



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

15 | 2016

Un año. Literatura argentina 1969

---

## 1969, un año inexistente

Julio Premat

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/2697>

DOI: 10.4000/lirico.2697

ISSN: 2262-8339

### Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

### Referencia electrónica

Julio Premat, « 1969, un año inexistente », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 15 | 2016, Puesto en línea el 01 octubre 2016, consultado el 21 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/2697> ; DOI : 10.4000/lirico.2697

---

Este documento fue generado automáticamente el 21 abril 2019.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

---

# 1969, un año inexistente

Julio Premat

---

Como suelo decir a veces –para asustar a los que practican el determinismo directamente en la literatura–, cuando se alambraron los campos, se terminó el gaucho.

Ricardo Piglia, Los diarios de Emilio Renzi, año 1966

## La bohardilla

- 1 Argentina, 1969, literatura. Subamos a la bohardilla y abramos baúles, cajones y armarios. Muchos recuerdos vívidos, mucha gente conocida, muchos gestos y frases familiares, pero también objetos olvidados, incongruencias, fantasmas apenas reconocibles en la lontananza. Inventario, para poner orden. Ante todo, establezcamos una lista exhaustiva que, mes a mes, apunte los libros de narrativa publicados entonces: *¿Quién mató a Rosendo?* de Walsh, *El fiord* de Osvaldo Lamborghini, *La sandía y otros cuentos* de Anderson Imbert, *Cicatrices* de Saer, *Viajes por mi sangre* de Arias, *Boquitas pintadas* de Puig, *La penúltima puerta* de Mallea, *Cosas concretas* de Viñas, *Último round* de Cortázar, *Fuego en Casabindo* de Tizón, *Diario de la guerra del cerdo* de Bioy Casares, *Los suicidas* de Di Benedetto, *Carta abierta a los hijos* de Bullrich. También publican novelas o libros de relatos Isidoro Blastein, Héctor Lastra, Juan Carlos Martini, Edgardo Gudiño Kieffer y muchos más (excluimos poesía y teatro para reducir los títulos). Borges pega en el poste: *El informe de Brodie* es de 1970, prólogo fechado en abril (aunque publica en el 69, *Elogio de la sombra* y su traducción de *Hojas de hierba*: son años de febril actividad para él). De hecho, teniendo en cuenta la importante circulación de literatura latinoamericana en esos años, hay que ampliar el panorama del estrecho corral de la literatura argentina a la producción continental en una lista paralela: *Moriencia* de Roa Bastos (en Caracas), *Cumpleaños* de Fuentes (en México), *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa (y en Buenos Aires aparece también una antología suya ese mismo año), *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas (en México), *Maladrón* de Asturias (en Buenos Aires), *Hasta no verte Jesús mío* de Poniatowska (en México), *La nave de los locos* de Peri Rossi (en Montevideo), *Canción de Rachel* de Miguel Barnet (en Buenos Aires). Detengamos aquí el corpus literario, resistiendo a la tentación

de incluir una lista diferente de publicaciones significativas de otras literaturas (en Argentina aparecen libros del Marqués de Sade, de Melville, de Miller, Kazantzakis, Solyenitzin, Hesse, Verne, Vian, Andrzejewski, Delibes, Musil –y un largo etcétera: la lista sería impresionante–). En cambio, el panorama literario no está completo sin establecer un contexto digamos cultural: otra lista, paralela, enumera los principales acontecimientos de ese orden: libros de crítica, de historia o de teoría editados (*Antropología estructural* de Lévi-Strauss, *Escrito sobre el cuerpo* de Severo Sarduy, *Diálogos con Borges* de Victoria Ocampo, *Escritos económicos* de Ernesto Che Guevara, *Estudios de gramática estructural* de Ana María Barrenechea y Mabel Manacorda de Rosetti, *Manual de zonceras argentinas* de Arturo Jaureche, *Autobiografía* de Manuel Belgrano, *Las lágrimas de Eros* de Georges Bataille...), y también películas estrenadas, eventos y exposiciones, números significativos de revistas o suplementos de los diarios, folletos de la *Biblioteca de literatura* del Centro Editor, polémicas (Arguedas-Cortázar, todavía vigente en el 69). Quedarían pendientes los acontecimientos que no se pueden incluir en una serie cultural y que marcaron ese año. La posibilidad de establecer una cuarta columna con las peripecias biográficas de los escritores debe ser evaluada (en los anexos a ediciones críticas o escolares siempre se incluyen cosas así: nacimiento de hermanos, fallecimiento de los padres, nacimiento de hijos, viajes, amores, crisis personales o dificultades económicas, amistades, mudanzas, premios literarios, enfermedades). Dejemos abierta esta columna para concentrarnos en otra que enumere los acontecimientos políticos, sociales y económicos, ante todo en Argentina (Cordobazo y Corrientinazo y Rosariazo, huelga ferroviaria, asesinato de Augusto Timoteo Vandor, inauguración del puente de la Reconquista, Chacarita Juniors campeón de fútbol); en América Latina después (golpe de estado en Brasil, reforma agraria en Perú) y en el mundo, sólo en el caso de los más trascendentes (Nixon asume la presidencia de los Estados Unidos, Armstrong da los primeros pasos de un hombre en la luna, Jan Palach se prende fuego en Praga para protestar contra la intervención soviética, contaminación catastrófica del Rin en Holanda: 40 millones de peces muertos).

- 2 Argentina, 1969, literatura, sería todo eso. A partir de estos datos, todos fidedignos, concretos, indiscutibles, tendremos luego que determinar los rasgos sintéticos de una época, seleccionando para ello los textos representativos y desechando otros, poniendo de relieve los que simbolizan una situación cultural general y los que dialogan satisfactoriamente, según nuestra percepción, con aspectos sociopolíticos del momento. Así habremos conseguido proponer un panorama homogéneo que dé cuenta de la manera en que la literatura se articula con la vida cultural, con la vida personal y con el contexto histórico de su producción. Más allá, la suma de datos permitirá, sin duda, mostrar en qué y cómo ese año, equidistante del golpe del 66 y de las «vueltas» (a la democracia y de Perón), es un año central, fundacional, determinante, que resume todo un período y que explica lo que sucederá, en particular en la producción literaria. La determinación de la fecha crea el objeto y el objeto estará entonces terminado, perfectamente construido, integrando una a veces entrañable evocación de aquel año que irá esbozándose poco a poco. El 69, qué tiempos aquellos.
- 3 Sin embargo, puede pensarse que los textos literarios en sí mismos serán ajenos a las conclusiones obtenidas (por supuesto, eso de los textos «en sí mismos» incluye un postulado que ha sido muy discutido: establezco esa distinción por comodidad expositiva, como se verá después). Porque lo que precede es una parodia –leve– de modos persistentes, a pesar de haber sido repetidamente puestos en duda y problematizados, de

pensar la inserción de la literatura en su contexto cultural, en su marco nacional, continental y mundial, en un momento preciso de la historia: son el eco de un «sentido común» sobre la sincronía de las obras, sobre las relaciones entre producción literaria y época, que ignora con ahínco las especificidades de los textos, en particular la singular manera que tienen de situarse en una temporalidad amplia. O sea que el ejercicio vehicula estereotipos acerca de la construcción de un relato histórico sobre la literatura. Porque, está claro en lo que precede, cada una de las listas propuestas debe ilustrar o completar la otra (si no, ¿para qué establecerlas? ¿Cuáles son los criterios de selección de acontecimientos en las cronologías y secciones sobre «contexto» que acompañan manuales, ediciones críticas e historias literarias?). O, más bien, la suma de todas aquéllas que no incluyen la producción termina funcionando como un protocolo interpretativo y esclarecedor del conjunto.

