

Periodizaciones en tránsito: vínculos entre serie literaria y serie histórica en la Historia crítica de la literatura argentina



Guadalupe Maradei

UBA - CONICET / guamaradei@yahoo.com

Fecha de recepción: 2 de julio de 2015. Fecha de aceptación: 15 de febrero de 2016.

Resumen

El artículo parte de la preocupación por una serie de discursos críticos que, desde 1983 hasta el presente, intentaron organizar las producciones literarias argentinas en tramas narrativas con verosimilitud histórica para indagar la relación compleja entre materiales culturales, prácticas sociales y cambio histórico en el proceso de constitución de valor literario. El análisis hace foco en los modos de periodización literarios de un proyecto de historiografía literaria en particular, la *Historia crítica de la literatura argentina*, a partir de los siguientes interrogantes: ¿desde qué acciones críticas dicha historia de la literatura tiende a desplazar o resignificar los métodos de periodización tradicionales? Y, ¿de qué modo este proyecto se da a la tarea de reflexionar sobre las categorías que considera caducas o anquilosadas así como de ensayar nuevos marcos de medición temporal que organicen el relato historiográfico?

Palabras clave

historia literaria
literatura argentina
periodización
generación
vanguardias

Abstract

The paper begins with a concern for a series of critical discourses that, from 1983 to the present, tried to organize the Argentinean literary production into narrative plots with historical plausibility that inquire into the complex relationship between cultural production, society and historical change in the process of constitution of the literary value. The analysis focuses the modes of literary periodization of a literary history project, *Historia crítica de la literatura argentina*, and proposes the following questions: ¿what are the critical actions that this literary history uses to displace traditional periodization methods? And ¿in what way it reflects on the categories considered obsolete and how tests new time measurement frameworks for the historiographical narrative?

Keywords

literary history
Argentinian literature
periodization
generation
vanguards

De manera inédita en la historia de los estudios literarios en la Argentina, tres proyectos diferenciados de historiografía literaria local se han propuesto, en el período posdictatorial, historiar en simultáneo la producción literaria concebida y problematizada como argentina:¹ la colección *Literatura argentina siglo XX* (en un comienzo

1. En "Hipótesis sobre la relación entre la historia y la literatura argentina", Nicolás Rosa destaca: "La así llamada literatura argentina se opone a la literatura nacional como el Estado se opone al Pueblo. La literatura argentina es local, casi virreinal; es un sistema histórico y no estadual y funda territorios y marcas de fronteras: la literatura de fronteras, la literatura gauchesca, la literatura de vanguardia, la literatura barrial" (Rosa, 1999: 173).

2. Para una historización de la historia de la literatura como género, véase: Romero Tobar (2004) y Barcia (1999). Para un estudio de la evolución literaria en las colecciones de historiografía literaria argentina, véase: Maradei (2009). Para un análisis de los modos de circulación y las formas de periodización de estas nuevas historias de la literatura argentina, véase: Maradei (2010). Allí se pudo verificar cómo la relación entre crítica literaria y periodización, a partir de los juicios que articulan materiales y procedimientos literarios con condiciones históricas concretas constituye un núcleo del proceso de valorización de la literatura y la cultura indisoluble no solo de los cambios de estatuto de lo literario y cultural sino de las atribuciones de la crítica en tanto discurso ético y político.

3. La representación social constituye una forma de pensamiento en virtud de que surge en un contexto de intercambios cotidianos de pensamientos y acciones entre los agentes de un grupo social; por esta razón, también es un conocimiento de sentido común que, si bien surge y es compartido en un determinado grupo, presenta una dinámica individual, es decir, refleja la diversidad de los agentes y la pluralidad de sus construcciones simbólicas. Las representaciones sociales, al llevar en su contenido los códigos del grupo, expresan sus formas ideológicas; por lo tanto, una manera de acercarse al conocimiento de la ideología es a través del análisis de las representaciones sociales (Bourdieu, 2002). Al colocarlas en una relación de complementariedad, las nociones de representaciones sociales y de *habitus* permiten entender que ambas están implicadas en la construcción de las identidades sociales y que ambas están en el origen de las prácticas sociales (Bourdieu & Wacquant, 1997). El estudio de las representaciones sociales puede ser útil para entender la idiosincrasia de los diversos grupos sociales, y para establecer qué elementos entran en juego al analizar las prácticas sociales diferenciadas en estos grupos (Jovchelovit, 2001).

llamada *Historia social de la literatura argentina*) dirigida por David Viñas (Paradiso, 1989-actualidad); la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik (Emecé, 1999-actualidad); y la *Breve historia de la literatura argentina* firmada por Martín Prieto (Taurus, 2006).² En la especificación de una de las *opciones* constitutivas de dichos proyectos historiográficos— radica el problema central de este análisis, en el sentido en el que fue formulado por Ana Pizarro:

...la historia literaria —como la historia en general— no es sino una opción: podemos hacer una historia de los hombres que hacen literatura —es la opción biográfica propia del siglo pasado ya en franco desuso—; podemos hacer la historia de movimientos literarios aisladamente, de corrientes, y hay trabajos notables en este sentido; podemos hacer una historia literaria dependiente de la historia política y es lo que entre nosotros ha rotulado a ciertas unidades: novela de la Revolución Mexicana, literatura de la Independencia, etc. Al hacerla, más allá de las denominaciones que ya no son discutibles, estamos sin embargo privilegiando la serie política sobre la literatura; podemos hacer una historia de las líneas de fuerza que mueven la literatura, podemos hacer historias nacionales o historias continentales. Toda opción tiene un sentido, una significación. (1987)

En ese marco, se examina en una colección en particular la operación historiográfica que se conoce como “periodización”, que en este caso tiene como objeto la producción literaria y hace alusión a la utilización de los denominados “periodos literarios”, definidos tradicionalmente como “espacios de tiempo determinados” en los que se enmarcan obras, autores, formaciones y polémicas literarias (Gutiérrez Girardot, 1985). Sin embargo, como hemos analizado en otro lugar, en los proyectos historiográficos publicados entre 1983 y el presente, los periodos literarios no son los únicos parámetros que permiten la división del proceso literario: otras formas de ordenación y agrupación, ya no temporales como lo suponen los periodos, sino también asociativas (parámetros culturales, secuencias temáticas, pertenencias de género, entre otras). La periodización basada en movimientos, generaciones, corrientes o escuelas parece en vías de extinguirse e incluso es explícitamente discutida por varios de los coordinadores de estas historias. Pero la periodización a partir de estéticas o poéticas, puntualmente, la articulación de obras bajo las categorías de “realismo/s” o “vanguardia/s” goza de vitalidad si bien con algunas particularidades.

