcas visibles de ese proceso. De hecho, durante el capítulo "1976" el texto desenfoca completamente su atención de los hechos políticos; por lo cual, no hay una narración del golpe sino un registro trivial de una organización empresaria: la novela narra por negatividad, ubica su lenguaje en la banalidad de una mesa de póker, en los horarios de obra y en las vicisitudes de la vida corporativa. Esa banalidad, encuentra en el capítulo "1978" la fragmentación más rotunda de la antigua trama política; a través de las alusiones al mundial de fútbol, el protagonista se distancia definitivamente de la posibilidad de construir una imagen colectiva que reúna la dispersión de lo real:

[316] El Plan de autopistas urbanas para la ciudad de Buenos Aires fue ideado hacia 1976 por la dictadura del "Proceso de Reorganización Nacional" y realizado, al menos en parte, durante la intendencia del brigadier Osvaldo Cacciatore. Según señalan Graciela Silvestri y Adrián Gorelik en "Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitecturas y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente": "si bien es posible identificar en la Buenos Aires de los años setenta los primeros síntomas de conclusión del ciclo expansivo (fin del aporte migratorio; reestructuración y deslocalización industrial), y es posible reconocer la contribución de algunas políticas económicas y sociales de la dictadura (las políticas cambiarías que desalentaron la producción industrial; la continuación de los incentivos para la radicación de industrias en el interior; la expulsión brutal de población carenciada de la ciudad a sus provincias de origen), al mismo tiempo es evidente que los lineamientos principales del gobierno militar en la ciudad tendieron a ocultar las consecuencias de ese proceso y a asordinar una representación acabada de su carácter, en tanto oficiaron, a su modo salvaje, de respirador artificial para muchas de las convicciones del "ciclo progresista", el último ramalazo de la tradición modernizadora-planificadora con sus autopistas y sus monumentales iniciativas de intervención, como la extensión de la ciudad sobre el río, que cumplían con objetivos de larga data de la "Buenos Aires moderna"" (2005: 462).

> Por momentos, llegaba un eco desde la ciudad: pasaba un ómnibus cargado de hombres que coreaban las sílabas *Ar-gen-tina*, *Ar-gen-tina* y él trataba de acompasar su marcha con ese ruido y, por instantes, sentía una vibración de fondo y recordaba el retumbar.
> Pero era un ruido discontinuo. Ni siquiera nombraban a un país, las voces.
> *Argentina* era en ese momento un equipo de once jugadores y un rato después volvería a ser otra cosa. O muchas cosas: una distinta dentro de cada cabeza (2011: 98).

A través de la conciencia del personaje, la narración elabora una tesis sobre la fragmentación del cuerpo social; en este caso, lo discontinuo no se encuentra en los materiales discursivos sino en la descomposición de la identidad colectiva. Para el antiguo militante, ya no quedan posibilidades de integrar una identidad nacional; la marcha del movimiento revolucionario se detiene y dispersa hacia una fragmentación de entidades individuales. El gesto crítico de la novela se encuentra al indagar las continuidades de esas historias en el escenario represivo y contrarrevolucionario dispuesto por el Estado argentino. Si el "proceso" implicó la "reorganización" de la vida política y la estructura económica, estas tesis históricas se trasponen en las figuraciones narrativas de corporaciones extranjeras capaces de modificar radicalmente tanto el mapa de la ciudad, como los hábitos de la cultura. Sin dudas, el gesto irreverente de mayor contundencia se encuentra al hacer tangibles esas transformaciones en el protagonista, abriendo una trayectoria paradójica desde la militancia revolucionaria hacia la figuración de un intelectual reconvertido al mundo empresarial. Fogwill concreta su crítica al leer en continuado el pasaje de la utopía socialista hacia al lenguaje de los técnicos de la información y el apogeo de las industrias culturales hacia la década del 80, como efectos de un cambio global. En consecuencia, el orden político de la militancia se desactiva, y a partir del capítulo "1980" se delinean los trazos de otro orden que lo reemplaza, ahora con la forma de un "Proyecto Cultural" importado de las socialdemocracias europeas; resulta evidente que la cultura administrada ha reemplazado a la politización. Durante el último capítulo "1982", la única referencia a la guerra de Malvinas se encuentra en la frustración que el conflicto ocasiona en la realización de un "coloquio sobre la idea de representación en el arte, las ciencias y la vida social" (2011: 165). En efecto, los márgenes teóricos, el lenguaje y los modo para interpretar y dialogar con lo real se han modificado para ser "capaz de adaptarse a entornos cambiantes" (2011: 134), de modo que, en el nuevo contexto, sea posible procesar la "convulsión exonerativa", implicada en la "tendencia a producir catástrofes

para ocultar pequeñas faltas" (2011: 119), las desapariciones y la multiplicación de la deuda externa en la producción un nuevo orden sociopolítico. El intelectual, y su función social, han sido radicalmente modificados, "Era el intelectual de la torre, el referente de los artistas y el interlocutor natural de los periodistas electrónicos" (2011: 171) la politización cede, y ahora ese técnico de la información se implica en la gestión de congresos de literatura y políticas culturales. La profesionalización y la división técnico-profesional de la vida es la nueva figura para pensar el tejido sensible de lo real, como trama compleja de poderes y saberes. En este sentido, la novela ejerce una resistencia crítica y advierte sobre las complicidades del lenguaje atacando el principio ficticio de la política representativa, y del arte que le es consecuente. Con lo cual, hacia el final, el balance del protagonista se convierte en una visión cínica de la historia colectiva:

> Hacía diez años habían proclamado la revolución. Recordaba el retumbar, y el unísono de los actos, las voces y los cuerpos como si hubiera pasado un sólo día. Pero no había hecho la revolución, ni la obra, ni la contrarrevolución, ni había ganado ni perdido esta guerra que acababa de dejar a todos perplejos. Esos hitos del tiempo lo habían hecho a él. […] Ahora era un intelectual: era su trabajo. Si dejaba la torre podría intentar componer una historia ordenando todo eso. (2011: 170)

La historia de la militancia revolucionaria se presenta desde una perspectiva deliberadamente crítica, y de hecho, la novela se acerca hacia el itinerario del propio Fogwill, quien encripta en esa deriva militante parte de su pasado trotskista y su presente, hacia el 2001, de escritor. Más allá de esa posibilidad de lectura, y tal como sostiene Vázquez, "la novela visualiza la transformación ideológica y cultural del personaje" (2009: 62); en su carácter anónimo y en el registro de la historia como "hitos del tiempo" se advierte la orientación crítica de la ficción fogwilliana, un intento por registrar narrativamente los desplazamientos en el escenario político y la vida cultural, partes de una misma transformación desde las primeras años de la década del 70 hasta la Argentina del colapso social del 2001.

Urbana [317]

"Como velámenes, los muros y las casas hacen su trabajo de resistencia derivando cualquier corriente hacia un destino que nadie tuvo previsto al construirlas ni al proyectarlas.
Así el relato. Esto es el relato"
Fogwill, *Urbana*

[317] *Urbana*, Barcelona: Mondadori, 2003.

Urbana es el último libro de la tetralogía; último en su publicación así como en la ubicación cronológica de sus referencias históricas. Tal como sintetiza Graciela Speranza, "la novela se organiza en torno a la fiesta de inauguración de un Apart Hotel céntrico en el que se cruzan personajes sin nombre de la Argentina menemista" (2001: 62); en efecto, entre los personajes anónimos singularizados a través de sus ocupaciones –el Mecánico, el Juez, el Gerente, el Escribano, el Disc Jokey, etc.- aparecen significantes que fulguran por su conexión directa hacia la coyuntura "real", "el senador Turco", "la Cementera" que, como advierte Speranza se presentan como "acertijos fotorrealistas, que reflejan y refractan la imagen hasta alcanzar al espectador" (2001: 62). La Argentina menemista del lujo ramplón se codifica en alusiones evidentes, que otorgan la posibilidad de leer, en minucia, una descripción erotizada de las mercancías y de una sociedad definitivamente abierta al consumo y a los bienes de placer. La novela se estructura en diez capítulos, cada uno de los cuales sigue, al menos parcialmente, la perspectiva de uno de los participantes a la fiesta de inauguración. Una vez más, la anécdota es trivial y se concentra en un breve periodo de tiempo, sin embargo, el lenguaje narrativo se expande en digresiones, historias colaterales, e inserta en la ficción un poderoso conjunto de teorías acerca de la escritura. En este sentido, el prólogo adquiere relevancia al exponer, con claridad, los trazos del proyecto narrativo, gestado desde *Vivir afuera*:

> *Claro que es redundante llamar* Urbana *a una novela. Hoy toda novela es urbana: la ciudad, que es su agente, compone a la vez el fondo de todo lo que sucede. Más cuando ni se nombra y más aún cuando el relato figura una escenografía sin ciudades ni casas ni más vida colectiva que la que pueda hallarse en los recuerdos y en los diálogos interiores del presunto personaje: al parecer, solo puede escribirse con las palabras de la ciudad. ¿Cuáles serán…? No está al alcance de una novela determinarlo* (2003: 7).

La ficción se acerca al registro antropológico, adquiriendo la fisonomía de un catálogo imaginario de etnografía. En todo caso, Fogwill visualiza un dispositivo textual que hace explicito el carácter omnipresente del lenguaje urbano; la novela contemporánea asume, entonces, su genealogía moderna; y si bien, esto no implica un extrañamiento radical en torno a la experiencia de la vida en la ciudad, resulta evidente que es esa urbanidad la que actúa sobre las condiciones del lenguaje literario. Por lo tanto, aún en el mero registro de un habla sin nombres, Fogwill sostiene la presencia de un anclaje con las condiciones de vida gestadas a través del contacto (territorial) entre el lenguaje y la ciudad. En consecuencia, *Urbana* produce un discurso novelístico

heterónomo en el que se imbrica la vida anónima de la ciudad junto a los mecanismos del proceso narrativo. Esta obsesión por insertar la teoría del relato dentro del relato, presente en *La experiencia sensible*, es llevada al extremo; de modo que, la novela de la ciudad es, necesariamente un lenguaje tautológico en un sentido pleno; la forma abierta (informe) de la narración novelesca confunde y yuxtapone órdenes discursivos, planos del relato, teoría literaria y teoría económica. En una misma página, solo separados por el blanco, se yuxtaponen dos fragmentos radicalmente divergentes, donde conviven (y se combinan) las reflexiones en torno al arte de narrar junto a la discusión macroeconomía:

> Lo más frecuente es que el autor se desplace a tientas, cegado por una luz que quizá solo sea visible para él […] Tendría que haber una armonía entre los extremos. La nota justa en la palabra justa que aparezca justo en el momento imaginado.
>
> Como no hay reglas, el arte del escritor vela por la mejor distribución de esa justicia de las palabras. Idealmente, logar que cada una de las palabras cargue algún resultado del vibrar unísono del todo: la armonía inconcebible, inaccesible.
>
> La escuela de Chicago, y tras ella todas las doctrinas económicas predominantes, sostienen que en un mundo globalizado no es posible reeditar experiencias como la del primer gobierno de Perón, en cuyo transcurso casi la mitad de los recursos económicos se destinaba al bienestar de quienes no producían.
>
> Pero todo es posible (2003: 21).