- 4 Las preguntas surgidas de este retorno a la bohardilla apuntan a dos tipos de constataciones. La primera, dejando de lado las fáciles parodias, percibe la fertilidad heurística de concentrarse en un período del devenir de la literatura y el arte, tan preciso como puede serlo un año. Se crea así un espacio de observación de una cultura en un momento dado, una especie de fotograma que pone de relieve, sin los prejuicios y lugares comunes que las tradiciones críticas crean a cada paso, cuáles eran entonces las tensiones, las fuerzas, las contradicciones, los proyectos, los modos de situarse frente a la historia, a la política, a la sexualidad, a un futuro a la vez incierto y anhelado. Lo específico limita los efectos de la generalización y de la tipificación, gestos ineludibles a la hora de proponer cualquier conocimiento histórico. En ese sentido, el año 1969 en Argentina es perfectamente adecuado por su aparente lugar de transición o bisagra entre grandes fenómenos literarios, artísticos e históricos; en todo caso, se vuelve entonces visible una pluralidad de estéticas, creencias literarias y modos de intervención en el campo literario, en un marco de gran dinamismo editorial y cultural, con una reaparición del valor de lo «nuevo» (una palabra que vuelve a estar de moda), y que supera, claro está, el marco argentino o latinoamericano (otra vez, coincidencias: ese año se publican en Francia la *Arqueología del saber* y «Qué es un autor» de Foucault, por ejemplo, emblemas de esa «otra» vanguardia del período, que es la de la crítica). En ese sentido, el 69 sería el *mai 68* argentino.
- 5 El ejercicio de microhistoria cultural o de periodización mínima, tiende entonces a exhibir la pluralidad de tiempos que constituyen la sincronía en el arte. Pero esto no quiere decir, por otro lado, que no haya dominantes fuertes en ese año (pero que comienzan antes y se prolongan después: por ejemplo, el Instituto Di Tella es muy activo desde 1965 y el evento de *Tucumán arde* es del 68) o que no haya «acontecimientos» (o hechos que, de acuerdo a su devenir, podríamos considerar tales). Por ejemplo, la aparición de la revista *Los Libros* (primer número en julio del 69) que se convertirá en un emblema de cierto pensamiento («setentista») sobre las relaciones entre literatura y política (su lema terminó siendo «Para una crítica política de la cultura»), contempladas bajo la impronta del estructuralismo francés, divulgado ante todo por ella en Argentina. (Aunque, cabe recordar que, según lo señala José Luis de Diego, es a partir de 1973 y la llegada de Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia a la dirección de la revista, que ésta radicaliza sus posiciones desde todo punto de vista)<sup>1</sup>. Sea como fuere, los números de la revista, la lista de colaboradores, la sección de libros publicados, son un observatorio que ofrece una visión panorámica de ese año y de su valor de desván de recuerdos para ciertos sectores de la crítica y del pensamiento argentinos; se cruzan los nombres de Ricardo Piglia, Eliseo

Verón, María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa, Iris Josefina Ludmer, Enrique Pezzoni, Ernesto Laclau (h), Germán García, Eduardo Romano, Jorge Lafforgue, Oscar Terán, Oscar Masotta, Juan Carlos Portantiero, etc. La bohardilla de la familia<sup>2</sup>.

- 6 La segunda constatación, en alguna medida contradictoria con lo que precede, diría que, a pesar de estas dominantes y estos supuestos acontecimientos, el hecho de eludir los grandes períodos para concentrarse en una unidad digamos mínima del cómputo temporal profundiza las diferencias y conflictos que existen entre la historia digamos cronológica (social, política, de «acontecimientos») y la historia literaria. Es, digamos, un efecto de segundo grado de la elección de un año: volver visible y problematizar los gestos básicos de la historia literaria, a saber la segmentación (en un país o en regiones: Argentina, Latinoamérica) y la periodización (que busca cristalizarse, de ser posible, en una denominación abarcadora). Porque, al crear una unidad digamos arbitraria (del 1° de enero al 31 de diciembre) se exagera lo artificial de la delimitación de una «época» tanto como se radicalizan los imperativos de interacción, sincronía y coherencia de los elementos que la componen. Así se subrayan indirectamente las creencias habituales sobre cualquier período en términos de historia literaria: causalidad mecánica, creación de filiaciones literarias previsibles y lineales, rasgos estables a pesar de las contradicciones, una mentalidad común hecha de dicotomías claras, prácticas afines aunque sean opuestas, una simultaneidad significativa por el tipo de presencia del pasado, proyecciones artísticas y políticas similares hacia el futuro, adhesión a valores legendarios de un origen siempre determinante, del precursor que anuncia, del comienzo explicativo (es decir la importancia de la «primera vez» en tanto que resumen pleno y esencia esclarecedora de lo que vendrá). Y también, se actualiza un ícono de la crítica, en particular latinoamericana, la del «contexto» en tanto que explicación final de la producción.
- 7 Sin embargo, las listas del inventario en la bohardilla lo prueban, ese año es varios años, el año 1969 en tanto que unidad no existe, ya que el tiempo del devenir de la literatura es diferente, es irreconciliable con el de la historia cronológica. Sin lugar a dudas, ciertas zonas de la producción dialogan con un *air du temps* intelectual y político, o pudieron ser, en su momento, ultra significativas al leérselas desde ese contexto. Pero no siempre y no todas: hay sectores olvidados y la historicidad de las obras supera, con creces, esta dimensión epocal. La delimitación, en vez de crear un objeto bien estructurado, en alguna medida se anula a sí misma.
- 8 Como un *boomerang*, el interrogante sobre un año dado remite hoy, de hecho, a nuestro contemporáneo postmilenarista y postapocalíptico, y a las dificultades para pensar ese contemporáneo sin pasar por la segmentación, la periodización ni la denominación simplificadora pero atribuyéndole con todo una singularidad. Y también, la novela familiar de la crítica que se puede entretener a partir de ese año seguramente interfiere en nuestra percepción actual de ese período. En todo caso, si nos dejamos llevar por esta compleja trama de mitos literarios y de subjetividades, el relato se desliza, imperceptiblemente, en el objeto, o más bien el objeto se transforma en relato, es decir en un proceso de selección, de dramatización, de énfasis que armoniza lo diverso –lo que es el resultado de cualquier puesta en intriga<sup>3</sup>: qué causalidades establecemos (¿la sincronía vale, en sí misma, de interpretación?), qué comienza entonces, qué termina, qué se anuncia, qué se pone en duda. Un relato es eso: poner el énfasis en los conflictos o «nudos» argumentales que consideramos centrales y que organizarían una narración sobre ese año.

## Acontecimientos

- 9 «¿Te enteraste? Hoy empezó la Edad Media»: eso le dice un campesino normando a su vecino cuando se cruzan, en el atardecer, de regreso de un día de trabajo idéntico a todos los demás. La ironía que subtiende el chiste (citado por César Aira en «La innovación»)<sup>4</sup>, es significativa de una concepción de la historicidad de la literatura (en Aira, no en los anónimos autores del chiste, de más está decirlo). Aira lo trae a colación para postular una forma de innovación formalista que de hecho defiende y reivindica ciertos modos de creación –para él: procedimientos– que ya son anacrónicos cuando escribe ese ensayo. Aira, también, evoca al Borges de «El pudor de la historia», ése que descrea de las grandes fechas axiales (de las «jornadas históricas») que más bien revelan, leemos en el ensayo, un «influjo de Cecil B. Mille»<sup>5</sup>; ese Borges que postula que el arte está hecho de constantes y variantes de lo mismo, o sea de «verde eternidad, no de prodigios» (en «Arte poética»)<sup>6</sup>. En el poema la concepción es aparentemente clásica aunque lo clásico para él quiere decir más bien que el arte está hecho del prodigio de la repetición (el prodigio de la verde eternidad renovada), garantía de una originalidad paradójica.
- 10 Todo esto viene a cuenta de constatar algo muchas veces enunciado y tantas veces olvidado: nuestra mirada tradicional sobre la literatura del siglo pasado, el siglo XX, estuvo sustentada por modos específicos de entender y de pensar la historia literaria, o sea por concepciones temporales, apenas desestabilizadas en su momento por el auge de los estudios estructuralistas o por intentos de revisión de la historia de los discursos y saberes, como los de Foucault<sup>7</sup>. Se trata de la concepción moderna del tiempo y de la historia, tal cual se la definió a fines del siglo XVIII, es decir una visión cronológica, evolucionista y por lo tanto teleológica –también de la literatura–. Esta peculiar perspectiva se ha naturalizado hasta tal punto que es necesario desplegar una fuerza de convicción notable para probar que, en otros tiempos, en otras artes y sobre todo en otras esferas culturales que la literatura y Occidente, hay producciones artísticas que fueron transformándose sin integrar nunca la idea de progreso ni el imperativo del cambio<sup>8</sup>.
- 11 Consecuentemente: Argentina, 1969, literatura: ¿allí empezó la Edad Media? ¿Ese año es un hito, una encrucijada, un punto nodal, que contiene, *in nuce*, el futuro que, por definición, es siempre una edad distinta? ¿O es el centro de un período más amplio, los «sesenta», que irían de 1958 a 1973? Pero en ese caso: ¿cuándo diablos empiezan los setenta? ¿Quizás el 69 es el principio de los setenta? ¿Y en qué momento del año: la muerte de Vandor, el primer número de *Los Libros*?<sup>9</sup> En todo esto circulan imperativos que se manifiestan a menudo en la crítica, imperativos que me gustaría comentar tomando como pretexto a ese año. Para hacerlo señalo y simplifico dos posiciones opuestas: el devenir de la literatura como un flujo multiforme, hecho de tiempos y ritmos disímiles (las características de una época serían una cuestión de ritmo, de predominancia de un tiempo, de algunos discursos, de algunas operaciones muy visibles)<sup>10</sup>. O, en las antípodas, la posición que ve en la literatura un terreno más para aplicar concepciones evolucionistas de la historia, actualizadas en particular con la búsqueda de fechas axiales y con una periodización sistemática que intenta volver inteligible la intrincada confusión del fenómeno. En este sentido, el predominio de la periodización supone que a cada paso encontremos mojones, fechas (acontecimientos políticos o publicación de obras-faro por ejemplo), que marcarían el comienzo de algo y el fin de otra cosa y que por lo tanto reafirmen una evolución lineal: ruptura, agotamiento, decadencia y lo nuevo, lo original –