¿A partir de qué acciones críticas la *Historia crítica de la literatura argentina* tiende a desplazar o resignificar los métodos de periodización tradicionales? y ¿de qué modo se da a la tarea de reflexionar sobre las categorías que considera caducas o anquilosadas así como de ensayar nuevos marcos de medición temporal que organicen el relato historiográfico? son los interrogantes que guían este ensayo en sentido amplio, haciendo foco en los modos de historización de las manifestaciones de vanguardia en los volúmenes y artículos que la colección dirigida por Noé Jitrik dedicó a tales obras. Dado que la colección no ha concluido con la publicación del plan de obra al momento de realizar este análisis, y en orden de valernos de las posibilidades que brinda la contemporaneidad, se propone asimismo la referencia a entrevistas a los actores relacionados con la producción de los materiales estudiados. En dichas entrevistas se puede acceder a las representaciones³ que los críticos tienen de su propia labor y de la de sus pares. Si bien estas representaciones no necesariamente coinciden con lo que puede rastrearse en otras fuentes (los hechos narrados siempre se encuentran mediados por la memoria del informante, la organización que propone el cuestionario, las regulaciones que impone el marco de la entrevista y las formas de autocensura que los sujetos puedan ejercer sobre sus relatos), resultan valiosas para la investigación en tanto recurso productivo para la comprensión de las prácticas intelectuales y académicas como un acto de sentido (Richard, 1998).

El concepto de generación

Dentro de los modos heterogéneos en que fueron concebidas las historias de la literatura argentina posdictadura puede observarse como común denominador un tipo de análisis historiográfico que formula lecturas atentas a los procesos en lugar de circunscribir estructuras al mismo tiempo que se esfuerza por apartarse del modelo historicista (Hartog, 2007) ya que, como puede notarse en las decisiones de los distintos planes de obra pero también en las declaraciones programáticas de sus mentores, no se concibe la sucesión histórica a partir de una lógica causal (Maradei, 2014). Consultado al respecto, Noé Jitrik da cuenta de los criterios de periodización del proyecto historiográfico que dirige, en los términos siguientes:

Pensé en estos doce capítulos, que eran doce momentos de condensación en que la literatura argentina se vuelve sobre sí misma y reformula sus limitaciones, sus posibilidades, sus perspectivas... cuando cierto tipo de alternativas y desafíos empiezan a tomar forma. No necesariamente textos valorados; lo historiable era más bien lo significativo en el sentido de aquello que podía significar y podía responder a esa idea del relato en ese momento que encarnaba (...) esta perspectiva implicaba que el criterio cronológico propio de todas las historias de la literatura no era predominante. Evidentemente, no se podía prescindir radicalmente de él: las épocas estaban marcadas y dentro de esas épocas se producían estos estallidos de significación. Cuando nos tenemos que ocupar del *Martín Fierro*, porque no lo podemos soslayar, el *Martín Fierro* está dentro de un contexto y ese contexto está datado. No podemos decir que es intemporal, no es intemporal, pero hemos tratado de que el sentido cronológico no sea un criterio causalista.⁴

4. Entrevista inédita realizada en marzo de 2012 en Buenos Aires.

La idea de una periodización literaria articulada en torno a la identificación de “momentos de condensación de significación” provee en la *Historia crítica de la literatura argentina* un flanco de ataque certero al concepto tradicional de “generación literaria”. De hecho, Alfredo Rubione, coordinador del tomo V de esta historia (*La crisis de las formas*), explicita esa relación a partir de una serie de comparaciones:

La idea era hacer un volumen no basado en generaciones o en criterios tradicionales, sino en puntos de inflexión, en puntos de fricción, y constituir una red a partir de esos puntos de emergencia, como una sierra en la noche [...] La metáfora de una sierra en la noche habla de una enorme zona oscura que es inundada por gente como Lugones. Puntos que después se van a articular en el libro. No hay un criterio generacional, aunque la idea de generación está como un tejido que sostiene, pero, evidentemente, hay una idea de puntos de emergencia [...] El punto de producción individual con el conjunto. Individual en cuanto a tejido y puntos de emergencia. ¿Cómo te puedo decir? Una vez le pregunté a León Benarós sobre la “Generación del 40”. Me dijo: “M'hijito, eso de las generaciones es como el que saca la cabeza por el poncho”. La trama social está articulando todo eso. No es una historia de individualidades, es una historia de emergentes y de puntos de emergencia.⁵

5. *Idem*.

Noé Jitrik, en la entrevista citada, adopta una postura aun más taxativa y juzga a la noción de generación como una estrategia simplificadora, limitante y de una retórica anquilosada:

La cuestión de la generación... Mi gran amigo César Fernández Moreno, por ejemplo. Primero, se cría con Baldomero, a la sombra de él, y después entra con la llamada “Generación del 40”. Creo que era el más joven de esa generación. Después se cansa de lo que planteaba esa generación y descubre otras cosas. Era mayor que yo y que los amigos que lo rodeábamos pero iba un poco más adelante que nosotros. Lo de “generación” es absurdo; a mí siempre me pareció un corsé, una manera a

la norteamericana de simplificar el curso de la realidad y sobre todo las diacronías entre, pongamos, alguien que trabaja a la sombra durante mucho tiempo y, de repente, emerge un libro, una producción que va más allá de lo actual pero él viene de lo muy anterior. No sé qué caso puede haber. Rubén Darío siempre estuvo un poco más allá de la “Generación del 90”. Todas esas cosas no aparecen en nuestro libro [...] Son muy limitantes y de una retórica anquilosada. Son como ayudas para resolver el problema pero no son categorías que resistan el menor análisis (2012).