La novela se convierte, entonces, en una composición textual que opera a través del montaje; expandiéndose en fragmentos y trazando continuidades hacia puntos distantes del entramado social, cultural y político. La abierta referencia a los teóricos del libre mercado –entre ellos Milton Friedman y George Stigler- y su controversia con los modelos económicos intervencionistas se coloca (se yuxtapone) junto a una teoría de la narración como búsqueda de "la nota justa en la palabra justa" de inspiración flaubertiana[318]. Sin embargo, la superficie pulida y estetizada de la novela realista se

[318] En la carta de Flaubert a George Sand, París, 3 de abril de 1976, el novelista dejaba escrita su vocación esteticista, resumida en la consigna *le mot juste:* "*ante todo* […] lo que es para mí la meta del Arte, a saber: ¡la Belleza! Recuerdo haber tenido palpitaciones, haber sentido un placer violento al contempar un muro de la Acrópolis, un muro desnudo (el que hay a la izquierda, cuando uno sube a los Propíleos). Pues bien, me pregunto si un libro, independientemente de lo que cuenta, no puede producir el mismo efecto. En la precisión de sus ensamblajes, la rareza de los elementos, lo pulido de la superficie, la armonía del conjunto, ¿no hay acaso una Virtud intrínseca, una especie de fuerza divina, algo de eterno, como un principio? (Hablo como un platónico.) ¿Por qué hay una relación necesaria entre la palabra justa y la palabra musical? ¿Por qué uno siempre acaba haciendo un verso cuando se estruja la cabeza? La ley de los números gobierna pues los sentimientos y las imágenes (2010: 273). Esta genealogía tiene su singular modulación política en la escena cultural argentina de la década del 60 a través de la figura de Francisco Urondo; esto es advertido y señalado por Miguel Dalmaroni: "En una larga entrevista, hacia el final de su exilio, Juan Gelman contó que un día de los ajetreados años setenta, el poeta y guerrillero

convierte en una red, bloques discursivos que operan rizomáticamente[319], componiendo una escritura que retorna a lo real pero para mostrar su carácter caótico y fragmentario.

La presencia de Flaubert es, en efecto, una constante que atraviesa toda la novela; insertando en la deriva teórica del narrador, la figura del novelista francés aparece evocado en un diálogo en ausencia, como la marca paradigmática de la escritura moderna, y de las ilusiones miméticas tejidas en la ficción realista. De hecho, el motivo de la infidelidad, y la consiguiente escritura pornográfica de la relación sexual que Fogwill introduce en su novela, remiten directamente a *Madame Bovary*. Ahora bien, en la prosa de Flaubert la sexualidad se encuentra fuera de la escena, elidida en el hiato más célebre de la novelística moderna. En lugar de enfocarse en los avatares del cuerpo, la narración procede a describir el viaje sin rumbo de un fiacre por las calles de Ruán, acumulando descripciones del paisaje y topónimos, sin una sola alusión al episodio erótico que, el lector imagina, se sucede al interior del coche de alquiler entre Emma y León. La referencia genealógica que Fogwill se propone, resulta evidente; sin embargo, se conduce en un sentido plenamente opuesto; en lugar de elidir, el texto narra en detalle de las sensaciones de la piel, el sabor de la saliva, el clímax de la tensión sexual y los olores del cuerpo. Como en "Help a él", el texto se satura de referencias que ponen en escena la materialidad del deseo: "Respira su olor. Las manos de la amiga emiten un olor fuertísimo a concha. Y el olor se mezcla con los olores a cable y a hombre de este electricista y la fusión de olores termina produciendo olor a lagrimas" (2009: 113). Frente a la elisión del maestro realista, Fogwill escribe por saturación de registros sensibles, pero esa narración exhibicionista incluye un rotundo gesto crítico; narrarlo

---

Francisco Urondo le propuso esta frase: "Yo empuñé las armas porque busco la palabra justa". La ocurrencia, como se ve, disuelve, mediante una extrema continuidad causal, el dilema que la cultura moderna nombra con la referencia a Cervantes, "las armas y las letras", al identificar la obsesión esteticista de Flaubert por la palabra exacta con la tradición opuesta, la del "gobierno de la ciudad por los poetas" (2004: 9). Es evidente que, en su genealogía narrativa, Fogwill se distancia ostensiblemente de la reformulación política-militante, para reinstalarse en un plano estrictamente literario, que sin embargo no deja de remitir al *afuera* político.

[319] El modelo del "rizoma", elaborado por Deleuze y Guattari, tiene como finalidad realizar una crítica al binarismo del pensamiento filosófico occidental. En el trazado de esta imagen del pensamiento –incluida en *Mil mesetas* - los autores consideran una serie de características que aportarían una aproximación al rizoma en tanto "sistema de lo múltiple", entre ellas los "*Principios de conexión y de heterogeneidad*", a partir del cual establecen que "cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo […] En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: Eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas" (2006: 13).

todo es, en efecto, oponerse desde la ficción a las máscaras cristalizadas de la mimesis, ya sea literaria o política:

> Uno –un varón- dijo que todas las mujeres infieles eran él mismo. ``Son yo´´, decía. No es que jugara a identificarse con sus personajes, ni que juzgara a imagen y semejanza de sí mismo a su personaje femenino que era casi un insecto, quizá bella, pero no muy distinta a cualquier previsible juguete de su especie. Así la creó y la creyó él que mientras tanto se creería una suerte de culminación del desarrollo del espíritu humano, no un bicho más. Esa mujer era él –soy yo-, porque, igual que nosotros cedía fantasiosamente al juego de un relato social (2003: 114-115).

En la paradójica versión de Fogwill, los órdenes se imbrican, o más precisamente, se subvierten al exponerse en la superficie del texto; autor, personaje y ficción ya no son interpretados desde la distancia crítica de la modernidad, sino denunciados como partes de una fantasía social que ordena, taxativa y jerárquicamente, los lugares del arte y, consecuentemente, los voces de la política[320]. El antiguo tópico realista de la infidelidad se actualiza en las circunstancias de una narración que se sabe, ante todo, parte de los mecanismos discursivos que componen la realidad y por lo tanto, esgrime una mirada crítica acerca de los modos para interpretar (y ficcionalizar) ese episodio. La respuesta que ensaya el narrador-crítico de *Urbana* es contundente, contra el "hedonismo que proclama la legitimidad del placer", se propone una mirada que señala en la infraestructura de la vida urbana contemporánea la trama vigilada del deseo, así, el discurso del placer deja ver su contracara "ocultando que solo es un aspecto del sufrimiento sabiamente administrado por la ciudad capitalista" (2003: 115)

La operación de escritura novelesca que funda la política literaria de Fogwill -la articulación de dos categorías continuidad/discontinuad- destruye a partir del montaje la ilusión del libro organizado, argumentalmente diseñado y deudor de una mimesis representativa del lenguaje literario. En su lugar, la superficie textual se resquebraja; la novela se satura de espacios en blancos que introducen abruptos cambios en la perspectiva de los discursos de la narración, en las referencias construidas, en las voces

[320] Tal como sostiene Roland Barthes en *Crítica y verdad*: "Nada es más esencial para una sociedad que la *clasificación* de sus lenguajes. Cambiar esa clasificación, desplazar la palabra, es hacer una revolución. Durante dos siglos, el clasicismo francés se ha definido por la separación, la jerarquía y la estabilidad de sus escrituras, y la revolución romántica se ha considerado a sí misma como un desorden de clasificación" […] "lo que se intercambia, se penetra y se unifica es la doble función, poética y crítica, de la escritura; no basta decir que los escritores mismos hacen crítica […] un mismo lenguaje tiene a circular por doquier en la literatura, y hasta detrás de sí mismo […] no hay ya poetas, ni novelistas: no hay más que una escritura" (1976: 47). En sentido análogo, Jacques Rancière elabora su noción de "régimen estético" como desacuerdo hacia el orden clásico representativo, para proponer una liberación absoluta de la palabra literaria.

enunciativas y en las entonaciones del la palabra. Sin embargo, esa discontinuidad de la superficie introduce la posibilidad de poner en escena la continuidad de series heterogéneas, lenguajes y sistemas de signos alejados en el imaginario corriente y en el discurso de la opinión pública. La ficción de Fogwill revela su costado materialista -su althusserismo residual-; se propone llevar al texto la sospecha de que todos los sistemas simbólicos –la política, la economía, los bienes culturales, la literatura, el deseo- responden a sistemas de control determinados por las condiciones imperantes del capitalismo contemporáneo de escala global. Sus "obsesiones narrativas" -la sexualidad, el ejercicio del poder, el dinero, la estetización de las mercancías y los sistemas de inteligencia- se despliegan en *Urbana*, tanto en el discurso de la voz narrativa de marcado perfil teórico como en el acontecer de sus anónimos personajes, para componer intervalos fragmentarios de un cuadro mayor, trazado a partir de la plena conciencia del arte de narrar. El enclave urbano del texto (de toda novela contemporánea, quizás), postula a la ciudad como un espacio simbólico y material donde se configuran simultáneamente los marcos para la narración y el *leitmotiv* económico de la visión crítica fogwilliana:

> Tomando riesgos, haciendo banco y distribuyendo con paciencia sus fichitas de inversión y poder, el Mecánico consiguió que el Karina, esa torre de diecisiete pisos enclavada en un barrio palaciego, fuera habilitado al cabo de dos años de la finalización de la obra. Estaba ahí, rodeado de mansiones señoriales, sedes diplomáticas y departamentos de lujo, como una excrecencia *kitsch* o una avanzada del desvarío posmoderno sobre la adustez de un pasado más sobrio e hipócrita, y, tal vez por ello, más verdadero (2003: 29)

La descripción del Apart Hotel concentra una perspectiva del espacio urbano y, al mismo tiempo proyecta la dimensión histórica que se advierte en las transformaciones de la ciudad; el contraste entre la arquitectura moderna y posmoderna es un efecto contundente de esta perspectiva histórica inscripta en la ficción. Esa misma comprensión que lee las huellas del pasado en el presente, se encuentra en el agente de inteligencia quien advierte "no hay presupuesto y en la oficina donde están empezando a registrar escuchas con tecnología del año 2001, se las sigue procesando con los métodos impuestos en 1976" (2003: 140). Una vez más, la dicotomía continuidad/discontinuidad funciona como registro textual de una historia que regresa y se expande en el presente de la ciudad posmoderna y tardocapitalista. La novelística de las experiencias urbanas trazada por Fogwill desde *Vivir afuera* hace visibles los desplazamientos de la historia política y económica que, desde la fractura impuesta por

el proceso cívico-económico y militar durante la segunda mitad de la década del 70, surge una y otra vez, en las transformaciones de la ciudad, en los hábitos modernizados del consumo y en las proyecciones de ese complejo tejido sensible en las mutaciones de la lengua. Tal como escribía en el prólogo a la última edición de *Vivir* afuera en 2009:

> Siempre el tema es la lengua, ese órgano anfibio que suele salir del cuerpo para gustar, explorar y significar, y que en las "lenguas" latinas presta su nombre para referir al lenguaje, otra entidad que vive adentro y afuera (2012: 8).

Por lo tanto, la novelística urbana es, en suma, una exploración de las condiciones materiales de un territorio, la ciudad, y su historia; un "afuera" que se envuelve constantemente en las representaciones y exploraciones del lenguaje literario. En este sentido, lengua y ciudad forman parte de una entidad simbólica y material articulada como el soporte para leer el mundo, sus mutaciones y disponer a través de registros sensibles una revisión crítica del tiempo contemporáneo, o tal como sostiene Michel Foucault, componer una ontología del presente[321].