palabras clave, si las hay-. La «revolución» vanguardista, en sus diferentes facetas, es un ejemplo legendario y ya anticuado, pero de una manera u otra, el principio del comienzo radical y del fin absoluto, en tanto que vectores de una «época», siguen siendo activos. Si 1926 pudo ser señalado como un año-bisagra en la literatura argentina (se publican entonces *Don Segundo Sombra*, *El juguete rabioso* y *Zogoibi*: hay en el terceto un elemento sobrante, ¿no es cierto?)<sup>11</sup>, 1969 podría reivindicar, con más argumentos, un lugar semejante: *El fiord*, *Cicatrices*, *¿Quién mató a Rosendo?*, *Boquitas pintadas* –por lo menos– apuntalan esa percepción de fecha determinante, de comienzo o de centro de una periodización posible<sup>12</sup>.

- 12 Por otro lado, la periodización presupone una coherencia interna en cada época, para la cual importa encontrar los rasgos definitorios (lo que Jauss denomina una «identidad histórica», en particular en el caso del romanticismo y de la modernidad)<sup>13</sup>. La descripción de cada período implica una valoración: se privilegia y se acentúa aquella zona de la producción que obedece a los requisitos predeterminados, que pueden cambiar y ya no ser, por ejemplo, movimientos artísticos o generaciones, sino otro tipo de fenómenos socioculturales, sin que la regla se transforme. Ahora bien, la descripción de un período conlleva un sistema de evaluación y por lo tanto abre las puertas a la subjetividad; en este caso: mitos de origen, búsqueda de claves explicativas, nostalgias políticas y estéticas ante un momento de mayor fervor, de mayores certezas que hoy (los sesenta: aquellos años sí que eran jóvenes). Así se identifica en una época lo que prolonga el relato moderno de renovación y cambio, o se esbozan mini relatos, fundamentados por ciertas preferencias, elecciones y saberes, por ejemplo, nuestro conocimiento actual sobre el futuro del período del que se trata, y en este caso, muy fuertemente, el criterio de «novedad» en términos narrativos y de «anuncio» en términos culturales. Por lo tanto, siguiendo esta dinámica, debemos encontrar a los autores, fenómenos, corrientes, que puedan funcionar como cristalizadores de una época, distribuyendo generosamente funciones de precursores y observando estertores tardíos: los veinte «son» la vanguardia, los cuarenta el realismo social, los sesenta la experimentación novelística, los ochenta la postmodernidad.
- 13 Frente a la lista de libros editados en el 69, esta lógica impone la selección de las obras que sí son representativas de su tiempo y la puesta de lado de aquéllas que no lo son. Se trata de construir una visión armónica a partir de un conjunto heterogéneo: Lamborghini y Mallea, Borges y Fuentes, Walsh y Vargas Llosa, Puig y Asturias, Roa Bastos y Anderson Imbert, Viñas y Arenas, Saer y Bullrich: lo áspero de los contrapuntos salta a la vista. ¿Cuáles son los escritores que sí «son» del 69 y cuáles no? (un ejemplo: Mallea publica *Cuentos para una inglesa desesperada* en 1926 y *La penúltima puerta* en 1969: ¿a él a qué año o a qué período le toca pertenecer?). O, también, tenemos que acumular fechas-faro que condensan ideas de cambio y de determinación; una repetida –y muy divulgada– afirmación con variantes para ejemplificar esa tendencia: «la literatura argentina comienza con Rosas» o «la literatura argentina emerge en torno de la metáfora mayor de la violación»<sup>14</sup>. De más está decir que en este terreno como en tantos otros, las respuestas que obtendremos están, implícitas, en el tipo de preguntas que formulamos. Ya se sabe, el historiador es un detective que investiga en el pasado cuando ya se conoce el nombre del asesino.
- 14 El sistema muestra una progresiva falta de operatividad y sin embargo se lo intenta actualizar. El postmodernismo, que de alguna manera postulaba el fin de una evolución, la diseminación de lo nuevo y que se fundamentó, en algunas de sus definiciones, en la crisis de los grandes relatos, era ya una teorización que problematizaba la relación con el

tiempo y con las concepciones de la historia en la manera de aprehender la producción literaria. Se situaba, en alguna medida, en un limbo impreciso, después de la Modernidad –a pesar de lo lineal que sugiere el prefijo «post»–. En paralelo, ciertas características del imaginario temporal contemporáneo (lo que Hartog llama un «régimen de historicidad presentista»)<sup>15</sup> no son ajenas a una percepción panóptica del tiempo, o al menos a una heterocronía dominante en nuestras concepciones actuales. La periodización historicista, en cambio, orientada como está hacia un futuro de alguna manera superior, nos impone buscar no lo plural que constituye un período, sino los rasgos definatorios mayores, que puedan llevar, en un segundo gesto, a ubicar el comienzo-causa.