Esta postura remite a una concepción de la historia de la literatura en tanto historización de acontecimientos singulares y no de una materia susceptible de ser generalizada y homogeneizada bajo la estela de una “época”, “escuela” o “década”, lo cual constituye una novedad en la tradición de historiografía literaria nacional. Baste recordar, a modo de ejemplo, el antecedente más próximo a estas nuevas historias: la *Historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina, en la cual varios capítulos se organizan de manera armónica a partir de las nociones de “época” (“Literatura colonial. Del Renacimiento al Barroco”, “La literatura Virreinal”, “La época de Mayo [1800-1830]”, “La época de Rosas y el romanticismo”, “El ensayo en la época romántica”); de corrientes o movimientos estéticos (“Modernismo y naturalismo: Quiroga, Gerchunoff”, “Realismo tradicional: narrativa urbana”, “Realismo tradicional: narrativa rural”, “El movimiento de ‘Martín Fierro’”, “Florida y la vanguardia”); y de “generación” (“La segunda generación romántica: Gutiérrez, Andrade”, “La Generación del 80: las ideas y el ensayo”, “La Generación del 80: la imaginación”, “La poesía: la Generación del 40”, “La narrativa: la Generación del 55”). Sin embargo, en lo que refiere a esta última categoría, la historia de CEAL ya manifestaba ciertos reparos, puntualmente, en lo que hace a la historización de producciones literarias más cercanas al presente de enunciación de la historia (para casos anteriores, el concepto de “generación” es considerado absolutamente “útil como medio de clasificación”), sin llegar a ser suprimida, tal vez por ausencia de otros modos de periodización literaria disponibles o legitimados:

Balance de la nueva poesía: algunos críticos aventuran ideas acerca de la existencia de una “Generación del 60”, cuyas características estarían dadas, principalmente, por el uso de un lenguaje sencillo, coloquial, y la actitud crítica frente a la realidad argentina. Si bien el concepto de “generación” resulta útil como medio de clasificación, en el caso de la nueva poesía este criterio es en extremo estrecho y paralizador, puesto que son muchas y diversas las líneas poéticas ejercitadas, y no es la homogeneidad una de las características más destacables. A pesar de esto, algunos elementos comunes homologan a la poesía de los últimos diez años. (1968: 1319)

Esta incipiente revisión del concepto entra en sintonía con consideraciones de filólogos de mediados del siglo XX, como Raimundo Lida, quien concluía, a fines de la década de 1950, su estudio sobre el problema de las generaciones literarias con este argumento:

Los esbozos de historia literaria hasta hoy hechos a base de generaciones no autorizan a hablar de las “perspectivas inmensas” de ese método de investigación. Y lo insatisfactorio de tales ensayos proviene las más de las veces de olvidar que periodos y generaciones son recursos secundarios y provisionales, simples líneas de referencia que ayudan a situar obras y artistas y que deben limitarse a su modesto papel auxiliar. Si en ocasiones parecen adquirir especial importancia y sustantividad, es precisamente cuando el investigador descuida el valor estético de la obra de arte por atender a pormenores de ambiente social o a las vicisitudes biográficas del artista. Clasificaciones y estadísticas valen para lo que en literatura es normalidad, término medio, práctica común y rutinaria, pero no para lo singular y egregio, que es lo que en primer lugar interesa al historiador del arte. (1983: 43)

El énfasis de Lida en las limitaciones del concepto de generación para la construcción de periodizaciones literarias se vincula con el prolongado interés que han suscitado en el campo intelectual y académico los problemas vinculados con los alcances y los límites de la periodización generacional y con la validez de la aplicación del esquema generacional para la historia y la literatura argentina,⁶ especialmente luego de la aparición del clásico de José Ortega y Gasset:⁷ “La idea de las generaciones”, publicado en *El tema de nuestro tiempo*, de 1923. Allí, Ortega procuró demostrar que la periodización a partir de generaciones es un método intrínseco a la propia historia y, por tanto, infalible en todos los casos. Dice Ortega:

Las variaciones de la sensibilidad vital que son decisivas en la historia se presentan bajo la forma de generación. Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzada sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por decirlo así, el gozne sobre el que ésta ejecuta sus movimientos. (1987: 78)

De aquí se desprenden tres pilares de la visión de la historia ortegueana que apuntalan la categoría de generación. El primero es que la vida humana es tal en tanto cambio, variación continua. Esta variación resulta especialmente importante en la vida social porque se arraiga en el pasado y se proyecta en el futuro, mientras que en la esfera individual el tiempo se traduce en edad, es decir, aquello transcurrido entre dos polos: nacimiento y muerte. La segunda idea se centra en que esos cambios en el mundo humano suceden porque se transforma lo que Ortega llama la “sensibilidad vital” (cambian las creencias y como corolario, se genera un cambio en las ideas y en todas las formas de vida colectiva). Dichos cambios de sensibilidad vital se manifiestan en forma de generaciones. Por último, y en estrecha relación con los postulados anteriores, Ortega sostiene que todo individuo, época o generación encarna necesariamente una perspectiva sobre el mundo y la vida, lo cual da cuenta de la impronta esencialista de su teoría (Gambarte, 1996).