5. La Argentina socialista: *Un guión para Artkino* (2008)[322]

> "Desde el momento en que la máquina de dogmas y los aparatos ideológicos ``marxistas´´ (Estados, partidos, células, sindicatos y otros lugares de producción doctrinal) están en trance de desaparición, ya no tenemos excusa, solamente coartadas, para desentendernos de esta responsabilidad. No habrá porvenir sin ello. No sin Marx. No hay porvenir sin Marx. Sin la memoria y sin la herencia de Marx".
>
> Jacques Derrida, *Espectros de Marx.*

Otro modo de comprender críticamente la sociedad contemporánea, es decir, de problematizar los límites de la historia y su proyección en el presente, es representar aquello que pudo haber sido, y Fogwill lo hace a través de una versión alucinada o, siguiendo la relectura de Derrida, espectral (especular). *Un guión para Artkino* (2008) elige la retorica de la imposibilidad para construir una ucronía[323] que, por medio de la

[321] La noción "ontología del presente" u "ontología crítica de nosotros mismos" es elaborada por Michel Foucault en *¿Qué es la Ilustración?* y adquiere toda lo potencia de un programa filosófico, una práctica crítica, una forma de vida: "Hay que considerar a la ontología crítica de nosotros mismos, no ciertamente como una teoría, como una doctrina, ni siquiera como un cuerpo permanente de un saber que se acumula; hay que concebirla como una actitud, como un *ethos*, como una vida filosófica en la que la crítica de lo que somos es, simultáneamente, un análisis histórico de los límites que nos son impuestos y un experimento de la posibilidad de rebasar esos mismos límites" (1994: 18)

[322] *Un guión para Artkino*, Buenos Aires: Mansalva, 2008.

[323] Según define Ferrater Mora: "UCRONÍA es literalmente lo que no tiene tiempo, lo que no está alojado en el tiempo, y, en particular, en el tiempo histórico, pasado o futuro. La ucronía equivale en este sentido, desde el punto de vista histórico, a la utopía, a lo que no está "en ninguna parte". Para Renouvier, 'ucronía' designa un tipo de consideración histórico-filosófica relativa a un pasado supuesto, no totalmente inventado, sino desviado de su curso efectivo por algunos acontecimientos no transcurridos, pero que

máscara autoficcional –“el camarada Fogwill”-, genera una narración delirante como imaginación de un imposible histórico: el triunfo de la revolución socialista en Argentina. Discursivamente, la novela se propone como la contracara del hiperrealismo de perfil etnográfico/sociológico, para delinear un relato compuesto por materiales históricos y los restos discursivos de una ideología. Al producir una saturación del imaginario soviético el texto imagina una realidad verosímil aunque quimérica; el prólogo, en este caso, da cuenta de un destiempo significativo entre la escritura y la publicación de la nouvelle, “compuesta en 1977, o 1978, cuando ya nadie imaginaba la posibilidad de una Argentina Socialista” (2008: 9), dejando en claro que el texto parte de una imposibilidad histórica, una vez ocurrido el golpe de 1976; agregando inmediatamente, “Las cosas pudieron haber sido distintas, pero fueron así” (2008: 9). A partir de esta vacilación, el relato se perfila como la concreción de esa posibilidad; y desde el inicio, se formula un registro decididamente paródico en clave política. En este sentido, la irónica dedicatoria “A la memoria de Aníbal Ponce, Vittorio Codovilla y del General Juan Manuel Zapiola Etcheverry, que soñaron la Argentina de hoy” (2008: 7) reúne a una imaginaria figura castrense junto a dos nombres paradigmáticos del Partido Comunista Argentino. La mordaz crítica al PCA encubre el exorcismo del pasado militante de Fogwill, desactivando la relevancia política del partido redefinido en un “Instituto Desmovilizador de Voluntades Bolcheviques” (2008: 10). En definitiva, la breve nota introductoria subraya la temporalidad heterogénea que el texto elabora en su regreso hacia los imaginarios activos hasta la década del 70. Ahora bien, la estrategia polémica que organiza la narración consiste en atacar -a través de su protagonista, “el despreciable señor Fogwill” (2008: 10)-, dos cristalizaciones del pensamiento y la cultura argentina; por un lado, la figuración del escritor orgánico e institucionalizado detrás de las directivas de la izquierda partidaria, y en especial, con mordacidad especial al Partido Comunista Argentino; por otro, al canon literario focalizado en la figura de Borges y sus apropiaciones. Esta síntesis ilusoria es el pretexto para hacer coincidir dos políticas literarias que Fogwill desarticula simultáneamente:

"hubieran podido acontecer". La ucronía es, por lo tanto, "lo que hubiera pasado si..." y supone la posibilidad de un cambio radical de la historia por la más ligera desviación de su curso conocido en un momento determinado. Así, el propio Renouvier ha tratado desde el punto de vista "ucrónico" la historia de Europa y del Cercano Oriente, en el caso de que el cristianismo, por una serie de disposiciones romanas, no hubiera podido penetrar en Occidente, quedándose confinado en Oriente y siguiendo allí su evolución interna. […]Véase Charles Renouvier, *Uchronie. L'Utopie dans l'Histoire,* 1876 (trad, esp.: *Ucronía. La Utopía en la Historia,* 1944)” (1965: 844-845).

> La mayoría de los escritores de mí patria, cuando buscamos un modelo, no podemos sino apuntar a la figura de Borges, el genial ciego de Palermo. Hoy sabemos que, […] fue víctima de un sistema perverso […] con la artera finalidad de distraerlo de sus objetivos democráticos y populares presentando en su digna figura la imagen de un escritor capitalista, soez y reaccionario. […] Más él a todo supo anteponer el estoicismo y la confianza en una Argentina que tarde o temprano amanecería Soberana, Soviética, Libre, Justa, Proletaria, y Socialista. (2008: 11)

La construcción paródica de un Borges apócrifo, lector de Pushkin, Gógol, Tolstoi y Dostoievski, pero sobretodo de Marx y Lenin, es el pretexto para hacer coincidir y polemiza contra estas dos políticas literarias. En consecuencia, el linaje literario borgeano se realiza en un registro que, al adoptar la forma de una proclama política, construye un discurso entre delirante y absurdo: "¡A producir y producir para agigantar la obra del socialismo y vengar en la carne de los enemigos de la victoria todos y cada uno de los sufrimientos de nuestro padre y maestro el gran Jorge Luis Borges! Ese es nuestro deber. ¡En marcha pues!" (2008: 13). La parodia trabaja sobre el discurso de la izquierda doctrinaria y es la marca del estilo paródico que atraviesa la totalidad de la nouvelle; con lo cual, la vocación civil del escritor revolucionario se tiñe ironía.

Una vez más, los "principios de exclusión" (Foucault, 1996) que recorren la narrativa de Fogwill –dinero, poder y deseo- son visibilizados como correlativos a la escena política, y construyen la anécdota de la narración. En este caso, un partido político proyectado a escala planetaria que realiza financiamientos a emprendimientos culturales a través de la agencia de distribución cinematográfica Artkino[324]. El aparato cultural con sede en Moscú constituye la excusa –el resto histórico- del texto, y aunque deformada por la ficción no deja de poner en evidencia los lazos entre política e industrial cultural. En esa trama, se inserta una figura de escritor que, en clave irreverente, derriba el prestigio de la cultura letrada:

> Parece mentira que logros tan importantes de una carrera de escritor como la publicación de mi *Obra Escogida*, y la edición de mi *Obra Completa* que ha prometido Offset Leningrado no impacten a mis amistades tanto como la difusión de este contrato, que, paradojalmente, premia algo que todavía no he hecho, este guión, mi guión para Artkino (2008: 18).

[324] La referencia histórica se presenta como parte de un escenario más amplio, que incluye necesariamente a la cultura de izquierdas. James H. Krukones (2009) describe el carácter monopólico de la agencia Artkino como una enorme entidad que permaneció como la única fuente oficial de películas soviéticas afuera de la URSS hasta su colapso en 1991.

La estética narrativa de Fogwill hace explícitas las dependencias y definiciones económicas del escritor: "Yo no era más un escritor de pacotilla apenas conocido por notas en las páginas literarias de los domingos. Ahora era un cliente importante del banco, un autor para espectáculos de todo el planeta" (2008: 14). En efecto, la narración se presenta como la deriva de un proceso de escritura, y su consiguiente y material proceso de publicación[325]. Los decursos económicos del guión cinematográfico sirven como excusa para trazar el perfil de una hipotética figura de escritor, "el camarada Fogwill", intelectual orgánico de la Argentina socialista; el punto de fisura se encuentra al reinstalar un lenguaje paródicamente politizado. En este sentido, el capítulo *El saber de la historia* ficcionaliza la construcción del pasado como práctica corporativa; la totalidad de la cultura argentina se reduce a una serie de tópicos cristalizados que el discurso historiográfico fija, delimita y conserva. Entre la lista consignada por el relato se encuentran los hitos de la campaña del Desierto, la figura de Roca, el folklore tradicionalista, y junto a ellos: "los trágicos enfrentamientos obrero-patronales sucedidos entre 1917 y 1976, para lo que se destinaron comparsas y divisiones especiales bien remuneradas y una amplia franja urbana entre la zona de Plaza de Mayo y Barracas" (2008: 29). La violenta historia argentina del siglo XX se sintetiza, se aplasta y se reduce a una línea discursiva incorporada como un banal mecanismo de recordación. A esa historia política, la *nouvelle* suma las disidencias partidarias, las expulsiones y la caracterización del escritor y la literatura de izquierda; y si bien la mimesis se quiebra desde el inicio, el lenguaje del texto se sostiene en los ecos de ese mundo simbólico. En efecto, la nouvelle procesa con su escritura irreverente discursos, nociones y autores del marxismo, la sociología, la militancia de izquierda y sus códigos culturales. A través de la parodia se colocar el lenguaje de la política como materia del discurso, Fogwill traza la actualización de los saberes que se han desactivado en la argentina contemporánea y los exhibe como los restos arqueológicos de un pasado interrumpido, aunque restaurado en la ficción; de ahí la mordacidad crítica hacia el PCA y sus rígidas estructuras de militancia. La escritura fogwilliana subvierte la sacralidad del dogma comunista, y expande su crítica hacia la literatura; la centralidad del canon

[325] En su artículo "Relatos del mercado (1990-2008)" Cristian Molina advierte: "Si en las novelas anteriores de Fogwill, las relaciones económicas saturaban el plano de la representación hasta hacer del mercado económico (*Pichiciegos*, *La experiencia sensible*, *En otro orden de cosas*) uno de sus protagonistas, es sólo en *Un guión para Artkino* donde el protagonista central es el mercado editorial" (2012: 18).

borgeano, la provocación hacia la academia y el mercado editorial forman parte de una serie cultural, cuyo prestigio es corroído por la parodia; en efecto, política y canon literario son sometidos a una profanación irreverente. Hacia el final, la construcción de un escritor-traidor que abandona esta hipotética Argentina socialista para convertirse a los valores de la irónica "Sociedad de Escritores Libres", traza el perfil paradójico de un intelectual disidente que elige el exilio neoyorkino para vivir a expensas de las universidades norteamericanas. Esta trayectoria ilusoria parte del presente contrarrevolucionario, como escenario social, político y cultural donde se despliega la trama del poder y el saber. En todo caso, tanto la construcción de la memoria como el compromiso político son empujados hacia una revisión que, desde el absurdo de la ucronía, configura una perspectiva material que polemiza y profana la sacralidad del dogmatismo político y el prestigio literario hacia una dimensión microfísica, esto es, sin garantías de verdad y en la desnuda materialidad de las relaciones de poder.