- 15 Ahora bien, el desgaste del relato evolucionista moderno vuelve cada vez más visible el carácter problemático de una periodización de la literatura por otras razones, y ante todo por lo inoperante del concepto de sincronía, si tomamos en cuenta las relaciones, multidireccionales, que cualquier libro establece con otros libros y con sus lectores. Un ejemplo clásico de esos años: *Rayuela* (1963), la novela que cristaliza un *air du temps* sesentista, es anterior al mayo francés y a las movilizaciones políticas del 69 en Argentina (1958-1962, aproximadamente), mientras que *La novela del museo de la Eterna*, en algunos aspectos su modelo, se escribe entre fines de los veinte y fines de los cuarenta, pero se publica después del libro de Cortázar (en 1967), volviéndose así una obra central de los sesenta y una ilustración del concepto de «obra abierta», formulado en 1962 por Umberto Eco (recuérdese la frase macedoniana del epílogo: «la dejo libro abierto»). Otro ejemplo de los sesenta: el tan comentado «retorno a la poesía» de Borges, retorno asociado a la ceguera, se afirma con la edición de *El otro, el mismo* en 1964 (después de *El hacedor*, 1960, libro misceláneo de «transición»); pero el libro integra, en realidad, muchos poemas escritos en los años treinta, cuarenta y cincuenta, o sea que no es un verdadero retorno y fue escrito en parte antes de la ceguera. Etc.
- 16 Desdeñando estos y otros tropiezos, la periodización lleva a ignorar aquello que se prolonga, aquello que cambia en sentido contrario, aquello que se sitúa en márgenes invisibles. La ruptura –el acontecimiento– en tanto que síntoma sistemáticamente buscado, produce una división que, como en el caso de la carrera de Aquiles y la tortuga, impide ver el movimiento en sí que atraviesa épocas, estéticas y fundaciones<sup>16</sup>. Y, por supuesto, supone cierta teoría o interpretación de cada período, con los subsecuentes riesgos de normalización; al sobrevalorar las diferencias, al mitificar fantasmas de origen, perdemos entonces de vista la continuidad. En ese sentido, la selección de las obras es un gesto ideológicamente fuerte: ¿quién enseña la «retaguardia» como fenómeno simétrico a las vanguardias históricas? ¿O a los que Antoine Compagnon llama los «antimodernos» frente a las metalúrgicas experimentaciones de la novela en el siglo XX?<sup>17</sup> Porque, ¿quién le presta atención a lo anacrónico, a menos que se lo considere, en ese momento, como equivalente de lo nuevo?
- 17 Retomemos ejemplos del 69. La simultaneidad de la publicación de *El fiord*, *Boquitas pintadas*, *Cicatrices* y *¿Quién mató a Rosendo?*, por lo menos, implicarían, dijimos, un acontecimiento en términos de «comienzo». En lo que respecta a los tres últimos (Puig, Saer y Walsh), pareciera confirmarse la teoría de las «tres vanguardias» a menudo desarrollada en conferencias y seminarios por Ricardo Piglia<sup>18</sup>; la coincidencia en la edición refuerza la hipótesis: serían respuestas distintas a un mismo fenómeno o a un mismo contexto. O, inclusive, estas tres obras podrían, según una tradición fuerte, ser los tres «grandes textos» en los cuales se condensa la diversidad del período y los anuncios de lo que vendrá. Pero, claro está, enseguida hay que matizar: *¿Quién mató a Rosendo?* no es

*Operación massacre* (cuyas diferentes ediciones a partir de 1957 podrían, con más argumentos, pretender ser un acontecimiento); es, más bien, un retorno a la «novela de investigación» después de la publicación de dos libros de cuentos por parte de Walsh y de un intento repetido, aunque frustrado, de escribir una novela «normal»<sup>19</sup>. Tampoco *Boquitas pintadas* cumple la misma función que *La traición de Rita Hayworth* (1968) en términos de novela fundadora, en particular o a pesar de las similitudes entre los dos libros. Y en lo que a Saer se refiere, si bien *Cicatrices* (redactada en el 67) pareciera establecer un cambio radical en su escritura, tanto algunos cuentos publicados en *Unidad de lugar* como, sobre todo, la escritura de *El limonero real* (empezada en 1961), desestabilizan esa función: *Cicatrices* sólo es un cambio en términos de visibilidad (y *a posteriori*, el hecho de ser el primer libro publicado desde Francia por el autor refuerza esa impresión legendaria de un parteaguas, al igual que *Bestiario* de Cortázar en 1951). Sin embargo, en lo que a la evolución de su escritura se refiere, es el proyecto de *El limonero real* el que marca una ardua delimitación de una poética diferente. A lo que habría que agregar que la función nodal atribuida a *Cicatrices* tiende a apuntalar una percepción determinada de la obra de Saer, la que desarrollan en lecturas y textos críticos Beatriz Sarlo y María Teresa Gramuglio en los años 80, y que privilegia a *El limonero real*, *La mayor* y *Nadie nada nunca* en tanto que páginas centrales de un proyecto; si eligiésemos otros libros de ese autor como centro identificaríamos otros acontecimientos y otros gestos fundacionales. Para terminar, con respecto a *El fiord*: aquí sí, tomando en cuenta el destino posterior del texto y su inédita radicalidad, se trata, indiscutiblemente, de un acontecimiento. Pero cierto es que se publicó de manera semi clandestina y su recepción en el momento fue muy confidencial. Luego, Lamborghini va a formar parte de un canon o de un contra-canon (como lo piensa Tabarovsky)<sup>20</sup>, pero para ello fue necesario, por lo menos, la entrada de Aira en el campo literario, la importancia progresiva de la producción de este último y, por fin, la operación sobre Lamborghini que él lleva a cabo (tanto de promoción como de edición). No es un caso único, ya que, volviendo a lo anterior: ¿qué sería de la obra y de la figura de Macedonio sin Borges y sin Piglia? Quiero decir con ello que el «acontecimiento» Lamborghini es, en alguna medida, mucho posterior a la publicación de *El fiord* y obedece por lo tanto a un contexto histórico diferente. Y también, acentuando el anacronismo, que Macedonio, muerto en 1952, sigue siendo un acontecimiento en 1969.

- 18 Frente a esta línea de «renovadores» (y cierto es que las cuatro figuras mencionadas van a marcar la o las décadas siguientes), tenemos una serie de textos que se inscriben en una prolongación de escrituras establecidas, incluso «clásicas»: Mallea, Cortázar, Bioy Casares y, claro, Borges. Por un lado, Cortázar adhiere con fervor al juvenilismo de la época – quiere ser perfectamente sincrónico a ella– e integra la politización en una poética que *a priori* parecía reacia a cierto tipo de temas; con todo, *Último round* produce la impresión de ser «más de lo mismo», al igual que el *Elogio de la sombra* de Borges (el año siguiente, algún cuento de *El informe de Brodie*, en particular el que le da el título al libro, introduce mayores sorpresas –o pruebas de lo sorprendente que puede ser la repetición–). Bioy Casares, por su lado, y quizás involuntariamente, tematiza la oposición y el cambio generacional en una novela (*Diario de la guerra del cerdo*) que narra el proyecto de exterminación de los viejos por parte de una juventud radicalizada, es decir que Bioy daría una visión aguda de su contexto a partir de una práctica novelesca que parece, ya, anticuada. Más allá, ¿qué pasa en estos años con los «antimodernos»? ¿Es cierto que Bioy, Borges, Mallea o incluso Cortázar, están «terminados»? ¿Qué quiere decir que un escritor esté «terminado»? ¿Sus textos no pertenecen a sus propias épocas?

- 19 Por otro lado esta dicotomía (los que sí son del 69 y la retaguardia de otros períodos), nos impulsan, tentadoramente, a incluir a Tizón y eventualmente a Di Benedetto entre los «renovadores» y los «cambios», siguiendo el imperativo de lo «nuevo» y de lo «anunciador». ¿Pero es así? Los dos escritores (uno mucho más avanzado que el otro en la definición de una modalidad de escritura) parecen más bien ser atípicos, marginales o anacrónicos en el sentido lato: situados fuera de su tiempo. Por un lado, *Los suicidas* «cierra» una especie de trilogía comenzada con *Zama* y prolongada con *El silenciero*, afirmando una combinación de novela existencialista con un extrañamiento formal de corte experimental, en un marco de un pesimismo muy poco sesentista; es un libro alejado de cualquier corriente identificable (su poética se define a comienzos de los 50, aún bajo el primer peronismo). En cuanto a Tizón, es indiscutible que *Fuego en Casabindo* cumple una función en su entrada en literatura (es su segundo libro y su primera novela); por otro lado, sus relatos pueden incluirse en un fenómeno de desplazamiento de las percepciones de lo regionalista o en un proceso de descentramiento de la literatura argentina, a menudo señalados (en la lista, muchas veces establecida, se integra, sin demasiadas preocupaciones por la coherencia del conjunto, a Juan José Hernández, a Haroldo Conti, al mismo Di Benedetto, a Saer, pero se excluye enigmáticamente a Puig, a ojos vista poco regionalista, incluso para oponerse a las convenciones regionalistas). Sin embargo, de cara a los otros «renovadores», Tizón parece ser un atípico, un marginal, más afín a una tradición latinoamericana (de Asturias a Rulfo, por lo menos) que marca su lugar y su originalidad. Por fin, las casualidades de las fechas de edición hacen que no figuren en nuestras listas otros nombres significativos (como por ejemplo el de Juan Filloy, reeditado en los sesenta y que va a iniciar un nuevo período de febril escritura por esos años, trazando un puente entre los 30 y los 60, como lo hace, póstumamente, Macedonio), nombres que podríamos incluir en la misma serie de «raros», «atípicos», o «transhistóricos».
- 20 Los ejemplos precedentes no son más que algunas de las opciones que cimientan la idea de una simultaneidad de planos, estéticas, posiciones articuladas en un mismo instante. Porque cualquier mapa del 69 se caracteriza ante todo por una cacofonía, un desorden, una multiplicidad. Es evidente que la enumeración realizada es a la vez una deconstrucción superficial que retoma cosas conocidas y versiones degradadas, estereotipadas, del pensamiento sobre la literatura. Pero en un contexto como el actual de desorientación marcada por un escepticismo sobre la tradición y sobre la legitimidad de la literatura, hay que reconocer que la transmisión en universidades, los manuales y programas de cursos o el periodismo cultural, siguen siendo maquinarias de banalización simplificadora. Y, por supuesto también, todo esto (el evolucionismo en literatura, la función de las rupturas fundadoras –siempre sobrevaloradas como origen y revolución–, la segmentación de la literatura en historias nacionales paralelas pero autónomas, la suposición de una coherencia de época y por lo tanto el nominalismo de cada período) son ideas que han sido ampliamente criticadas, deconstruidas y puestas en duda, señalando las aporías de una historia específica que no sea, ni la copia de la historia social ni un aglomerado de historias de escritores diferentes. Pero como en tantos otros niveles, algo del «sentido común» las reactualiza en nuestra manera espontánea de pensar el asunto.
- 21 Dejando de lado el rigor factual, una opción es elegir las «ficciones críticas» ya que éstas permiten volver visibles tendencias y fenómenos trascendentes, aunque algunos postulados, corpus e hipótesis de esas ficciones no siempre sean, *a priori*, justificables. Ya está establecido que esa modalidad de producción ensayística forma parte de las que son