Asimismo, Ortega establece una dimensión temporal y otra espacial para definir que dos o más sujetos integran una misma generación: tener la misma edad y tener contacto físico. La edad es, para este autor, “un cierto modo de sentir”: “La edad, pues, no es una fecha sino una ‘zona de fechas’ y tienen la misma edad, vital e históricamente, no solo los que nacen el mismo año, sino los que nacen dentro de una zona de fechas” (1982: 49). Esta zona de fechas tendría su momento de recambio entre los quince y los treinta años. Pero cuando alude al problema de las generaciones literarias o artísticas, lo que las define no es aquello que él había denominado una “zona de fechas” sino una serie de nociones endebles, del tipo: “comunidad de espíritu”, de “sensibilidad”, de “actitudes”, de “preocupaciones”, de “problemas”, de “rasgos estilísticos”. Y no se suceden sino que se entrelazan.

En el ámbito de la literatura argentina, las ideas de Ortega y Gasset fueron bien acogidas en la década de 1930, momento en el cual se registra, por ejemplo, el primer uso del concepto de “Generación del 80”, en un artículo que Manuel Mujica Láinez publica en el diario *La Nación* y que luego la revista *Sur* recoge en uno de sus *dossier* (1986).⁸

De todos modos, pese a la relevancia de este antecedente en lengua castellana para la genealogía del concepto, los críticos impulsores de las nuevas historias de la literatura argentina no conectan su rechazo por el método generacional con esta tradición crítica española sino, más específicamente, con las formas en que ha sido historiada la literatura latinoamericana, tal como lo afirma Celina Manzoni, coordinadora del tomo VII de la *Historia crítica de la literatura argentina (Rupturas)*:

6. Para un estudio del método generacional en la historia y en la literatura argentina, ver Barcia, P. (1987).

7. La presencia de Ortega y Gasset en la Argentina constituye un episodio de las historias de la literatura analizadas: “...entre los muchos intelectuales que llegan de visita a la Argentina sobresale la figura de José Ortega y Gasset, que contó con muchos seguidores entre los jóvenes y creó un núcleo de discípulos a partir de las dos visitas que hizo durante este período (la primera en 1916 y la segunda en 1928). Ortega y Gasset va a exponer en Buenos Aires su teoría de ‘las generaciones’ en la vida cultural como modo de explicar el cambio. Este problema comienza a ser un tópico en los debates de la época. Muchos intelectuales se ven comprometidos en esta discusión y deben tomar posiciones al lado de los ‘nuevos’ o de los ‘viejos’ y se deben pronunciar por el tipo de relación que ‘la hora actual’ debe mantener con la tradición cultural: el cambio o ‘el divorcio’ por un lado; la continuidad respetuosa, por otro” (Montaldo, 2006: 31).

8. Ricardo Rojas, en cambio, en su *Historia de la literatura argentina: Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, había agrupado a los autores que produjeron en ese período bajo la designación de “Los modernos”, a quienes les dedica los tomos VII y VIII de la colección.

Yo tengo más presentes las historias de la literatura latinoamericana; por ejemplo, los dos tomos de Anderson Imbert. Yo soy muy crítica de esa historia. Primero, por la suficiencia: de este no vamos a hablar porque escribió cuatro o cinco poemas, todos malos. Hay un gesto de soberbia que es criticable. En general, en esta historia, tratamos de evitar ese gesto de soberbia del crítico. Es un gesto que está también marcado, en el caso de él, por algunos criterios muy rígidos para pensar las historias de la literatura. Por ejemplo, la cuestión generacional. “Nacidos” (...) “Nacidos entre 1480 y 1490, que publicaron entre 1510 y mil quinientos, etc.” Si no entrás en eso, quedás afuera (...) Es un concepto muy de época, del veintipico, que te encasilla y no permite pensar la diferencia. Aparece, por ejemplo, “las novelas de la tierra” que se publicaron en 1924, 1926 y, como *El juguete rabioso* es de la ciudad y lo predominante en las otras es la tierra y la selva, Roberto Arlt va a parar a una suerte de pozo oscuro. No podés pensar en términos generacionales porque hay cosas que predominan en un momento determinado. Si vos seguís las fechas, eso que predomina se embarca como canonizable y lo que no entra en el canon queda afuera.⁹

9. Entrevista inédita realizada en febrero de 2012.

En efecto, en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, texto reimpresso en numerosas ocasiones desde su primera edición en 1954, y que ha funcionado como bibliografía canónica en materia de historia literaria latinoamericana, Enrique Anderson Imbert expone un esquema de periodización que cubre tres amplios momentos correlativos a la historia sociopolítica del continente: “La colonia”, “Cien años de república” y “Época contemporánea”. En el marco de cada uno de estos periodos, el crítico argentino distribuye a los escritores en grupos que divide por fechas de nacimiento. Prueba de ello es el capítulo titulado “La colonia II. 1556-1598” (nacidos de 1530 a 1570), en el cual la duración del periodo es de cuarenta y dos años. Pero también: “La colonia V. 1759-1788” (nacidos de 1735 a 1760), en donde la duración del periodo es de veintinueve años. La utilización de la fecha de nacimiento para marcar la división entre los grupos de escritores entraña algún conocimiento por parte de Anderson Imbert acerca del método generacional, pero es fehaciente que se encuentra lejos de la exactitud periódica y menos aun de respetar el lapso de quince o treinta años que establecía la teoría de Ortega. Sobre este punto, indica:

Un sistema de periodos tiene que ser consecuente con el principio que adopte, pero no necesita ser regular. Al contrario, la excesiva regularidad indicaría que el historiador, por el prurito de embellecer su visión, se está dejando arrastrar por simetrías y metáforas. Hay periodos de larga estabilidad. Hay periodos cortos y rápidos. (Anderson Imbert, 1954: 8)

Y, en cuanto a las generaciones mismas, advierte:

Dentro de estas amplias divisiones hemos matizado ciertas generaciones, procurando hacer coincidir los cuadros externos de la historia política con las tendencias estéticas. Las fechas titulares de cada capítulo indican los años de “gestación” y de “gestión” en esas generaciones. Para que el esquema sea más útil indicamos, aproximadamente, también las fechas de nacimiento de los escritores. Pero, cuando el sentido histórico lo demande, alteraremos este esquema y situaremos a un escritor fronterizo en el lado que más convenga. (1954: 9)

Por tanto, se observa en Anderson Imbert una relación flexible y funcional con el método generacional. En la escritura de su historia literaria, allí donde no lo considera necesario, lo enjuicia y soslaya, por ejemplo, en la duración regular de los cortes generacionales. Pero, en otras instancias, acude a él para legitimar su propuesta, por ejemplo, cuando introduce las ideas de “gestación” y “gestión”, que son propias de la ordenación generacional que vimos que sostiene Ortega y Gasset.