En definitiva, la *nouvelle* embiste contra la práctica intelectual como ejercicio cristalizado del saber, y de esta forma, revisa la función y figura del "intelectual crítico" en la vida política, social y cultural argentina[326], en especial aquellos inscriptos genealógicamente en el campo de la izquierda, que incluye las teorías del arte comprometido y la perspectiva gramsciana del intelectual orgánico. En este sentido, la narrativa de Fogwill no otorga certidumbres, sino que se esfuerza por corroer la *doxa* del sentido común, en este caso, del sentido común del progresismo de izquierda, y las teorías que dieron forma a la imagen teórica de un destino histórico, como forma discursiva e ideológica. La ficción, entonces, se propone como el gesto crítico que irrumpe para restablecer, paradójicamente, los restos de ese lenguaje y exhibirlo (paródicamente) en una vital profanación.

[326] Esta misma revisión es llevada a cabo por Beatriz Sarlo, quien también pone en duda la continuidad de esta figura de intelectual crítico hacia el final del siglo XX. Esta revisión, se suma a una autocrítica personal y generacional: "Pensaron que estaban en la vanguardia de la sociedad; que eran la voz de quienes no tienen voz [...] estuvieron dispuestos al sacrificio [...] [y a su vez] a teorizar la necesidad de organizaciones de hierro, completamente centralizadas y verticales, panópticos desde cuya cabina de dirección se podía ver todo y decidir sobre todas las cosas [...] Durante mucho tiempo pasaron por alto que el saber puede ser un instrumento del control social. Pero nadie como ellos denunció que el saber puede ser un instrumento del control social [...] escribieron para el Pueblo o para la Nación; pensaron que sus escritos construían al Pueblo o a la Nación [...] se sintieron libres frente a todos los poderes cortejando todos los poderes. Se entusiasmaron con las grandes revoluciones y, también, fueron sus primeras víctimas. Son los intelectuales: una categoría cuya existencia misma hoy es un problema (1994:173-179).

Conclusiones / Palabra final

"La flagrante contradicción del artista revolucionario reside en que carece de público […] El poeta legisla –se ha dicho hermosamente, y debe ser cierto-, pero la humanidad no se entera de su legislación. Hay, entre el poeta y la humanidad, imperiosas cláusulas político-económicas"
Abelardo Castillo, *El Grillo de Papel*, nº3, 1960.

"La consigna "El Pichi agranda, guarda, aguanta", que convoca a los personajes y sostiene su política militar era, para ese momento, el enunciado de una suerte de Fundamentalismo Argentino que por momentos me sigue pareciendo el mejor camino practicable, tanto para las microestrategias privadas de supervivencia en el primer mundo, como para la política y, particularmente, para la literatura"
Rodolfo Fogwill, "Entrando en tanque al primer mundo" en *Clarín*, 12 de Mayo 1994.

Las dos escenas que componen este trabajo intentaron exponer en toda su complejidad, a través de dos figuraciones autorales, el itinerario discontinuo que conduce desde la década del 60 al presente; desde la contradictoria identidad del artista revolucionario, al escritor implicado en componer microestrategias de supervivencia (política y literaria) en un contexto dominado por la dispersión de las prácticas estéticas en la lógica del mercado y los medios masivos. Advirtiendo esta mutación histórica de sujetos y experiencias del arte y la literatura, García Canclini planteaba en su ensayo *Culturas híbridas* la contundente imagen conceptual de un desplazamiento: desde la utopía al mercado. En efecto, cabría expandir y precisar esta idea: desde la inminencia revolucionaria y la potencia crítica del arte, que las neovanguardias de los años 60 y 70 en el contexto argentino formularon como posibilidad efectiva de revolucionar –o al menos conmocionar- los modos del arte y de la vida política; hasta la *pax* democrática tardocapitalista en la cual el escritor se debate entre las multinacionales del libro y la creación de una obra disensual orientada a un público que parece cada vez más reducido y marginal[327].

[327] Al finalizar la Feria del Libro de Buenos Aires en 2013, Maximiliano Tomás publicó en el diario *La Nación* (16/05/2013: en línea) un artículo titulado"¿Cuántos lectores tiene la literatura argentina actual?" Aprovechando el acontecimiento, trazaba una contundente distinción entre los títulos más consultados por el millón cien mil personas que transitó la Feria (*Los juegos del hambre*, de Suzanne Collins; *Ciudad de cristal - Cazadores de sombras*, de Cassandra Clare; *Juego de tronos*, de George Martin; y *Caballo de fuego*, de Florencia Bonelli) que poco o nada tienen que ver con la literatura y la ficción argentina reciente. Esta lectura es coincidente, en gran medida, con la oposición trazada por Damián Tabarovsky nueve años antes en su ensayo *Literatura de izquierda*, quien enfrentaba al mercado y a la restauración de lo que denomina "jóvenes serios" (2004: 33) una literatura sin público abierta a la experimentación. Luego de una década, la polémica literaria de Tabarovsky pareciera traducirse a un fenómeno del mercado editorial. Tal como sintetiza Tomás, luego de la crisis del 2001 se produjo la "atomización del mercado editorial", los grandes sellos dedicados a la rentabilidad de sus ediciones dejaron de lado las escrituras "literarias" emergentes que recalaron en editoriales más pequeñas y alternativas (Adriana Hidalgo, Beatriz Viterbo, Paradiso, Interzona, Entropía, Caja Negra, Eterna Cadencia, Santiago Arcos, La Bestia Equilátera, Mardulce, Tamarisco y Pánico el Pánico, Mansalva, entre otras). Sin embargo, la cuestión central del problema se encuentra en el carácter reducido, en términos cuantitativos, del número de lectores, sostiene Tomás: "La pregunta fundamental, después de una década larga, es si todo este trabajo puede haber servido para crear un nuevo mercado de lectores. Se trata de un interrogante que

El pasaje del modernismo al posmodernismo, así como la pervivencia de genealogías literarias modernas en el presente pueden orientar, al menos en parte, el desarrollo del desplazamiento histórico señalado en el desarrollo del trabajo. No se ha intentado corroborar el fin de los lenguajes y las prácticas críticas, sino su transformación en estrategias focales, minoritarias, residuales, aunque decididamente presentes en la cultura actual. En efecto, la "forma utópica" (2012: 11) que según Fredric Jameson caracterizaba al modernismo, se proyecta conflictivamente en el presente del "capitalismo avanzado" (2012: 23), escenario cultural en el cual parece imponerse una estetización de las mercancías, incluso "la pura mercantilización como proceso" (2012: 12) que afecta a las prácticas culturales, entre ellas, a la literatura. La reflexión conceptual de Jameson resulta esclarecedora al advertir la incidencia de estas transformaciones en los escritores abordados; sobre todo, propone un necesario punto de vista histórico para advertir la variación cultural, que ha ordenado las escenas que estructuran esta tesis. Ese mismo recorrido es el que expresa la revisión de Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida posmoderna*, al enfocarse sobre la figura del intelectual crítico y su paradójico vínculo con la sociedad contemporánea. En cualquier sentido, tal como advirtiera Fredric Jameson, "algo ha cambiado" (2010: 26); el mundo pensable en 1960 parece un pasado remoto y distante durante la primera década del siglo XXI. Traspasando los debates en torno a la condición posmoderna o poscolonial de la cultura argentina, las propuestas novoseculares de la teoría (Huyssen, Rancière, García Canclini, Laddaga, Foster, Grüner) intentan restablecer las posibilidades críticas del arte y la literatura en el presente. En su ensayo del año 2010, Huyssen sostenía enfáticamente que modernidad y modernismo "siguen siendo unos significantes clave para quien quiera que intente comprender de dónde venimos y adónde es posible que vayamos: del siglo XX al siglo XXI" (2010: 11). Esa pervivencia de la memoria literaria y política se constituye en un elemento crítico fundamental a fin de restablecer las controversias de la estética y la política en los estudios críticos contemporáneos. Al restituir los siempre problemáticos vínculos entre las prácticas estética y la imaginación

---

todavía no tiene respuesta y frente al cual nadie logra ponerse de acuerdo. Algunos editores son escépticos y aseguran que los lectores de literatura argentina contemporánea son siempre los mismos: no más de tres mil. Otros, que tal vez lleguen a unos diez mil. Si hay que guiarse por las cifras de producción y ventas, no estarían tan equivocados. Por lo general los títulos de estos sellos venden entre doscientos y mil ejemplares. Si alguno llega a los dos mil, se puede hablar de un éxito" (2013: en línea). La hipótesis de Tomás sostiene que quizás esta reducida comunidad de lectores, afines a los catálogos de editoriales independientes, sea la que esté "manteniendo viva la literatura argentina actual" (2013: en línea).

política, lejos de cualquier programa de lucha por el poder, es posible interpretar a los textos y sus autores como agentes de una potencia creativa orientada hacia nuevos lenguajes y posibles nuevas formas de la vida en común. Sin embargo, es necesario señalar las genealogías que hacen pensable e inteligible el estado actual de la discusión; hecho que se encuentra en los trabajos de Rancière y Huyssen en modo ostensible. En cierto sentido, lejos de cortar todo lazo con la turbulenta historia del siglo XX y sus resonancias en el pensamiento crítico, estos autores consideran la necesidad (y la productividad) de leer sus trazos y continuidades, enfocando el malestar estético y la incertidumbre teórica para responder, de alguna manera, a la pregunta que Adorno dejara anotada en el final de su *Teoría estética* "¿qué sería del arte en cuanto forma de escribir la historia, si borrase el recuerdo del sufrimiento acumulado? (1983: 339). Esa historia enfocada en la segunda mitad del siglo XX argentino es la que se proyecta en las dos escenas de este trabajo; componer una imagen del presente de la literatura argentina, de sus escrituras e identidades, de sus marcos de inteligibilidad y modos de comprensión, de sus resistencias y cristalizaciones no puede sustraerse de esta memoria, catalizada aquí a través de Abelardo Castillo y Rodolfo Fogwill. A partir de estos narradores y críticos de la cultura se intentó dar cuenta de las variaciones en los lenguajes y las estructuras sensibles imbricadas en la trama de una historia que alcanza la primera década del siglo XXI. Sólo es posible captar la dimensión de estas transformaciones en su trayectoria histórica, se hacen visibles en los modos en que el *afuera*, la *vida*, la *realidad* (siguiendo palabras afines a la escritura fogwilliana) se inserta y dialoga con la escritura literaria.