aceptables y productivas (Barthes, para tomar un ejemplo radical al respecto, llevó hasta sus últimas consecuencias estas puestas en escena ficticias del acto de lectura). De más está decir que el estudio de un año es una ficción crítica y en ninguna medida la elección presupone un mecanicismo historicista. Simplemente, toda ficción crítica debe incluir una distancia reflexiva con respecto a sus postulados para evitar que la ideología académica ocupe la ficción y anule la creatividad del dispositivo.

## Tiempos y reflejos

- 22 Sea como fuere, hablamos de «Historia de la literatura» dándola, en el mejor de los casos, como una disciplina más próxima a la historiografía que a la literatura. Sin embargo, existen otras secuencias narrativas sobre el devenir de los textos, sobre la relación con el pasado y las proyecciones hacia el futuro, sobre modos de concebir el tiempo en que se escribe, que no dependen directamente del régimen factual de la cronología, que no son «historia». Me refiero no sólo a concepciones enunciadas por autores en ensayos, prólogos y declaraciones públicas sino también a la tematización del devenir en los relatos, es decir a los modos de situar el presente de lo narrado en relación con pasados y futuros; allí veríamos respuestas a las preguntas sobre qué hace la literatura con la historia, cómo la desestabiliza y la orienta hacia la subjetividad. Siguiendo esta opción y tomando como punto de partida los textos en sí, por qué no observar en algunas novelas del 69 qué tipo de representaciones temporales encontramos. Dos ejemplos, a modo de ejercicio para nada exhaustivo, al respecto.
- 23 A pesar de los vientos de rebelión y de cambio, a pesar del «juvenilismo» y la actualización de gestos rupturistas y vanguardistas, varias obras ponen en escena un rastreo más o menos infructuoso en el pasado: es por supuesto la estructura básica de *¿Quién mató a Rosendo?*, que desde la pregunta inicial toma, sin desmentirlos en su desarrollo, los paradigmas de la novela policial de enigma (el *whodunit*). Pero es también lo que está en juego en *Boquitas pintadas*, que empieza con la muerte de Juan Carlos (en 1947) y remonta a varios tiempos precedentes en los cuales se entreteje una compleja trama de deseos, envidias, mentiras, o sea una serie causal múltiple. La proliferación aleja al mecanismo de la novela policial (aunque nos enteremos, en el camino, de las causas del asesinato de algún personaje y de varias versiones que circulan sobre otras muertes en la novela), dramatizando un mundo que es, generacionalmente, el de los padres de Puig, y que termina, como en un epílogo de una novela decimonónica, con el fallecimiento de una de las protagonistas en 1968. Tizón, a su vez, evoca, usando discursos míticos, plurivocidad y fragmentación, los resabios, los efectos de un acto violento del pasado en una comunidad (en eso y en otras cosas, *Fuego en Casabindo* mucho le debe a *Pedro Páramo*, como dijimos). Y, por fin, una de las maneras de leer *Los suicidas* es la del peso del pasado, el imperativo del suicidio por «obediencia retrospectiva» del protagonista ante un padre suicida. Ahora bien, sería tranquilizador, pero caricaturesco, asociar este pasado que no pasa, este pasado que regresa, con la ya mencionada proscripción del peronismo en la vida política argentina. (Esta figura de la «represión» en el sentido fuerte del término, está vigente en Walsh, como en *El fiord* y en algunos aspectos de *Cicatrices*, textos que tematizan directamente al peronismo, aunque quede por interpretar lo que podría denominarse el orden de los factores: ¿los textos representan la represión del peronismo o esa represión suscita una proliferante representación subjetiva que deforma o desplaza los acontecimientos históricos?). Sería inquietante en todo caso ver en estas coincidencias

entre novelas disímiles una obsesión memorialista que, por razones culturales y políticas asociamos a la literatura y a otros discursos sociales a partir de los años 90. De todos modos, y sea como fuere, los textos plantean al pasado como presencia, como interrogante y como problema. Así, se expone una dimensión múltiple de niveles históricos, contextualizando el tiempo presente como un resabio de varios pasados.

- 24 En cambio, otras escenas van a significar una ruptura o una confrontación violenta. Ya se sabe, en *El fiord* el asesinato del «padre» y el consumo caníbal de su cuerpo por la horda primitiva del sindicalismo peronista culminan con un cambio, con un paso al espacio público: «Así, salimos en manifestación» es la última frase del texto. Esta oposición radical y violenta entre las «bases» y el «jefe» dialoga, extrañamente, con *Diario de la guerra del cerdo* y su puesta en escena de la irrupción de un juvenilismo agresivo que amenaza un orden más o menos patriarcal –ya lo dijimos–. Aunque, desde ya, la visión melancólica que subyace en ese texto ante la vejez y la pérdida del poder de seducción –temas centrales en la novela– remite de manera transparente a la biografía de un escritor dandy de más de cincuenta años, así como *El fiord* retoma *Totem y tabú* de Freud, agregándole a los tiempos de la represión del peronismo los de la invención del psicoanálisis, los de los mitos prehistóricos, y también, por qué no, los del canibalismo precolombino. Entonces, ¿Lamborghini y Bioy como emblemas que sintetizan ese momento histórico de la literatura, de sus enfrentamientos, de su explosión libertaria y renovadora?: por ser tan insólita, semejante conclusión es a la vez tentadora y, de nuevo, caricaturesca.
- 25 Podríamos seguir esbozando esquemas temporales sacados de otros textos. El ejercicio me parece fértil aunque queda pendiente la pregunta de cómo interpretarlos. Para despejar respuestas en esa dirección demos un paso más. En lo que precede no se trata sólo de la perduración, más o menos involuntaria, de concepciones evolucionistas de la literatura y del peso de una determinada visión historiográfica moderna en la percepción del devenir del arte. En ciertas prácticas de la historia literaria, en ciertas maneras de pensar la relación entre textos y contexto, así como en postulados que excluirían la historicidad social de las obras, privilegiando una especie de «historicidad interna» (lo que denominé, con distancia, los textos «en sí mismos» al comienzo de este artículo), identificamos una tendencia a elegir un tipo, un punto de vista, una dinámica, dentro de la multiplicidad de interacciones que cualquier texto establece con sus tiempos (sea social, subjetivo, artístico, etc.). O sea, una tendencia a privilegiar una de las dos historicidades que rigen la producción y el sentido de las obras: una externa, hecha a la vez de su relación con otras dimensiones del devenir social y de la propia historia de su circulación, recepción, reedición eventual, canonización o marginalización. La otra, la interna, es también, al menos, doble: los diálogos, operaciones y gestos hacia y con la tradición literaria, que pueden, como sabemos, homogeneizar en un tiempo único a textos y a autores muy alejados históricamente entre sí («Kafka y sus precursores», se recordará); pero también, otra historicidad interna reside en los modos de «poner en ficción» y escenificar esa tradición y esa temporalidad (es decir, ciertas relaciones con el pasado, el presente y el futuro) en las peripecias mismas de los relatos, que es lo que acabamos de ver<sup>21</sup>. Los dos polos (historicidad interna/historicidad externa), simplificados al máximo y opuestos aquí para volver visible el fenómeno, en realidad están asociados por una red inextricable de matices y de cruces. Sin embargo, se los toma a menudo como dicotomías, como términos excluyentes de una elección. Al tratar las obras de autores canonizados, la evidencia de un análisis sobre la historicidad interna no se discute: las maneras de