Sin embargo, pese al cuestionamiento que pudimos observar que algunos de los impulsores de las nuevas historias de la literatura argentina destinan a este modo de periodización empleado por Anderson Imbert, el análisis de las producciones historiográficas concretas deja entrever el hecho de que el concepto de generación sigue teniendo operatividad, si bien escasa, variable, ambivalente o dilemática de acuerdo con los artículos y colaboradores en cuestión, en las historias de la literatura argentina estudiadas. Para dar cuenta de este rasgo de los modos de periodización de las nuevas historias de la literatura argentina, se propondrá un análisis de las acciones críticas puestas en juego a la hora de historiar las manifestaciones de la vanguardia en la literatura argentina.

Vanguardia/s: caso testigo

La focalización en los modos de historización de las manifestaciones de la vanguardia tendiente a vislumbrar problemas y alternativas de periodización que atraviesan las colecciones, se justifica por varias razones. En primer lugar, resulta significativo que el primer tomo dedicado a la historiografía de la literatura argentina, que salió a la luz en los primeros años del periodo posdictatorial, se haya centrado en el momento de emergencia y apogeo de las producciones culturales y literarias conocidas tradicionalmente como “vanguardias” o “vanguardias históricas”. El hecho excepcional de que dicho tomo (compilado por Graciela Montaldo en 1989, en la colección dirigida por David Viñas) pudiera producirse y publicarse en los tiempos estipulados –a diferencia del resto del plan de obra original, que quedó inédito– no fue azaroso sino que estuvo estrechamente vinculado, según el testimonio de Montaldo, a factores institucionales: las llamadas “vanguardias” suscitaban en aquel momento un singular interés por parte de los investigadores y docentes universitarios, motivo por el cual se presentaban como una zona de la historia de la literatura argentina para la que resultaba más sencillo que en otros casos tanto la convocatoria de colaboradores idóneos como el armado de un índice de contenidos. Por otro lado, los impulsores de la colección tenían expectativas respecto de que el tema en boga produjera una gran atracción de parte de los lectores, lo cual lo convertiría en un producto redituable desde el punto de vista del mercado editorial.¹⁰

La atracción referida por Montaldo se confirma también en los distintos estudios críticos que, junto con *Buenos Aires, una modernidad periférica*, establecieron en los primeros años de la vuelta a la democracia un umbral y un mapa para el abordaje de las vanguardias: *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia* de Sarlo y Altamirano fue publicado en 1983; *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*, de Francine Masiello, en 1986; en 1989 Jorge Monteleone publicó su ensayo “La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana”; y son esos mismo años en los que Delfina Muschiatti empezó a publicar sus trabajos sobre Oliverio Girondo y Jorge Schwartz, sus estudios de la vanguardia literaria argentina desde una perspectiva comparada. De igual modo, desde el punto de vista teórico, los movimientos de vanguardia ocuparon el centro de los debates culturales de aquellos años, en especial, desde la traducción al castellano en 1987 de *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger.

La ruptura como concepto integrador

El proyecto historiográfico de Noé Jitrik evidencia una concepción de la historia de la literatura como historización del cambio literario, de lo nuevo en tanto acontecimiento.¹¹ No obstante, como anticipamos, el concepto rector tanto para las intervenciones sobre el canon como para la construcción de una periodización no es el par

10. Explica Montaldo: “La idea de David, que planificó la colección, creo que en doce tomos, era sacar el del 80 y el de las vanguardias. Con eso nos íbamos a llenar todos de plata y con eso se iba a financiar toda la colección. Por lo tanto, Marcos Mayer y yo nos pusimos a trabajar inmediatamente; él asignó y convocó gente para los otros volúmenes pero nunca salieron, del proyecto original solo salió este tomo. El éxito del proyecto tuvo que ver con que yo estaba trabajando en la cátedra de Beatriz Sarlo y convoqué a un montón de gente que estaba trabajando en otras cátedras en la universidad. [...] Ella había publicado el libro, fue para la misma época, *Buenos Aires, una modernidad periférica*, en el '88. Ese mismo año, David propuso el proyecto y nosotros, en la cátedra de Sarlo, estábamos trabajando sobre vanguardia y yo, particularmente, estaba trabajando sobre la vanguardia del periodo, sobre *Claridad* y *Los pensadores* y le fui a consultar. Como él sabía que yo estaba trabajando sobre eso... era perfecto, en ese momento, para mí. Con otro no sé si hubiera salido. Creo que salió porque Viñas lo propuso pero todos estábamos trabajando con Sarlo y con “vanguardia” y se pudo hacer tan rápido porque todo el mundo estaba en el tema, digamos (Entrevista inédita realizada en Buenos Aires en mayo de 2012).

11. En efecto, como sostuvimos en otro lugar, la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* que dirige Noé Jitrik desde 1999 parte de una concepción de la historia literaria como una sucesión de irrupciones, cortes o rupturas con la tradición atraviesa. Este criterio se condice con la concepción de la historia formalista, que gracias a la formulación del concepto de *ostranenie*, no sostiene una profunda continuidad de la tradición característica de la historia idealista, sino la idea de “la historia como una serie de discontinuidades abruptas, de rupturas con el pasado, en que cada nuevo presente literario se ve como una ruptura con los cánones artísticos dominantes de la generación inmediatamente anterior” (Jameson, 1980).