Al trazar una retrospectiva, es posible advertir los escollos que intervinieron el desarrollo del pensamiento crítico y la escritura literaria argentina durante los últimos cincuenta años. El "bloqueo tradicionalista" que Oscar Terán señaló como el signo cultural del golpe de Estado de 1966, renovado diez años más tarde en el 1976 para desplegar un aparato de represión y terror, establecieron los hitos de la violencia institucional esgrimida contra la cultura crítica. Sin embargo, con la recuperación democrática a partir de 1983 no es la violencia el factor que incide y desactiva la potencia crítica de los lenguajes literarios, sino la dispersión en un mercado omnívoro y multifacético que extiende la posibilidad de ingresar al juego de los consensos (políticos o estéticos). Tanto Castillo como Fogwill permiten pensar -en su diferencia- las respuestas, las prácticas y los modos de vida que vinculan paradójicamente al escritor y

al mundo socioeconómico en el tránsito desde los años 60 a la actualidad. Sus figuras y ficciones de autor, junto a sus consecuentes políticas literarias, fueron advertidas y contrastadas como los dispositivos organizadores de este recorrido. A pesar de configurar lenguajes literarios y estrategias de visibilidad disimiles, incluso antagónicas entre sí, fue posible fijar en ambos escritores la elaboración de una política del disenso y la controversia irreverente, cuyo punto en común es la crítica al estado de vida tecnificado, administrado y disciplinado de la sociedad contemporánea. Por supuesto, estas resistencias se realizan a través de distintas estrategias (literarias y polémicas), aunque tienen un inicio común en la formación de ambos autores en la cultura crítica – en el existencialismo uno, en la sociología y la semiótica, otro- enfocada hacia el arte de escribir, ese lenguaje cuyo régimen de sentido y experiencia es llamado *literatura.*

A lo largo de este trabajo, fue posible señalar las figuraciones que los autores trazan de sí mismos, derivándose de una comprensión compleja del funcionamiento de su palabra en relaciones sociales y políticas. En efecto, ambos componen una política, tanto en sus ficciones como en sus polémicas críticas, implicándose en una praxis que intenta rediseñar el tejido de lo sensible (de lo político, lo social y lo literario), haciendo visibles sujetos, prácticas, experiencias y proyectos de intervención estética. En distintos momentos coyunturales, a través de un texto editorial, la fundación de una revista o un programa de escritura, cada escritor irrumpe en la escena cultural buscando recortar un lenguaje, un espacio y un tiempo que solicitan ser considerados en su relación tensa y paradójica con los discursos y experiencias del mundo común. Este impulso por la emergencia y diseño de nuevas formas de experiencia sensible constituye un rasgo común de estos escritores-polemistas. Incluso, cabe sostener que, es justamente la irreverencia contra las formas cristalizadas del poder y la práctica literaria que esgrimen sus voces en disidencia. Componer un lenguaje y diseñar una vida constituye, en estos narradores-críticos, partes de una misma obra.

Para Castillo, la teoría del compromiso sartreano y la modulación de un marxismo humanista ofician como los garantes de sentido para el proyecto cultural y narrativo iniciado en la década del 60; en él, la literatura y el escritor forman parte desde su plena autonomía estética de una visión revolucionaria, capaz de imaginarse cercana a la utopía social surgida junto a la nueva izquierda. En este sentido, los textos editoriales de sus revistas conforman un corpus históricamente situado, es decir, sensible a las variaciones de la vida política y social hasta la recuperación democrática. A través de

ellos, fue posible observar las paradojas y tensiones que recorren su pensamiento crítico. Cada uno de estos textos permite leer la singularidad de una escritura que condensa, simultáneamente, la identidad intelectual del escritor y la formulación de una palabra política abiertamente crítica: comprometida. Sin embargo, la misma noción de compromiso y práctica intelectual constituyen focos de reflexión teórica, desde 1960 a 2010. En este recorrido, la figuración elaborada por Castillo, presente en su literatura, ensayos y posicionamientos políticos, es la un escritor-intelectual que se encuentra, algo kafkianamente, *"ante* el poder" (2010: 165). Tal como refiere en su ensayo "Los intelectuales y el poder", aún en una actualidad que no termina de ajustarse a las condiciones globales del capitalismo tardío, Castillo sostiene un gesto de intransigencia polémica:

> ¿qué se propone, en la Argentina, a cambio de la inmovilidad de la historia, del fin de las utopías, del compromiso? Sí no encontramos una buena respuesta a esta pregunta, tal vez nuestras palabras sean las palabras del poder, pero, como intelectuales, habremos renunciado para siempre al poder de las palabras (2010: 166).

La posición de Castillo es categórica. Las nociones modernas que organizan su conceptualización del trabajo intelectual se resisten a ser integradas bajo ninguna forma de organicidad (ni partido, ni Estado, ni filosofía cerrada); pero, fundamentalmente, se esgrimen contra la banalización de las filosofías posmodernas, incitando al ejercicio crítico e imaginativo. En efecto, su "compromiso intelectual" traza un itinerario que parte de la idea sartreana, pero que no se agota en ella. La literatura, que constituye una condición de sentido existencial y define su identidad, se distancia ostensiblemente de los imperativos de compromiso coyuntural. Lejos de involucrarse en las distintas modalidades del panfleto político y la defensa de cualquier ortodoxia ideológica, la lengua literaria de Castillo genera su propio régimen de sentido. De esta forma, se inscribe genealógicamente en el gran canon nacional, elaborando una relación dialógica con los autores centrales de la modernidad literaria. De hecho, la justificación última de la verdad estética se encuentra en la búsqueda de la calidad, cotejada con los parámetros de la tradición moderna.

En sus ficciones las *realidades* y lo *fantástico* se yuxtaponen para formar parte de un mismo plano de composición, en tanto posibilidades no antagónicas. Por lo tanto, no hay reflejos miméticos, sino una creación verbal consecuencia de las singularidades de la escritura. La correlación entre el discurso literario y el mundo, radica entonces, en

la potencialidad de sus vectores extraños e imaginativos; en la incorporación de figuraciones que produzcan efectos estéticos y, al mismo tiempo, imaginen una alteridad posible no reductible a las formas banales del discurso. Sin embargo, la literatura se efectúa no sólo en su relación con las formas estéticas heredadas, sino en la exploración de la realidad compleja que se extiende por afuera de sus márgenes. Esto implica reconocer en su materialidad lingüística un hecho político, situado en el mundo; con lo cual, la lengua literaria se trasforma en un discurso que construye *realidades*: se transforma en política.

La yuxtaposición de la ética y la estética, como polos articulados, definen su carácter de narrador sesentista. En este sentido, arte y vida (crítica política y ficción literaria) se confunden y se postulan como una praxis que intenta una reformulación del estado de su presente. El fracaso y la represión de esa constelación de sentidos vigentes hasta la década del 70, transformaron al ideologema "revolución" en la afirmación del "ningún-lugar" de la utopía estética; el último resquicio donde Castillo encuentra su fundamento, conseguido en la elaboración minuciosa de su lenguaje narrativo. Ahora bien, la negatividad de ese lenguaje y su consiguiente visibilidad social residual, producen un giro conservador, que se convierte en una actitud contra el carácter dominante de la cultura actual. Castillo puede sostener, junto a Eduardo Grüner que "Ser, en ciertos y determinados aspectos, un estricto conservador: quizá ésta sea la única manera -una manera, hay que admitirlo, ``defensiva´´.- de ser hoy lo que solía llamarse ``de izquierda´´ (2002: 33). En efecto, la identidad del marxista-existencial que Castillo elaboró coherentemente durante las décadas del 60 y 70, y que fue solidaria de una visión autonomista del arte de escribir, luego se proyectó durante la restauración democrática, la década menemista y los primeros años del nuevo siglo sin alterarse. Su último libro de ensayos, *Desconsideraciones* (2010), despliega esa visión intempestiva de la escritura y el pensamiento estético, inscribiéndose en el legado de las consideraciones nietzscheanas. Ahí se encuentra su carácter residual y por ende, resistente; reescribiendo (repensando) los nombres capitales de su tradición personal y convocando a la transformación social desde la estética en su epilogo "De lo bello y sus formas". En definitiva, imaginar mundos y sentidos a través de la ficción literaria se convierte en una política de la inmanencia y la autonomía residual, frente a la dispersión de las mercancías, la voracidad técnica de un mundo hiperconectado y mercantilizado. Frente a ese panorama, su lenguaje narrativo continúa formulando recorridos

imaginarios, en ocasiones decididamente fantásticos, para recoger la memoria de un pasado que es convocado con el signo del legado, y así (re)escribir la lengua de otros (Borges, Kafka, Arlt, Poe, Cortázar, Miller, Marechal o Hemingway), y continuar el pensamiento de otros (Sartre, Marx, Nietzsche o Freud) en un presente sin garantías de sentido. Esa relación de fundamento e identidad constituyen la marca ostensible de un anacronismo ejercido gozosamente; su escritura es, plenamente, una acción contra el tiempo, una empresa extemporánea. Por lo tanto, el proyecto narrativo de *Los mundos reales* y su reflexión en torno a las "razones estéticas" -único remanente de una cultura crítica que intentó la formulación de nuevo estado no-alienado para la vida- convierten a Castillo, el escritor emergente de la década del 60, en el escritor residual de la modernidad literaria durante la primera década del siglo XXI.

Por otro lado, la irrupción de Fogwill en la escena literaria argentina se implica en el corte sobre la tradición que Damián Tabarovsky describe en su ensayo "El escritor sin público", incluido en *Literatura de izquierda* (2004). Sin embargo, el carácter disruptivo y sistemáticamente polémico de su literatura, así como su particular figuración autoral, solo es inteligible en referencia con los imaginarios políticos y literarios vigentes hasta la década del 70. Esta irrupción conlleva una revisión crítica de las diversas formas y estructuras implicadas en la administración del poder y los discursos. Durante los treinta años en los cuales Fogwill se desplegó en la escena cultural argentina, es posible reconocer en su *ethos* guerrero la resonancia del antiguo trotskista que, resistiéndose a toda cristalización material y discursiva del orden, elaboró un arsenal de estrategias críticas y literarias que hacían visibles los aparatos de control social.

Sus novelas, así como algunos de sus relatos, proponen una revisión crítica de los modos en que la política refracta y se hace visible en el discurso literario. Del mismo modo, la beligerancia deliberada de sus entrevistas e intervenciones públicas configuran una política de la provocación que se desarrolla en continuidad con su proyecto narrativo. En efecto, Fogwill sostenía: "Para un escritor creo que todo es parte de la obra. También la elaboración de su imagen pública" (2010: 336). Esta vinculación entre vida y escritura construye una perspectiva estético-crítica que revisa el tejido sensible de la política y la literatura argentinas de las últimas décadas, intentando exponer la trama del poder y su cristalización institucional. Contra ellas, Fogwill exhibe una práctica del desacuerdo -compuesto por destiempos estéticos, discontinuidades históricas e

irreverencias políticas- que encuentra en el cinismo filosófico una resistencia anárquica a cualquier intento de estabilización, al tiempo que hace explícitas las afecciones enredadas en la escritura, el pensamiento y las representaciones del pasado reciente. Ahora bien, su relectura crítica de los discursos literarios y experiencias políticas de los años 60 y 70 no puede deslindarse de su continuidad con el presente democrático; especialmente, cuando ejecute su programa narrativo durante la década menemista y su fractura final durante los primeros años del siglo XXI. En sus novelas, la totalidad de los armados ideológicos (desde las estructuras de militancia, los aparatos del Estado y la mercantilización de la cultura) se fragmenta, y sobre sus partes se desliza un infranqueable halo de insubordinación, en el cual cada significante remite a un dispositivo de control, a una cifra económica o a un pasado que no deja de reinstalarse en el presente contrarrevolucionario. En definitiva, la lengua literaria de Fogwill se efectúa con los restos de un habla social, cuyo signo determinante es el desengaño revolucionario instalado en un medio cultural que se presenta global y posmoderno, interpretado como consecuencia de un proceso de redistribución material y simbólica. Para tal fin, Fogwill instaló en el escenario cultural de la argentina democrática, un lenguaje literario que buscaba hacer explicitas las conexiones impensadas de ese presente; delineando una política de la literatura que no cesaba de exponer las paradojas del "canon-sistema-campo" literario y en recusar la función socialmente cristalizada del escritor y del intelectual crítico. En efecto, se disponía una operación que recuperaba para la actualidad del capitalismo neoliberal e informatizado la irreverencia contra-institucional de las vanguardias y el arte crítico, aunque sacudido de toda formalidad solemne. Su apuesta crítica: pensar lo que los administradores de la cultura "decretaron como impensable, y pensarlo con los modelos intelectuales que exorcizaron como intolerables" (2010: 75). Este *ethos* polémico no dejaba de hacer visible el carácter político-económico de toda transacción simbólica, revelando su althusserismo residual –herencia de su aprendizaje junto a Eliseo Verón- que incluso, hacía de esta condición un efecto de sentido literario.