establecer relaciones con la tradición y con imaginarios temporales de Borges, así como las etapas y las transformaciones de su producción, son fenómenos clásicos de los proliferales comentarios críticos sobre ese autor (pero también sobre, pongamos, Cortázar, Arlt, Saer, Piglia). En cambio, apenas damos un paso atrás y nos planteamos el objetivo de una «historia literaria», sea cual fuere su ambición o amplitud, esta dimensión, a veces fuerte e incluso dominante, tiende a desaparecer detrás de un horizonte social unívoco.

- 26 De hecho, en esta dicotomía se actualiza involuntariamente otra, que ocupa un lugar destacado en la historia de la crítica argentina: la de una visión social de la literatura versus una –supuesta– reivindicación de la literatura en tanto que esfera autónoma y autoabastecida, que le daría la espalda a las ideologías y a las encrucijadas políticas. Desde la bipolaridad –tan legendaria como estructurante– entre Florida y Boedo, hasta ciertos debates recientes sobre el fin de la autonomía de la literatura, la creencia en el agotamiento de criterios de organización de la producción como «obra» y «autor» o incluso en algunas intervenciones críticas en las que lo político está fetichizado como garantía radical de sentido y de pertinencia, superior a otras series de lectura, no es difícil identificar una constante. En la serie, desde los 20 al período contemporáneo, ocupan un lugar preeminente la irrupción parricida de *Contorno*, los debates sobre el compromiso en los sesenta, el peso teórico de ciertas figuras (Sartre, Lukács, Bourdieu, Williams), o incluso cierta percepción de la «literatura de la memoria», algún tipo de lecturas de género y otras manifestaciones que, a su manera, actualizan las teorías decimonónicas del reflejo en la medida en que establecen una jerarquía semántica que precede el acercamiento a los textos. Siempre, los relatos estudiados remiten a otra cosa, esa otra cosa que los explica, condiciona y, de alguna manera, cierra sus sentidos. El principio –o la tentación– es el del contexto-rey, a contramano de otras vertientes de la teoría literaria y de otras prácticas críticas, simultáneas, que apuntan a una percepción diferente y hasta opuesta del fenómeno.
- 27 La toma de posición ante esta dicotomía, que a veces precede la organización histórica de los textos literarios, es perceptible en cualquier propuesta estructurada de llevarla a cabo. Un ejemplo, radical, como para explicitar lo dicho: la *Historia social de la literatura argentina*, propulsada en los 80 por David Viñas, en la cual se expresan paradigmáticamente los consabidos contextos históricos y se cristalizan las funciones transformadoras de las fechas axiales. En ella, la división es directamente atribuida a grandes fenómenos sociopolíticos, como puede verse en los títulos previstos. Cito algunos: *Rosas y el país romántico (1829-1833-1852)*, *Rubén Darío, inmigración y centenarios (1890-1910-1916)*, *Neoperonismo y modernidad (1966-1976)*, *Subversión, proceso y Las Malvinas (1976-1983)*. Aunque el resultado pueda ser excelente (el primer tomo de la serie, *Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, publicado en 1989 por Graciela Montaldo, sin duda lo es), el gesto que rige el proyecto conlleva una hipótesis (algo patotera, como a menudo en Viñas) que revela la constante que intento delinear. Por otro lado, aunque la mayoría de estos volúmenes nunca llegaron a publicarse, los títulos y la insistencia proliferante de años clave que incluyen, alcanzan en tanto que hipótesis –muy reductora por cierto– de lectura (en nuestro ejemplo, 1969, el título sería *Cordobazo y vanguardias*, o *El Cordobazo, entre Walsh y Puig*, o algo por el estilo). En ese sentido, es interesante notar que la monumental historia que concibió Noé Jitrik (y que sí se ha publicado en Emecé), reemplaza en el título «social» por «crítica» (*Historia crítica de la literatura argentina*) y que si bien periodiza históricamente la producción, lo hace a partir de fenómenos literarios (lenguajes, formas, realismos,

rupturas, oficio, crítica, narración). También es notable que a esta periodización, que no es estricta, no la acompaña un intento de construir un relato estructurado de cada segmento (no hay una narración ni «fechas-tope», sino una especie de panorama, a veces fragmentado o arbitrario, de los fenómenos del momento del que se trata).

- 28 Las preguntas planteadas por esta segunda historia literaria argentina, aunque quedan en alguna medida abiertas, nos invitan a repetir que el texto literario funciona a partir de una temporalidad específica, una temporalidad que no sería sólo la de la publicación, sino la de la escritura (la historicidad del escritor) y aquella en que las obras actúan, intervienen, viven, son leídas. En la literatura y en la crítica francesas encontramos una repetida reivindicación de la pluralidad del tiempo literario, de su inactualidad o su resistencia a la «tiranía de lo actual» o a una concepción de la escritura, no fuera de la época sino en resistencia a ella; también, leemos el rechazo recurrente de una sincronía histórica de los textos, privilegiando una defensa del anacronismo en tanto que operación elemental de escritura y de lectura<sup>22</sup>. Se trataría, parafraseando el título de un libro de Pierre Bayard, no de aplicar la historia a la literatura sino, en este caso, de aplicar la literatura a la historia<sup>23</sup>. Y ese mismo crítico francés, en un libro muy borgeano (*Le plagiat par anticipation*) esboza una utopía para la historia literaria cuando la imagina como una historia en que las obras estarían situadas en relación unas con otras, sin tener en cuenta la cronología tradicional<sup>24</sup>. Prolongando estas ideas, diríamos que cada obra es una respuesta del pasado que se formula en el presente, es decir que aunque haya sido escrita en el pasado, la obra responde cada vez que se la interroga; por lo tanto, si es un acontecimiento, es un acontecimiento continuo, que sigue interviniendo, cambiando, alimentado variantes, transformaciones e interpretaciones<sup>25</sup>. Por lo tanto, como lo afirma Marielle Macé, la literatura es un objeto ideal para «deslinearizar» la historia tradicional, en la medida en que el pasado y el presente se combinan, inventado a cada paso simultaneidades inesperadas y creando presentes improbables en el que se combinan memoria y prefiguración<sup>26</sup>. De más está decir que, en el ámbito argentino, la obra de Borges desarrolla, con particular agudeza y complejidad, una concepción afín a las que acabo de enunciar.
- 29 Lo que precede no pretende, de ninguna manera, proponer modos alternativos de situar a la literatura en su época ni de narrar su devenir en la historia. La abundante bibliografía sobre el tema, en particular en Francia, apunta más a delinear una utopía literaria (que algo le debe, repito, a las de Borges) en tanto que horizonte o ideal para avanzar en una redefinición de esos temas, como vimos. Ante la crisis del relato moderno y la desorientación consecuente pienso, con todo, que en vez de ceder a la tentación de aferrarse a envejecidas e inoperantes certezas, es más fértil privilegiar una lucidez descreída pero, quién sabe, tal vez fundadora. Si el panorama actual de la literatura puede verse en algunos aspectos como un campo de ruinas, es siempre preferible tomar en cuenta la complejidad de la situación, dejando abierta, desde un desenlace que desate los nudos de una historia, una promesa de futuro para el después de la catástrofe<sup>27</sup>.