“productividad/novedad” –como el proyecto historiográfico de Martín Prieto–, sino la idea de “momentos de condensación de la significación”. En palabras de su director Noé Jitrik:

Si toda la historia es un relato, si toda la historia de la cultura es un relato (efectivamente, si vamos a los viejos historiadores grecolatinos, la historia es un relato, hay fragmentos de *La Biblia* que son históricos y son relatos); entonces, por qué no considerar que la historia de la literatura también sea un gran relato; un relato de estructura narrativa tradicional, un relato que podemos llamar relato burgués, el relato característico del siglo XIX, el relato realista del siglo XIX. O sea un relato donde hay momentos de condensación y de transición y vuelve a haber momentos de condensación y así sucesivamente. Una especie de ritmo interno ligado también con el paso del tiempo. Entonces, los momentos de condensación serían como capítulos de un gran relato que a la vez fueran relatos y que consideraran que el objeto a incluir, o sea lo historiable, fuera entendido como relato y que la realización fuera narrativa. Es decir, no tradicionalmente acumulativa, informativa, saturada, sino que fuera, primordialmente, un relato, que la información no estuviera ausente pero sí en función de un relato, y que eso determinara cierto modo de escritura, de comunicabilidad, cierta transmisión, y que incluyera, por lo tanto, lo que puede fundar esa narración, o sea, la teoría crítica o lo que sea.¹²

12. Entrevista inédita realizada en marzo de 2012 en Buenos Aires.

Pero las formas de organización de este relato historiográfico no se centran en un solo criterio sino que, por el contrario, explotan las posibilidades de un abanico de operaciones críticas disponibles en los estudios literarios del período. En ciertos volúmenes la periodización se centra en una figura de autor (i.e. los tomos *Sarmiento y Macedonio*), haciendo uso de una operación crítica vigente en la crítica argentina contemporánea (baste recordar los estudios de Miguel Dalmaroni sobre Juan Gelman [1993], de Ana María Amar Sánchez sobre Rodolfo Walsh, de Annick Louis [2007] y Sergio Pastormerlo [2007] en torno a la figura de Jorge Luis Borges, el volumen de Jorge Panesi [1993] sobre Felisberto Hernández, así como los análisis de Sandra Contreras [2002] sobre la producción de César Aira, de Silvia Saítta [2000] sobre Roberto Arlt, de Ricardo Straface [2008] sobre Osvaldo Lamborghini, e incluso, el libro inédito e inconcluso de David Viñas sobre Lucio Victorio Mansilla). En otros volúmenes se privilegia la idea de historia de la literatura como constitución y/o consolidación de un campo o institución (i.e. *La lucha de los lenguajes, El oficio se afirma*), perspectiva que también ha sido adoptada por la crítica de las últimas décadas, en títulos tales como *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (1983), de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano; *El escritor y la industria cultural* (1998), de Jorge Rivera; *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró: Escritores argentinos y Estado* (2006), de Miguel Dalmaroni; *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en la Argentina* (2007) de Fernando Degiovanni, o el más reciente *Un desierto para la nación: La escritura del vacío* (2010), de Fermín Rodríguez. Asimismo, en otros tomos de la colección la categoría que organiza la periodización es la de “género literario” (i.e. *El brote de los géneros, La irrupción de la crítica, La narración gana la partida*), haciendo énfasis en la noción bajtiniana y su concepción de que el tiempo ingresa en el texto como espacio histórico hacia el interior del espacio lógico del género (el género como la configuración del lenguaje donde se lee la historia), cuya operatividad ha sido demostrada en periodizaciones críticas locales representativas del periodo analizado: el estudio de Beatriz Sarlo en torno al folletín (1985), los análisis de Josefina Ludmer acerca del género gauchesco (1988) y del relato policial (1999), la compilación de Nicolás Rosa dedicada íntegramente a la crítica literaria nacional (1999) o el ensayo de Alberto Giordano sobre el género autobiográfico en la literatura argentina (2011), entre otras aportaciones críticas de relevancia.

En tanto, también fueron publicados dos tomos organizados en torno a poéticas literarias: *El imperio realista* (publicado en 2002 bajo la coordinación de María Teresa

Gramuglio) y *Rupturas* (publicado en 2009 bajo la coordinación de Celina Manzoni). El primero gozó de una amplia repercusión en el ámbito académico, principalmente, a partir de una serie de polémicas en torno a los fundamentos de su periodización y a los alcances históricos y actuales de la categoría de “realismo” (Maradei, 2013). Se postula así una relación entre crítica literaria y problemas del realismo en la historia de la literatura argentina que se puede interrogar a través de la constitución de narraciones o tramas que no solo historian la serie de sus materiales y procedimientos sino que habilitan modos de experiencia e inteligibilidad de las constantes y los cambios históricos, culturales e institucionales.

En tal sentido, la alusión a estos debates resulta productiva en la medida en que nos permite notar en términos contrastivos que el énfasis y el interés respecto del tomo *El imperio realista* y por extensión de la poética realista misma en la literatura argentina no se registra en torno a la publicación del tomo *Rupturas* de la misma colección ni a las poéticas de vanguardia allí analizadas. La menor repercusión –en términos comparativos– de la publicación del tomo *Rupturas* en la crítica local puede leerse como aspecto sintomático de la disminución de la atracción que producen en el presente las distintas formas de experimentación y las propuestas de vanguardia en la literatura argentina en tanto problemas teórico-críticos. De manera concomitante, este alejamiento del foco de interés crítico sobre la categoría de vanguardia puede estar abonando el modo en que sus bordes se difuminan hasta, por momentos, borrarse. Es el caso del tomo *Rupturas* que abordaremos a continuación.