Quizás, siguiendo la opinión de Sergio Chejfec, Fogwill pueda ser catalogado como "bizarramente adorniano" (Zunini 2014: 62), imagen paradójica que demuestra su obsesiva atención a los datos de los medios masivos (en sus diversos formatos publicitarios), aunque completamente refractario a "la convivencia ética entre el autor y la industria cultural" (Zunini 2014: 62). A partir de esta articulación contradictoria

puede advertirse el carácter singular de la escritura de Fogwill. Su enfrentamiento a los consensos y condiciones del medio cultural imprime el gesto de su iconoclasia, cuyo objetivo final (obliterado) es la composición de una "experiencia sensible" a través de un gozoso vitalismo; un derroche implicado en su vida y en su discurso. En efecto, tal como sostiene Horacio González, leyendo entre líneas, sus novelas atacan el "hechizo del mundo técnico" (2010: en línea), mostrándolo como el estado disciplinado de esa experiencia, de la cual, su lenguaje narrativo se hace cargo sin reservas: lo real (tecnológico, administrado y consumista) constituye la materia de sus montajes hiperrealistas, de sus descripciones derivativas que conectan la teoría económica con los placeres del consumo y la sexualidad; es decir, vectores semantizados con el resto (opuesto) del legado borgeano.

Esa iconoclasia irreverente orientó las operaciones contra-canónicas de sus ficciones; durante la década del 80 -a través de la "letra vil" (Rosa 2006: 121) de los hermanos Lamborghini- atacando el legado borgeano con la parodia y la exacerbación de todos los registros sensibles excluidos en la Lengua de la Alta Literatura argentina. Luego, a partir de la década del 90, instalando un programa de escritura realista, denostado durante las décadas precedentes, para proponer a sus textos como superficies discontinuas en las cuales observar las conexiones impensadas entre el deseo, el poder, el dinero y la historia política. Luego de participar de la efervescencia político-cultural de la década del 60, luego de ingresar al lenguaje de la semiótica como instrumento crítico para operar críticamente en el medio capitalista; la "furiosa estética" fogwilliana, emergente hacia 1980, desplegó una política literaria que se escindía de las tradiciones canónicas; especialmente, la artificiosa prosa borgeana y la narrativa alusiva e hiperliteraria. A través de este desplazamiento, la iconoclasia se instala en el presente de la cultura atravesada por los medios masivos, en la cual surgen nuevas y eclécticas relaciones que transforman el registro sensible de lo real, así como los modos de circulación de la memoria, en una estética consolidada hacia el final de la década del 90 y presente durante toda la década del 2000. A partir de Fogwill, la lengua literaria se instala en un panorama en el cual estética y política vuelven a replantearse como factores determinantes de toda discusión cultural. Sin embargo, la palabra del escritor se desentiende de las viejas pretensiones revolucionarias, para ajustarse al despliegue de una maquina de producción opuesta a la maquinaria de orden. En consecuencia, las "microestrategias de supervivencia" fogwilliana que componen su definición autoral, se

inscriben como gestos de resistencia micropolítica: contra la Alta Literatura, en su búsqueda estética como recreación de artificios y modelos heredados desde la tradición del alto modernismo; y al mismo tiempo, contra el canon moral del Estado y la sociedad argentina. La prosa anarquizada de Fogwill se rebela contra las identidades e ideologías cristalizadas que organizan la moral y el sentido común argentino, para generar (producir) una lengua que saquea la sexualidad pudorosa, el nacionalismo ramplón, el ejercicio y la lucha por el poder; para explorar el afuera, las conexiones impensadas del sentido, los márgenes de inteligibilidad y su territorialidad material, concreta, urbana, a fin de narrar lo ex-céntrico.

En *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari plantearon la posibilidad concebir a toda producción desde una perspectiva microfísica, advirtiendo "una micropolítica de la percepción, del afecto, de la conversación, etc." (2006: 218); agregaría, continuando la serie, una micropolítica de la literatura. En efecto, percepción, afecto y lenguaje están implicados en el plano de composición de todo artefacto literario. Sin embargo, el lenguaje continúa ahí (*afuera*), tangible en su materialidad social, histórica, afectiva; mostrándose en sus usos convencionales, pragmáticos, publicitarios, propagandísticos, fetichistas, mercantilizados. Sostiene Agamben, "la historia de los hombres no es quizá otra cosa que el incesante cuerpo a cuerpo con los dispositivos que ellos mismos han producido: antes que ninguno, el lenguaje" (2005: 93-94)". Por lo tanto, la historia que va desde 1960 al 2010, implicada en textos, luchas y controversias, tramada en diálogo con la realidad cultural argentina, y enfocada en Abelardo Castillo y Rodolfo Fogwill constituye un intervalo en el cual advertir las mutaciones recientes de ese conjunto de experiencias y lenguaje llamado *literatura*

La vida de los hombres que escriben y creen en la capacidad crítica de sus producciones, evidencia, entonces, una paradoja fundamental: horadar desde el dispositivo más elemental, la totalidad de las construcciones de sentido sobre él fundadas; intentando hacer visible en el trazo evanescente de su ausencia, al sujeto ético que se expresa en la escritura. Toda figuración autoral, así como toda política literaria, es un intento por refundar el tejido banalizado de la realidad sensible; proponiendo usos espurios del habla social, propiciando conductas divergentes con los valores dominantes del sistema. Tal como sostiene García Canclini "El arte trabaja ahora en las huellas de lo ingobernable (2010: 22)"; ese trabajo, desde la literatura, consiste en reordenar la lengua (sus modulaciones, prohibiciones y la *doxa* en ella inscripta) para entregar la

impropiedad de su gesto crítico, ético, estético que unos seres vivientes y parlantes ofrecen como posibilidad de sentido y disidencia.

Mar del Plata, mayo 2016.

Fuentes Primarias

- Castillo, Abelardo (1982). *El cruce del Aqueronte*. Buenos Aires: Galerna.
- ---- (1988). *Las palabras y los días*. Buenos Aires: Emecé.
- ---- (1998). *El oficio de mentir, conversaciones con María Fasce*. Buenos Aires: Emecé.
- --- (2008). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfagura.
- --- (2010). *Desconsideraciones*. Buenos Aires: Seix Barral.
- --- (2010a). *Ser escritor* [1997]. Buenos Aires: Seix Barral.
- ---- (2015). "La literatura como fundamento" en Castillo, Abelardo *El grillo de papel: edición facsimilar* /Abelardo Castillo; con prólogo de Elisa Calabrese. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Calabrese, Elisa; De Llano, Aymará (2006). *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Martín. [Incluye reproducción facsimilar digital de *El Grillo de Papel, El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*]
-Fogwill, Rodolfo; Steimberg, Oscar (1975). "La publicidad en el mundo actual" en *Transformaciones*. *Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo*. Volumen 8, 1975: páginas197-224.
-Fogwill, Rodolfo (1980). *El efecto de realidad*. Buenos Aires: Tierra Baldía.
- ---- (2001). *La experiencia sensible*. Barcelona: Mondadori.
- ---- (2003). *Urbana*. Barcelona: Mondadori.
- --- (2004). "Los efectos K y Ñ y la penosa impotencia del campo literario" en *Otra Parte. Revista de letras y artes*. Nº2, otoño, 2004. Buenos Aires. (en línea: **http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-2-oto%C3%B1o-2004/los-efectos-k-y-%C3%B1-y-la-penosa-impotencia-del-campo-literario**)
- ---- (2008). *Un guión para Artkino*. Buenos Aires: Mansalva.
- ---- (2010). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- ---- (2010). *Los libros de la guerra*. 2ª ed. Buenos Aires: Mansalva.
- ---- (2011). *En otro orden de cosas*. Buenos Aires: Interzona.
- ---. (2012). *Los pichiciegos.* Buenos Aires: El Ateneo.
- ---- (2012). *Vivir afuera*. Buenos Aires: El Ateneo.

Bibliografía

-Adorno, Theodor W. (1983). *Teoría estética*. Madrid: Hyspamerica ediciones.
- ---- (2003). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- ---- (1993). *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- ---- (2004). "Lukács y el equívoco del realismo" en *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Quadrata.
-Agamben, Giorgio (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- ----- (2005). "El autor como gesto" en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ---- (2011). "¿Qué es un dispositivo?" en *Sociológica*: México, año 26, número 73, pp. 249-264. mayo-agosto de 2011.
-Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción.* Madrid: Biblioteca Nueva.
-Alemian, Ezequiel (2012). "En el 68 lo prohibieron, pero "leído hoy, *Nanina* es un libro inocente" en *Revista Ñ*. 11/04/12 (www.revistaenie.clarin.com/literatura/German-Garcia-Nanina_0_680332153.html)

-Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL.
- ---- (1983). *Literatura/sociedad*. Buenos. Aires: Edicial.
-Althusser, Louis (2003). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Althusser, Louis; Étienne Balibar (2004). *Para leer el capital*. México: Siglo XXI Editores.
-Álvarez Espinosa, Daniel (2009). "Cristianismo y marxismo: ¿un diálogo de otro tiempo? en *Historia Actual Online*, Núm. 18 (Invierno, 2009), 161-177 ISSN 1696-2060.
-Amícola, José (1996). "Literatura argentina desde 1980: nuevos proyectos narrativos después de la desaparición de Cortázar, Borges y Puig" en *Revista Iberoamericana.* Vol. LXII, Nº 175, Abril-Junio.
- ----. (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Arlt, Roberto (1981). *Obra Completa* [Dos tomos]. Buenos Aires: Omeba.
- Auerbach, Eric (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Siglo XXI Editores.
- Aurora, Enrique (2001). "Crueles, traidores, avergonzados. Una lectura de los cuentos de Abelardo Castillo" en *Espéculo. Revista de estudios literarios.* Nº 17, marzo. UCM, Madrid.
-Balderston, Daniel… [et.al.] (2014). *Ficción y política*: *la narrativa argentina durante el proceso militar* [1987]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.
-Bajtín, Mijaíl (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial.
- ---- (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski* [1979] México: Fondo de Cultura Económica.
-Basualdo, Sebastián (ed.); Segal, Fernando; Mazía Hendl. (2013) "Vidas y obra de Abelardo Castillo", *Los inútiles*. Bs. As. Año º, nº 1.
-Blake, William (1998). *Matrimonio del cielo y del infierno*. Buenos Aires: Need.
-Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario* [1955]. Barcelona: Ediciones Paidós.
-Baudelaire, Charles (1979). *Obra completa en poesía. Edición bilingüe*. Barcelona: Ediciones 29. Libros Río Nuevo.
-Barrenechea, Ana María (1978). *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy.* Caracas: Monte Ávila Editores.
-Barthes, Roland (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- ---- (2014). *El placer del texto y Lección inaugural: De la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- ---- (1976). *Crítica y verdad* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- ---- (2005). *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980*. Bs. As.: Siglo XXI Editores.
-Benjamin, Walter (1990). "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid: Taurus.
- ---- (2005) *Libro de los Pasajes* Madrid: Akal.
- ---- (2009). *Estética y política.* Buenos Aires: Las Cuarenta.
-Bloom, Harold (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.