## Disonancias

- 30 Argentina, 1969, literatura. Volviendo a la unidad de ese año –que tramposamente postulamos al comienzo–, vemos que ésta desaparece si nos aproximamos. O sea, retomando. La elección de un año en términos generales como objeto de estudio y el del 69 específicamente, puede entenderse de dos maneras distintas. La primera, que

ficticiamente justifica muchas afirmaciones de este artículo, haría de él una reducción *ad absurdum* de ciertas prácticas de la historia literaria (periodización uniformizadora, acontecimiento) y de ciertas visiones de la relación entre obras y contexto. La otra, al contrario, conlleva, frente a las facilidades de ciertos reflejos académicos, una visión de la crítica como una práctica dubitativa y de la literatura como un discurso polisémico que pone en duda y desestabiliza certezas, es decir como un espacio que tematiza, sin ansias de resolución, las tensiones y los conflictos de lo real. Si el 69 es el origen de algo, si es un acontecimiento, lo sería tal como Benjamin ve el origen: un torbellino en el río de devenir<sup>28</sup>. En todo caso, su estudio lleva a desdibujar su propia existencia: el 69, en tanto que unidad de historia literaria, no existe.

- 31 Para comentar conclusivamente esta multiplicidad, citemos algunas hipótesis de Werner Hoffmann sobre el arte moderno<sup>29</sup>. El crítico postula un cambio de perspectiva en el arte durante el siglo XX, un arte que le da la espalda a lo «monofocal» (esa perspectiva única habría ocupado, después de todo, sólo un momento histórico limitado de la historia del arte), retomando una perspectiva bifocal o multifocal: varios puntos de vista simultáneos organizan ahora la visión del mundo. Kandinsky le sirve de ejemplo cuando el pintor escribe: «oposiciones y contradicciones: ésta es nuestra armonía». En esta dirección, incómoda, creo que podríamos postular entonces el abandono de lo que Schaeffer llama la teoría especulativa del arte, es decir la que pretende a cada paso definir una esencia para el arte y atribuirle la capacidad de restituir una unidad perdida en el mundo moderno<sup>30</sup>. Hoy, las oposiciones y contradicciones son materiales para construir la esperada armonía de la historia literaria en tanto que objeto de investigación.
- 32 En todo caso, el estudio de un año en la literatura argentina, 1969, confirma una célebre afirmación de Flaubert, cuando éste consideraba que alcanza con observar un objeto cualquiera durante un tiempo suficiente para que se vuelva interesante. Entre otras cosas porque el fotograma de 1969 se emparenta con un recurso realista, por la visibilidad inédita que propone sobre lo múltiple pero también sobre lo vívido de un momento dado (como el efecto singular que produce encontrarnos con un viejo diario publicado el día de nuestro nacimiento, en el que nos sorprende, maravilla y humilla todo lo que sucedía al mismo tiempo en que se producía un gigantesco e ignorado acontecimiento: nuestra llegada al mundo). La heterogeneidad delineada, si aceptamos tomarla en cuenta, en vez de anular el interés de su estudio, nos da por lo tanto una impresión de mayor cercanía. El efecto de real pasa por evitar, precisamente, la periodización arbitraria y la proyección en ese año de mitos literarios. Todo depende, en realidad, del punto de vista: si observamos el 69 (como otros años, claro), a partir de la conciencia del agotamiento del relato moderno o a partir de una aprehensión de los tiempos literarios como una heterocronía (conciencia y aprehensión que caracterizan a nuestra contemporaneidad), el 69 se convierte en un símbolo posible; no un símbolo de la coherencia imaginaria de un momento del pasado, no emblema o epítome de todo un período, sino de la complejidad de planos que debemos integrar en la ardua tarea de pensar una modalidad alternativa de historia literaria.
- 33 Al respecto se podrían actualizar algunas ideas de un texto célebre de esa época: «La muerte del autor» de Barthes (su primera edición en *Manteia* es de fines del 1968 –cuarto trimestre–, o sea «casi» del 69). Allí, como es sabido, se propugna la desaparición de esa instancia autoral que, entre otras cosas, detiene y fija el sentido de los textos; en cambio, habría que «rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un ‘secreto’, es decir, un sentido último». Extrapolando a partir de lo dicho aquí, esta percepción del

autor (o de Dios y sus hipóstasis: la ley, la razón, la ciencia) no estaría tan alejado, *mutatis mutandi*, de la función que a veces se le atribuye al «contexto» o a lo «político» en las interpretaciones literarias según lo comentamos más arriba. Al contrario, Barthes defiende una crítica «desmantelada» y una definición estimulante del sentido y de la interpretación:

Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer* ; la structure peut être suivie, «filée» (comme on dit d'une maille de bas qui part) en toutes ses reprises et à tous ses étages, mais il n'y a pas de fond ; l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer ; l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer.<sup>31</sup>

- 34 Sin lugar a dudas, esta visión es a la vez anacrónica y mitificante; su oposición a las interpretaciones finalistas parece anunciar, también, las virulentas negaciones de cualquier sentido estable que, desde Derrida y Deleuze, recorrieron la crítica durante el postestructuralismo. Sin embargo, me parece saludable recordarla hoy en día, no como una *doxa* paradójica sino como un ideal de funcionamiento.
- 35 Permítaseme agregar, para terminar, algo así como una opinión personal. En un período como el nuestro que ha decretado el fin de la literatura, saboreando el placer de la revancha, en un conjunto globalizado en el que certezas incongruentes, simplificadoras y unívocas ocupan el lugar de los discursos sobre la identidad, el sentido, el proyecto social, en el mundo contemporáneo en el que vivimos, un mundo que ensalza con inquietante pasión dicotomías radicales y purezas excluyentes, estas afirmaciones de Barthes, estas viejas, estas trasnochadas reivindicaciones, también tienen, a mi modo de ver, una posible dimensión política que valdría la pena defender.

---

## NOTAS

1. José Luis de Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata: Al Margen, 2003, p. 86, citado por Diego Peller, «Viñas y la crítica. Relecturas y ajustes de cuentas: de *Los libros a Punto de vista* y más allá», *El matadero*, n° 8, 2014, p. 14.
2. Podría haber utilizado la expresión «novela familiar» que figura en el título de un brillante artículo de Nicolás Rosa sobre el período («Veinte años después o la 'novela familiar' de la crítica literaria», *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 517-519, julio-septiembre 1993, pp. 161-186). Nótese, en este mismo sentido, que es significativo que el primer volumen publicado de la monumental *Historia crítica de la literatura argentina* concebida por Noé Jitrik haya sido dedicado a los años 60-70, con un título tan polisémico como autorreferencial: *La irrupción de la crítica*.
3. Paul Ricœur, *Temps et récit I*, París: Seuil, 1983, pp. 127-129.
4. César Aira, «La innovación», *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*, n° 4, 1995, p. 25.
5. Jorge Luis Borges, *Obras completas II 1952-1972*, Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 160.
6. *Op. cit.*, p. 261.

7. El fenómeno es de envergadura: desde Benjamin que descreía de una historia del arte pasando por Hannah Arendt que decretaba el fin de la idea de la historia como un proceso, pasando por las sociedades frías y calientes de Lévi-Strauss y por las diferentes historias que definía Braudel (casi inmóvil, lenta, de acontecimientos), muchísimos ejemplos apuntan a un desmoronamiento de la concepción historicista del tiempo, en particular en lo que concierne al arte.

8. Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, París: Gallimard, 1992, pp. 364-367.

9. Parfraseo una intervención de Victor Hugo en la Asamblea Nacional en reacción al comentario de un orador que suponía que la degradación de la lengua francesa había empezado en 1789. El escritor lo interrumpió entonces, perentorio, preguntando: «¿Qué día?» «¿A qué hora?»

10. Vincent Descombes describe en estos términos lo que sería el panorama temporal de un momento dado del devenir de la literatura (en su caso, del período contemporáneo): «Hay de todo en el escenario: lo tradicional, lo moderno, lo muy antiguo, hasta lo arcaico, lo muy nuevo, y sobre todo mucha mezcla. Lo contemporáneo es más bien una relación entre todos los ingredientes de la actualidad» (en «Qu'est-ce qu'être contemporain?», *Actualités du contemporain, Le genre humain*, París: EHESS-Seuil, invierno 1999 – primavera 2000, p. 31, traducción mía). Ver también François Noudelmann, «Le contemporain sans époque, une affaire de rythme», Lionel Ruffel (ed.), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Nantes: Cécile Defaut, 2010, p. 59-76.