En la “Introducción” del volumen, Celina Manzoni advierte que las colaboraciones allí compiladas se organizan en torno a un concepto “hasta cierto punto enigmático [...] hasta que se lo relaciona con el concepto de tradición, éste sí de larga data y reconocida prosapia y habitualmente investido de autoridad” (Manzoni, 2009: 7). La noción de “rupturas” es definida por la autora como un conjunto de cambios, a veces sutiles, producidos por el deseo de novedad y la voluntad de experimentar, que producen discontinuidades en el canon en tanto espacio figurado de lo institucionalizado.

El espectro temporal que cubren las colaboraciones del tomo posee una amplitud considerable: cuarenta años que van desde la década de 1920 hasta 1960. Lo mismo ocurre con los núcleos temáticos que constituyen el índice, organizado en siete bloques: “Experimentación”, “Desafíos”, “Transformaciones”, “Viajeros”, “Márgenes”, “Conflictos”, “Testimonios” y un “Apéndice” que incluye un catálogo de revistas publicadas entre 1904 y 1938 y de tres antologías de vanguardia publicadas entre 1926 y 1927. Los criterios para la definición del índice y para convocar a los colaboradores procuraron una apertura que habilitara la convivencia de producciones de críticos y académicos consagrados, de investigadores en formación, e incluso de protagonistas de la historia literaria del periodo, que pudieran dar cuenta de “modos de leer la cultura desde una experiencia anterior”:

Es cuando nosotros convocamos a Manuel Antín, a Mario Trejo, a Francisco Bullrich. Trejo es un hombre ya muy grande, Antín lo mismo. La cuestión es cómo, de qué manera, ellos pueden articular su reflexión acerca de una experiencia cultural que los tuvo como protagonistas. Eso es muy raro de encontrar en una historia de la literatura [...] Juega como testimonio, pero eso, en sí mismo, es un gesto rupturista en la historia de la literatura. Si hacemos una historia de la literatura en donde vamos a trabajar la cuestión de la ruptura, lo vamos a hacer de modo tal que se estén quebrando las formas más canonizadas de construir una historia de la literatura.¹³

13. Entrevista inédita realizada en marzo de 2012.

Esta apreciación sobre los modos de organización del volumen deja entrever a su vez la concepción sobre el cambio histórico que sostienen los críticos que lo han diseñado. La valoración de la experiencia del pasado de los actores literarios involucrados en los

hechos historiados implica un reconocimiento de la propia historicidad de los modos del saber historiográfico en consonancia con algunos de los principales debates que la filosofía de la historia mantuvo en el siglo XX.

En *Futuro pasado*, Reinhart Koselleck formula las nociones de “espacio de experiencia” y de “horizonte de expectativas” no como conceptos del lenguaje de las fuentes sino como categorías formales para una reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la historia como acontecer y de la historia como ciencia. Ambas categorías, que se presuponen mutuamente, remiten a la temporalidad del hombre y, metahistóricamente, a la temporalidad de la historia. Permiten comprender cómo los actores del pasado se sitúan a sí mismos entre el pasado y el futuro y, a su vez, establecer las condiciones de las historias posibles. Koselleck define la experiencia como el pasado presente cuyos eventos pudieron ser incorporados y se pueden recordar. Y decide metaforizarla en términos de espacio porque desde el presente se hace foco en distintos momentos que conforman capas entrelazadas. Este “espacio de experiencia” no es equiparable con el conjunto de hechos del pasado. La expectativa “se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, apunta al todavía no, a lo no experimentado” (1993: 338). El “horizonte de expectativas”, en cambio no es completamente visible desde un presente, puede percibirse con escasa precisión de acuerdo al espacio de experiencia de cada sujeto de la historia, se articula de acuerdo a la manera en que cada persona concibe sus propias experiencias. En consecuencia, las experiencias no son invariables sino que van transformándose en función a la penetración en otros horizontes de expectativas, que van modificando la experiencia de los hechos. La interacción entre experiencias y expectativas engendra nuevas decisiones y acciones sociales que forman un *nuevo tiempo histórico*.

La conciencia de historiar desde un *nuevo tiempo histórico*, desnaturalizando la necesaria transformación que el tiempo ha infringido en los modos de entender la literatura, la historia y la cultura, es lo que se vuelve patente en la definición del índice y la convocatoria de los colaboradores que integran el tomo *Rupturas*, desde el momento en que se decide incluir la voz de actores literarios involucrados en los hechos historiados.

Asimismo, el concepto de *rupturas* posibilita una serie de desplazamientos respecto de la demarcación clásica del género historia literaria en tanto narración (White, 2003) y, asimismo, de formas de periodización tradicionales, consideradas anquilosadas: no solo se imputa el concepto de generación literaria vigente durante gran parte del siglo XX que segmentaba la producción de los autores a partir de la década de sus nacimientos biográficos sino también ciertas periodizaciones de la tradición crítica e historiográfica que buscan cohesionar una serie hechos y/o documentos históricos heterogéneos en tanto interludios de grandes acontecimientos históricos que los circundan. En la entrevista antes citada, Celina Manzoni refiere también al problema de reproducir como un *cliché* el sintagma “generación de entreguerras” para aludir a la producción literaria publicada entre 1918 y 1939, la cual incluye manifestaciones tan disímiles como la literatura urbana, las vanguardias, la llamada “novela de la tierra”, *Don Segundo Sombra* y *El juguete rabioso*.