-Bocchino, Adriana (1996). "*Último Round* de Julio Cortázar o barajar y dar de nuevo" en *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Vol. 1, Núm. 6-7-8. Facultad de Humanidades - Universidad Nacional de Mar del Plata.
-Borges, Jorge Luis (1974). *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé.
-Borges, Jorge; Ocampo Silvina; Bioy Casares, Adolfo (1976) *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
-Bourdieu, Pierre (2003) *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
-Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Calabrese, Elisa; Martínez, Luciano (2001). *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Calabrese, Elisa (2006) "Animales fabulosos: un proyecto cultural comprometido" en Calabrese, Elisa; De Llano, Aymará. *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Martín.
- ---- (2005/2006). "Las revistas de Abelardo Castillo. Un proyecto cultural alternativo" en *Revista CELEHIS*, Tomo monográfico: *Revista sobre revistas*, Año 14/15, nº 17, 2005/2006, pp. 39-58.
- ---- (2009). *Lugar común. Lecturas críticas de la literatura argentina*. Mar del Plata: Eudem.
- ---- (2015). "Tres revistas culturales para lectores inteligentes y polémicos" en Castillo, Abelardo *El grillo de papel: edición facsimilar* /Abelardo Castillo; con prólogo de Elisa Calabrese. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
-Capdevilla, Analía. (2009) "Realismo, memoria y testimonio" En *Crítica del testimonio. Ensayos sobre la relaciones entre memoria y relato*. Cecilia Vallina, (ed.). -Rosario: Beatriz Viterbo - CCPE / AECID, 2009.
-Camus, Albert (1967). *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada.
-Cella, Susana (1999). "Introducción: la irrupción de la crítica" en Susana Cella [et. al] *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 10. La irrupción de la crítica. Buenos Aires: Emecé.
-Chartier, Roger (1996). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII.* Barcelona: Gedisa.
-Clifford, James (1995). *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
-Contreras, Sandra [et.al.]. (2013). *Cuadernos del Seminario 2: Realismos, cuestiones críticas.* Compilado por Sandra Contreras; dirigido por Alberto Giordano - 1a ed. - Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones – H. y A. Ediciones, 2013.
- ---- (2005). "Realismos, jornadas de discusión" BOLETIN/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Diciembre 2005), Rosario.
- ---- (2006). "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea" [En línea] *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, año XI, no. 12. La Plata. En *Memoria Académica.*
-Cortázar, Julio (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores.
-Crenzel, Emilio (2008). "Nunca más. La investigación de la CONADEP en la televisión" en SEDICI. Repositorio Institucional UNLP, en línea: http://hdl.handle.net/10915/31971
-Crespo, Natalia (2012). "Borges parodiado. *Help a él* de Enrique Fogwill" en *Cincinnati Romance Review* 34 (Fall 2012): 158-175 [en línea].

-Cristófalo, Américo (2011). “Política-Fogwill” en *Fogwill, literatura de provocación*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
-Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: Ril Editores /Muselina.
- ----- (2005). “Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)” en BOLETIN/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario.
-De Llano, Aymará (2006). “Arte, ciencia y revolución” en Calabrese, Elisa; De Llano, Aymará. *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Martín.
-Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2006). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [1980] Valencia: Pre-textos.
- ---- (2010). *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia* [1972]. Buenos Aires: Paidós.
- ---- (2009) *¿Qué es la filosofía?* [1991]. Barcelona: Anagrama.
-De Diego, J. L. (2003). *Campo intelectual y campo literario en la Argentina [1970-1986]*. [En línea] Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp. edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf
-De Ípola, Emilio (1983). *Ideología y discurso populista*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
-Delgado, Verónica (1996). “Babel: Revista de libros en los ’80. Una relectura” en 1(2-3). ISSN 1851-7811. http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/
-Derrida, Jacques. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Editorial Trotta
-Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo*. *Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
-Dirección de la Carrera de Sociología-UBA (2007). *Memoria institucional de la Carrera de Sociología* [en línea http://sociologia.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/pdf/historia.pdf].
-Elorrio, Juan García (1966). “El signo revolucionario” en *Cristianismo y revolución*. Año I, nº 1, Buenos Aires, Septiembre, 1966.
-Ferrater Mora, José (1965). *Diccionario de filosofía.* Buenos Aires: Sudamericana.
-Firmenich, Mario; Arrostino, Norma (1974). “Cómo murió Aramburu” en *La Causa Peronista*, nº9, Buenos Aires, 1974.
-Flaubert, Gustave; Sand, George (2010). *Correspondencia (1821-1880).* Barcelona: Marbot Ediciones.
-Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores.
- ---- (1970). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- ---- (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- ----- (1994). *¿Qué es la ilustración?* en *Actual*, No. 28, 1994 [en línea: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15889/1/davila-que-es-la-ilustracion.pdf].
- ---- (1996). *El orden del discurso*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- ---- (1999). “¿Qué es un autor?” en *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- ---- (2012). *Vigilar y castigar.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
-Foster, Hal (2001) *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
-Fraser, Ronald (2001). *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la Guerra Civil Española*. Madrid: Crítica.

-Freud, Sigmund (1979). "Más allá del principio de placer" (1920) en *Obras Completas*. Volumen 18(1920-1922). Buenos Aires: Amorrotu Editores.
-Galimberti, Rodolfo; Gelman, Juan [et.al.] (1979). *Reflexiones para la construcción de una alternativa peronista montonera autentica*, 9 de junio de 1979.
-García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- ---- (2010). "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?" en *Estudios Visuales*, nº 7 Retóricas de La Resistencia, enero 2010. [en línea: www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf].
- ---- (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Katz Editores.
-Gianera, Pablo (2009) "La forma de los años 90" en *ADN Cultura*. Sábado 29 de agosto de 2009 | Publicado en edición impresa [en línea Lanacion.com]
-Gilbert, Isidoro (2009). *La Fede. Alistándose para la revolución. La Federación Juvenil Comunista 1921-2005*. Buenos Aires: Sudamericana.
-Gillespie, Richard (1987). *Soldados de Perón. Los montoneros*. Buenos Aires: Grijalbo.
-Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Giordano, Alberto (2008) *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva: Buenos Aires.
-González, Horacio (2000) "Sobre *Vivir afuera"* en *El ojo mocho*, nº 15, Buenos Aires [en línea: http://www.fogwill.com.ar/critica.html].
- ---- (2010) "Fogwill, Quiquito" en *Página/12*, 23/08/2010 [en líneas: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-19038-2010-08-23.html]
- ---- (2013) "Un nombre un tanto pichiciego" en *Perfil*, 1de septiembre: Buenos Aires
- Gordillo, Mónica "Protesta, rebelión y movilización (1955-1973)" en James, Daniel [et.al.] *Violencia, proscripción y autoritarismo: 1955-1976.* (*Nueva Historia Argentina. Volumen 9*). Buenos Aires: Sudamericana.
-Gramuglio, Ma. Teresa (1988). "La construcción de la imagen" en *Revista de Lengua y Literatura*. N° 4, noviembre 1988, Fac. de Humanidades, Univ. Nac. Del Comahue.
- ----. (2002) "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina" en *El imperio realista*. Volumen 6 de Jitrik, Noé (dir.) Historia crítica de la literatura argentina. Buenos Aires: Emecé.
- ---- (2012). "Política y debates literarios en el umbral de los años sesenta (A propósito de la reedición de Realismo y realidad en la narrativa argentina de Juan Carlos Portantiero) en *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 21 – Nro. 23 – Mar del Plata; pp. 141 – 155.
- Grüner, Eduardo (2002). *El fin de los pequeños relatos: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.
-Gutiérrez Reto Matías, Martínez Mendoza, Rolando y Petris, José Luis (2004). "Abril de 1974: *Tel Quel* en China; en Buenos Aires LENGUAjes" en *FOUL-TÁCTICO*, nº 8/9, Buenos Aires, 19 de abril de 2004.
-Heredia, Julieta (2014). "*Los pichiciegos* y el espectáculo de la guerra" en *Actas del V Congreso Internacional CELEHIS de Literatura* /Aymará De Llano … [et. al.]; Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

-Hernández Lemos, Carina (2009). “Política y representación en Néstor Perlongher y Rodolfo Enrique Fogwill” en *VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas / 2009*, UNC.
-Horacio (1961). *Epístola a los Pisones*. Barcelona: Bosch, Casa Editorial.
-Huerque Mapu (1973). “Diez Canciones montoneras” en *El Descamisado*, nº 31, Buenos Aires, 18 de diciembre 1973.
- Huyssen, Andreas (2006) *Después de la gran división: modernismo cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ----- (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
-Indart, Juan Carlos (2004) “Treinta años no es nada” en *FOUL-TÁCTICO*, nº 8/9, Buenos Aires, 19 de abril de 2004.
-Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
-Jameson, Fredric (2012). *Posmodernismo: la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: La marca editora.
-Jelin, Elizabeth (2005). “Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad” en Suriano, Juan Daniel [et.al.] *Dictadura y democracia:* 1976-2001. *Nueva Historia Argentina. Volumen 10.* Buenos Aires: Sudamericana.
-Jitrik, Noé (1995) *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*.Buenos Aires, Editorial Biblos.
- ----- (1999). “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico” Noé Jitrik [et. al] *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 10. La irrupción de la crítica. Buenos Aires: Emecé.
-Jozami, Eduardo (2006). *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción.* Buenos Aires: Norma.
-Kafka, Franz (1970). *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé.
-Kluge, Alexander (2014). *El contexto de un jardín*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
-Kristeva, Julia (1981) “La palabra, el diálogo y la novela” en *Semiótica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos.
-Kohan, Martín (2005). “Significación actual del realismo críptico” en BOLETIN/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria: Rosario.
- ----. (2013) “Sobre la Posautonomía” en *Revista Landa* Vol. 1 N° 2 (2013), Universidade Federal de Santa Catarina.
- ---- (2014). *El país de la guerra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Krukones, James (2009). “The Unspooling of Artkino: Soviet Film Distribution in America, 1940-1975” *Historical Journal of Film Radio and Television*. [en lineal: http://works.bepress.com/james_krukones/20/]
-Lacan, Jacques (1988). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)* Buenos Aires: Editorial Paidós.
-Laddaga, Reinaldo (2006). *Estéticas de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ----- (2007). *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
-Lamborghini, Leónidas (1975). *El riseñor*. Buenos Aires: Ediciones Marano-Berramedi.
- ---- (1980). *Episodios*. Buenos Aires: Tierra baldía.
- ---- (2013) *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Paradiso.

-Lamborghini, Osvaldo (1980) “El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini” en *Lecturas críticas*, Año I, nº 1. Buenos Aires. p. 48-51.
- ---- (2010) *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori
-Libertella, Mauro (2011) “Un cambio de conversación: a 20 años del cierre de Babel” en *Revista Ñ*. Buenos Aires. 17/06/11 [en línea].
-Link, Daniel (2010) “Seis personajes en busca de autor” (Primera versión en *Radarlibros*, suplemento literario de *Página/* 12, Nº101 Buenos Aires: domingo 10 de Octubre 1999) en Fogwill, *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.
- Longoni, Ana (2005) “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP” *Lucha Armada* Nº 4, Buenos Aires, septiembre 2005. [en línea: www.eltopoblindado.com/files/Articulos/03.%20Lucha%20armada%20y%20frentes%20culturales/Longoni,%20Ana.%20El%20FATRAC.%20Frente%20cultural%20del%20PRT%20ERP.pdf]
-López, María Pía (2011). “Una lengua contrarrevolucionaria” en *Fogwill, literatura de provocación*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
-López Casanova, Martina (2000). “La narración de los cuerpos”” en Elsa Drucaroff [et. al] *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 11. La narración gana la partida. Buenos Aires: Emecé.
- (2011). “Contra el sueño quieto de la vida” en *Fogwill, literatura de provocación*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
-Literal: edición facsimilar/ Germán García [et.al.] (2011). “No matar la palabra, no dejarse matar por ella” [1973] Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
-Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.
-Lukács, Georg (1965). *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
-Lukács, György [et. al] (2004). *Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Quadrata.
-Marimón, D.; Aizenberg, F. (2012) “Yo estoy al derecho, dado vuelta estás vos: Reflexiones sobre la otredad en Fogwill” [En línea] VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. En *Memoria Académica.*
-Marx, Carlos; Engels, Federico (1964). *Sobre arte y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Revival.
-Masiello, Francine (2014). “La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura” en *Ficción y política*: *la narrativa argentina durante el proceso militar* [1987]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.
-Mendoza, Juan (2011). “El proyecto *Literal*” en *Literal: edición facsimilar*/ Germán García [et.al.]- Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
-Mignolo, Walter (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos* (1986). México: Universidad Nacional de México.
-Molina, Cristian (2012) “Relatos del mercado (1990-2008)”en *Badebec Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* - Rosario Nº 3, vol 2.
-Morello-Frosch, Marta (2008). “Prólogo” en Abelardo Castillo, *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
-Monteleone, Jorge (2012) “Castillo, el relato y su doble” Abelardo Castillo, *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Alfaguara.