11. En particular por Noé Jitrik en «1926, año decisivo para la narrativa argentina», *Escritores argentinos. Dependencia o libertad*, Buenos Aires: Candil, 1967, pp. 83-115.

12. Miguel Dalmaroni, en un artículo muy sugerente sobre este mismo año, incluye en la lista dos otros libros que serían significativos de algo que estaría «surgiendo» entonces en Buenos Aires en ese año: *Los poemas de Sydney West* de Juan Gelman y *Fuego en Casabindo* de Héctor Tizón («Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)», *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* n° 12, 2005, p. 14).

13. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, París: Gallimard, 1978, p. 218.

14. Son dos versiones (hay otras) de una frase de David Viñas, citadas y comentadas por Sandra Contreras en «Las fundaciones de la literatura argentina», *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 743, 2012, pp. 11-24.

15. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, París: Seuil, 2003.

16. La analogía y las conclusiones son de Emmanuel Bouju («Achille et la tortue: quelques considérations (intempestives) sur la périodisation de la littérature», en Francine Dugast y Michèle Touret (eds.), *Le temps des lettres: quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du vingtième siècle?*, Rennes: PUR-Interférences, 2001 En línea: [http://www.fabula.org/atelier.php?Achille\\_et\\_la\\_tortue](http://www.fabula.org/atelier.php?Achille_et_la_tortue). Consulta: 15/06/2016.

17. Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, París: Gallimard, 2005.

18. Clases recientemente publicadas: *Las tres vanguardias*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

19. Numerosos testimonios de su diario de 1969 señalan las ambigüedades y explicaciones contradictorias de esa situación. Rodolfo Waldh, *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires: Seix Barral, 1996, pp. 99-142.

20. Damián Tabarovsky, *Literatura de izquierda*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2003, pp. 26-27.

21. Sobre esta doble historicidad, véase la presentación sintética de ella que hace Emmanuel Bouju, *op. cit.*

22. . Sin ir más lejos, tres nombres que recorren un siglo de reflexión: Paul Valéry, Roland Barthes, Georges Didi-Hubermann. Ver también Gilles Bonnet (ed.), *L'inactualité. La littérature est-elle de son temps?*, París: Hermann, 2012.
23. Me refiero a *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*, París: Minuit, 2004.
24. Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, París: Minuit, 2009, p. 153.
25. Marc Scola, «L'oeuvre comme événement», 2006. En línea: [http://www.fabula.org/atelier.php?L%27%26%23156%3Buvre\\_comme\\_%26acute%3Bv%26acute%3Bnement\\_%3A\\_sept\\_propositions\\_pr%26acute%3Balables](http://www.fabula.org/atelier.php?L%27%26%23156%3Buvre_comme_%26acute%3Bv%26acute%3Bnement_%3A_sept_propositions_pr%26acute%3Balables). Consulta: 15/06/2016
26. Marielle Macé, «L'histoire littéraire à contretemps», 2006. En línea: [http://www.fabula.org/atelier.php?L%27histoire\\_litt%26acute%3Braire\\_%26agrave%3B\\_contretemps](http://www.fabula.org/atelier.php?L%27histoire_litt%26acute%3Braire_%26agrave%3B_contretemps). Consulta: 15/06/2016. Ver también Jacques Neefs (ed.), *Le temps des oeuvres, mémoire et préfiguration*, Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2001.
27. Lionel Ruffel, *Le dénouement*, París: Verdier, 2005, p. 101-102.
28. Walter Benjamín, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1990, p. 226.
29. Werner Hoffmann, «Attention! Un train peut en cacher un autre!» en AA.VV., *La parenthèse du moderne*, París: Centre Pompidou, 2005, pp. 17-29.
30. Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*
31. Prefiero la versión original a una traducción que no me convence: «En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo». Roland Barthes, *Crítica y verdad*, México: Siglo XXI, pp. 65-71.

## RESÚMENES

La propuesta de estudiar un año, en tanto que unidad arbitraria para observar una serie de fenómenos literarios y culturales, es a la vez una excelente opción hermenéutica y un gesto que exagera las paradojas y las tensiones de cualquier integración de la producción artística en una perspectiva histórica. Efectivamente, al desplegar los contenidos de esa supuesta unidad, nos encontramos con una vertiginosa variedad que nos recuerda que los tiempos de la literatura son múltiples, paradójicos e inestables. El anacronismo, la simultaneidad de prácticas diferentes, las contradicciones radicales entre algunas opciones estéticas, las maneras diversas de integrar la tradición y de establecer relaciones con el presente, desdibujan la posibilidad de una sincronía sintética y abarcadora.

En este artículo, en vez de analizar la pluralidad de ese año 69, es decir los contenidos observables en él, voy a concentrarme en las concepciones de historia literaria que podrían movilizarse para estudiar un fenómeno de este tipo. Es decir, aprovechar el ejemplo para plantear algunas preguntas sobre las fechas axiales que fundan y delimitan, las ideas de periodización, de nominalismo, de segmentación nacional en la organización cronológica de la producción literaria. En contrapunto con ciertas figuras lógicas de la crítica, también pongo de relieve la temporalidad específica de las obras y las maneras en que los escritores piensan, a su manera, una inserción en el devenir histórico, esbozando así una historia literaria alternativa.

The proposal to study one year, as an arbitrary unit that allows us to observe a series of literary and cultural phenomena, is both an excellent hermeneutic option, and a gesture that intensifies the paradoxes inherent to the historicity of artistic production. Actually, if we unpack the components of this supposed unit, we find a dizzying variety of things that remind us that the times of literature are multiple, contradictory and unstable. Anachronism, the simultaneity of different practices, the radical oppositions between certain aesthetic choices, and the different ways of integrating tradition and establishing relations with the present, weaken the possibility of finding synthetic and panoramic synchrony.

In this article, instead of analyzing the plurality of that year of '69, which is to say the observable contents in a given temporal period, I will focus on conceptions of literary history that might be mobilized to study a phenomenon of that kind. That is to say, I will take advantage of the example to ask certain questions about the axial dates that establish and demarcate, about ideas of periodization, nominalism, and national segmentation within the chronological organization of literary production. In contrast to certain logical figures of criticism, I also highlight the specific temporality of works and the modalities of one thought process of writers about their incorporation into the literary future.

La proposition d'étudier une année, en tant qu'unité arbitraire qui permet d'observer une série de phénomènes littéraires et culturels, est à la fois une option herméneutique excellente et un geste qu'exacerbe les paradoxes inhérents à l'historicité de la production artistique. En effet, si l'on déploie les contenus de cette unité supposée, on retrouve une variété vertigineuse qui nous rappelle que les temps de la littérature sont multiples, contradictoires et instables. L'anachronisme, la simultanéité de pratiques différentes, les oppositions radicales entre certains choix esthétiques, les différentes manières d'intégrer la tradition et d'établir des relations avec le présent, affaiblissent la possibilité de trouver une synchronie synthétique et panoramique.

Dans cet article, au lieu d'analyser la pluralité de cette année-là, le 69, c'est-à-dire les contenus observables dans un délai temporel donné, je vais me concentrer sur les conceptions d'histoire littéraire qui pourraient être mobilisées pour étudier un phénomène de ce genre. C'est-à-dire, je vais profiter de l'exemple pour poser certaines questions sur les dates axiales qui fondent et délimitent, sur les idées de périodisation, de nominalisme, de segmentation nationale dans l'organisation chronologique de la production littéraire. En contrepoint avec certaines figures logiques de la critique, je mets aussi en relief la temporalité spécifique des œuvres et les modalités d'une pensée des écrivains sur leur insertion dans le devenir historique, et par conséquent, une modalité singulière et alternative d'histoire littéraire.

## ÍNDICE

**Mots-clés:** histoire littéraire, imaginaires temporels, périodisation.

**Keywords:** literary history, temporal imaginaries, periodization.

**Palabras claves:** historia literaria, imaginarios temporales, periodización.

## AUTOR

**JULIO PREMAT**

Laboratoire d'Etudes Romanes, Université Paris 8

ju.premat@wanadoo.fr