-Naranjo, Manuel (2007). “Un acercamiento a 'El que tiene sed' de Abelardo Castillo” en *Cyber Humanitatis: Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile.* Nº 43. [en línea].
-Neruda, Pablo (1983). *Canto general*. Buenos Aires: Hyspamerica Ediciones Argentina.
-Nietzsche, Friedrich (2001). *Así habló Zarathustra*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
-Onfray, Michelle (2002). *Cinismos, retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires: Paidós.
-Ortiz, Daniela (2012). “Narrar la narración: *escritura* en la novela *Crónica de un iniciado* de Abelardo Castillo” en *Actas V Congreso Internacional de Letras 2012*. Facultad de Filosofía y Letras, UNiversidd de Buenos Aires.
-Osorio, Carlos (2003). *National Security Archive Electronic Briefing Book No. 104.* December 4, 2003 [en línea: http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB104/]
-Panella, Claudio (2008). “Los socialistas y la Revolución Libertadora. *La Vanguardia* y los fusilamientos de junio de 1956” en *Anuario del Instituto de Historia Argentina Nº 7*, 2008. [en línea: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/panella1.pdf]
-Página/12 (2013). “Se querían quedar hasta el 2000” en *Página/12*. Buenos Aires. Martes 5 de noviembre, 2013. [en línea: http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/1-65602-2013-11-05.html]
-Peller, Diego (2007). “Crítica literaria, crítica cultural y política en la revista *Los Libros* (1969-1976)” en *IV Jornadas de Historia de las Izquierdas “Prensa política, revistas culturales y emprendimientos editoriales de las izquierdas latinoamericanas”*. Buenos Aires: Cedinci.
-Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción.* Barcelona: Anagrama
- ---- (2001). *Respiración artificial.* Buenos aires: Grupo Editorial Planeta.
- ---- (2013) “La civilización Laiseca” en *Los sorias*. Buenos Aires. Simurg.
-Pittaluga, Roberto (ed.). (2007) “Publicaciones políticas y culturales argentinas (1923-1986)”. *Catálogo de microfilms Serie III, Buenos Aires, CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina).*
-Perón, Juan (1968). *La hora de los pueblos*. Madrid: Editorial Norte. [Versión on line: http://www.pjbonaerense.org.ar/archivos/LaHoradeLosPueblos-Peron1968.pdf]
-Portantiero, Juan Carlos (1988). *La producción de un orden. Ensayos sobre la democracia entre el estado y la sociedad.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- --- (2012). *Realismo y realidad en la narrativa argentina* [1961]. Buenos Aires: Eudeba.
-Prats, Ramón (2007). *El libro de los muertos tibetano: la liberación por audición durante el estado intermedio*. Traducción directa del tibetano [1996]. Madrid: Ediciones Siruela.
-Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
-Prieto, Adolfo (2015). “Los años sesenta” [1983] en *Conocimiento de la Argentina: estudios literarios reunidos*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- ---- (2015). “Estructuralismo y después” [1989] en *Conocimiento de la Argentina: estudios literarios reunidos*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- *Primera Plana* (1983). “Editorial” Año I, nº 1 (Segunda Época). 25 de marzo al 7 de abril, 1983.

-Rabaté Collete; Rabaté Jean-Claude (2009). *Miguel de Unamuno. Biografía*. Madrid: Taurus.
-Rama, Ángel (1984). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
-Rancière, Jacques (2009a). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- - ---- (2009b). *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- ---- (2010). *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- ---- (2011a). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- ---- (2011b). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- ---- (2013a). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- ---- (2013b). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- ---- (2015). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.
-Reggiani, Federico (1995). "La fama de las letras: el papel de la literatura en la patria de tres cuentos de Fogwill" en *Literatura argentina y nacionalismo: Gálvez, Fogwill, Saer, Aira* [en línea] La Plata: UNLP. FaHCE, 1995. (Estudios-Investigaciones; 24. En *Memoria Académica*).
-Rilke, Rainer María (2009). *Rainer María Rilke (1875-1926)*. Traducción y ensayo introductorio: Salvador Echavarría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura.
-Rinesi, Eduardo (2011). "Prólogo" en *Fogwill, literatura de provocación*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Romano, Eduardo (1986). "Revistas argentinas del compromiso sartreano (1959-1983) en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, abril.
-Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Puntosur.
- ---- (2006). *Relatos críticos*: *cosas animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
-Rozitchner, León (1963) "Cristianismo o marxismo", en *Pasado y Presente*, Año I, nº 2-3, Córdoba, Julio-Diciembre, 1963. 113-133.
-Saer, Juan José (2004). "El concepto de ficción" en *El concepto de ficción* [1997]. Buenos Aires: Seix Barral.
-Saítta, Sylvia (2015). "El grillo canta en continuado" en *Revista Ñ*. (En línea) 16/10/15. [www.revistaenie.clarin.com/literatura/grillo-canta-continuado_0_1450654928.html]
-Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* Buenos Aires: Ariel
- ----- (2001) "Fogwill, la experiencia sensible" en Punto de Vista, Nº 71, diciembre 2001.
- ---- (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* [1988]. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ---- (2014). "Política, ideología y figuración literaria" en *Ficción y política*: *la narrativa argentina durante el proceso militar* [1987]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.
-Sartre, Jean Paul (1978). *El existencialismo es un humanismo* [1948]. Buenos. Aires: Editorial Losada.
- ---- (1993). *El ser y la nada*. Madrid: Ediciones Atalaya.

- ----. (2005). *Los caminos de la libertad* [1945-1949] Buenos Aires: Losada/La Página.
- ---- (2008) *¿Qué es la literatura?* [1948] Buenos Aires: Losada.
-Silvestri, Graciela; Gorelik, Adrián (2005). "Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitecturas y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente": en Suriano, Juan Daniel [et.al.] *Dictadura y democracia:* 1976-2001. *Nueva Historia Argentina. Volumen 10.* Buenos Aires: Sudamericana.
-[Sin Autor] (1975). "El miedo de La Prensa" en *El Caudillo de la Tercera Posición*. Año 3, nº73, Buenos Aires, diciembre 1975.
-[Sin autor] (1971). "Si Evita viviera sería montonera" en *Cristianismo y revolución*. Año VI, nº 30, Buenos Aires, Septiembre, 1971.
-[Sin autor] (1971). "Programa del E.R.P" en *Estrella Roja. Órgano del Ejército Revolucionario del Pueblo*. Año I, nº 1, Abril, 1971.
-Solanas, Fernando; Getino, Octavio (1968). *La hora de los hornos* [Transcripción personal]
-Sonderéguer, María (2011). *Revista Crisis (1973-1976): antología: del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
-Speranza, Graciela (2001). "Magias parciales del realismo" en *Mil palabras*, verano 2001. Pág. 57-64.
- ---- (2008). "Por un realismo idiota" en *Otra parte. Revista de letras y artes* nº 8, otoño, Buenos. Aires. [en línea].
- ---- (2012). "Invisibles. Malvinas 1982-2012" en *ExLibris*. Buenos Aires. 420-427.
-Steimberg, Oscar (1999). "Una modernización ``sui generis´´. Masotta/Verón (Una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica)" en Noe Jitrik [et. al] *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 10. La irrupción de la crítica. Buenos Aires: Emecé.
- ---- (2004). "Contra los reduccionismos" en *FOUL-TÁCTICO*, nº 8/9, Buenos Aires, 19 de abril de 2004.
-Svampa, Maristella (2007). "El populismo imposible y sus actores (1973-1976)" en James, Daniel [et.al.] *Violencia, proscripción y autoritarismo: 1955-1976.* (*Nueva Historia Argentina. Volumen 9*). Buenos Aires: Sudamericana.
-Tabarovsky, Damián (2004). *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- ---- (2013). "Negatividad: un rodeo" en *Estéticas de la dispersión* / Franco Ingrassia… [et.al.]. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; Centro Cultural Parque España.
-Tarcus, Horacio (1999). "El corpus marxista" en Susana Cella [et. al] *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé.
-Tatián, Diego (2012). "Experiencia, subjetividad y memoria" en *Lo impropio*. Buenos Aires: Excursiones.
-Tcach, César (2007). "Golpes, proscripciones y partidos políticos" en James, Daniel [et.al.] *Violencia, proscripción y autoritarismo: 1955-1976.* (*Nueva Historia Argentina. Volumen 9*). Buenos Aires: Sudamericana.
-Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.
- ---- (2004). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Silgo XXI Editores Argentina.
-Todorov, Tzvetan (1972). *Introducción a la literatura fantástica* [1970]. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

-Todorov, Tzvetan; Barthes, Roland [et al.] (1970)- *Lo verosímil* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
-Tomás, Maximiliano (2013). "¿Cuántos lectores tiene la literatura argentina actual? en *La Nación*, jueves 16 de mayo de 2013 [en línea]
-Urondo, Francisco (1973). *La patria fusilada*. Buenos Aires: Ediciones de Crisis.
- ---- (1973) "La patria fusilada. Capitulo primero: la fuga" en *El Descamisado*. Año 1, nº 13, Buenos Aires, Agosto, 1973.
-Vasallo, Sara (2006). *Sartre/Lacan. El verbo ser: entre concepto y fantasma*. Buenos Aires: Catálogos.
-Villanueva, Darío (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe.
-Viñas, Davis (1982). *Literatura argentina y realidad política* [1964]. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
-Vásquez, Karina (2009). *Fogwill: realismo y mala conciencia*. Buenos Aires: Circeto.
- Verbitsky, Horacio (2006). *La posguerra sucia* [1985]. Buenos Aires: La Página.
-Vommaro, Gabriel (2011). "Fogwill, sociólogo punk" en *Fogwill, literatura de provocación*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Walsh, Rodolfo (2010) *Carta abierta de un escritor a la junta militar, Rodolfo Walsh, 24 de marzo de 1977*. 1a ed. - Buenos Aires: Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación [en línea].
-Williams, Raymond. (2009) *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
-Yurkievich, Saúl (1997) *Julio Cortázar: mundos y modos* [1994]. Barcelona: Ediciones Minotauro.
-Žižek, Slavoj (2008). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
-Zunini, Patricio (2014). *Fogwill, una memoria coral*. Buenos Aires: Mansalva.
- ---- (2014), "El libro de la guerra" (entrevista a Martín Kohan). En *Eterna Cadencia* (24 de octubre). [en línea: http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/39728#more-39728]