La noción de “rupturas” es efectiva entonces para deshacer categorías percibidas como limitaciones para un relato historiográfico que busca construir otros sentidos, en cuanto a rastrear gestos, actitudes y procedimientos rupturistas, con una mirada que no se restrinja a las producciones de la llamada “vanguardia histórica” sino ampliando su alcance a lo largo de gran parte del siglo XX. A su vez, el concepto de “ruptura” demuestra la versatilidad necesaria para evitar reducir los estudios en torno a las vanguardias literarias argentinas a las desavenencias entre dos grupos, Boedo y Florida, muchas veces presentados como polaridades irreconciliables o como

opuestos que se terminan uniendo (Gilman, 2006), y permite, en cambio, una focalización mayor en zonas de estas producciones culturales escasamente transitadas por la crítica, por ejemplo, en el modo peculiar en que los escritores de izquierda lograron presentar programáticamente su concepción de la literatura como una *novedad* dentro de la historia y del panorama de las letras nacionales (Ansolabehere, 2009), o bien, recuperar –al margen de sus vínculos filiales por los que han sido recordadas– la densidad de la producción de Amparo Mom y Norah Lange, sus modos disruptivos de pensar la relación entre arte y política y entre arte e ideología, y de darle al cuerpo femenino un estatuto de obra (Antelo, 2009). Asimismo, esta periodización hace posible incorporar a figuras como Juan L. Ortiz al mapa de escritores que produjeron puntos de inflexión en la historia de la literatura argentina y marcaron el rumbo de los agenciamientos autodenominados “vanguardistas” aunque por su modo de producción no pueda afirmarse que perteneció orgánicamente a ninguno de ellos (Alonso, 2009; Muschietti, 2009).

Pero, por otro lado, en ciertos aspectos, la periodización centrada en la noción de “rupturas” implica una disolución de la especificidad de las vanguardias mismas cuyo concepto carece en este tomo de una delimitación teórica y de una historización semejante a la que mereció el realismo en los ya referidos estudios preliminares del tomo *El imperio realista*. En lo que hace a las colaboraciones, puede observarse cómo en lo que va de un artículo a otro, conviven concepciones divergentes de la vanguardia que se torna evidente si se rastrean las posiciones respecto del surrealismo en la argentina.

En su artículo “Los meandros surrealistas” –que inaugura el tomo coordinado por Manzoní–, Miguel Espejo parte de la idea de la existencia de una ortodoxia surrealista concertada en Francia en las primeras décadas del siglo XX que después sufre posteriores e imperfectas adaptaciones, como las de los grupos surrealistas locales que supieron aceptar la experiencia vanguardista “original”:

Las diversas estribaciones del surrealismo, que tuvo en París su capital indiscutible, adquirieron una proyección prácticamente planetaria. En la Argentina, sobre todo en Buenos Aires, tanto en el ámbito pictórico (producción que merecería un capítulo aparte) como en el poético, en artes plásticas y literatura, el movimiento surrealista gozó de una vitalidad especial respecto de otros países latinoamericanos, acorde con la permeabilidad que hubo en nuestras manifestaciones artísticas y culturales para aceptar las experiencias vanguardistas que se desarrollaron en las grandes urbes del mundo. (2009: 13)

Esa permeabilidad fue la que, para Espejo, llevó a Aldo Pellegrini a iniciar, en 1926, junto a sus compañeros de medicina Elías Piterbarg, David Sussman y Marino Cassano, la conformación del primer grupo surrealista en lengua castellana y en Hispanoamérica, “solo un par de años después de que se publicara el Primer Manifiesto Surrealista”. Sin embargo, este autor advierte que “todavía se estaba lejos de una absorción medular o plena de las experiencias de las vanguardias” (2009: 14), con lo cual, “pese a la cercanía de los orígenes respecto del Primer Manifiesto, el año 1926 debe ser considerado más un símbolo que una concreción de los postulados surrealistas” (2009: 15). En ese sentido, los protocolos de lectura puestos en juego por Espejo implican el establecimiento de una relación jerárquica entre la cultura de un centro que produce originales y de una periferia que reproduce, absorbe o copia. Las ciencias sociales y humanas han reflexionado sobre este problema bajo el término de “eurocentrismo”, concebido como un indicador de cómo la ideología y la cultura participan en la construcción de hegemonía en las sociedades occidentales de las últimas décadas. Desde la teoría política, Samir Amín ha pensado el eurocentrismo en estos términos:

El eurocentrismo es un culturalismo, en el sentido de que supone la existencia de invariantes culturales que dan forma a los trayectos históricos de los diferentes pueblos, irreductibles entre sí. Es entonces antiuniversalista, porque no se interesa en descubrir eventuales leyes generales de la evolución humana. Pero se presenta como un universalismo en el sentido de que propone a todos la imitación del modelo occidental como única solución a los desafíos de nuestro tiempo. (1989: 23)

Postura semejante es la que adopta Eduardo Grüner (2007), desde la crítica cultural, cuando establece que el eurocentrismo en tanto saber es un complemento de los mecanismos de poder de las naciones hegemónicas. De esta manera, el eurocentrismo se inscribe, se produce y se reproduce en una multiplicidad de manifestaciones en el plano de la cultura y la política. Estas manifestaciones entrañan dominios diversos que incluyen las elecciones cotidianas en la vida de los sujetos, las prácticas políticas, las construcciones mediáticas, el arte, la literatura, y que muchas veces conllevan en su trama argumentativa actitudes de desprecio, segregación o racismo hacia todo lo que queda fuera del supuesto centro (Saïd 1990 y 1996; Fernández Retamar 2006).

Esta concepción de la historia y de la cultura es la que habilita que las casi cuatro décadas de publicación ininterrumpida de revistas surrealistas impulsadas por Aldo Pellegrini y otros adeptos al surrealismo en la Argentina hayan quedado en el tomo *Rupturas* solo en el dato, en la anécdota, en el listado,¹⁴ sin merecer una lectura atenta a los dispositivos mediáticos, a los modos de asociación, a la lengua literaria que gestaron, como sí han recibido otras manifestaciones vinculadas a las llamadas “vanguardias” como el periódico *Martín Fierro* (Traversa, 2009; Ledesma, 2009), la revista *Poesía Buenos Aires* (Alonso, 2009) o la producción poética de Oliverio Girondo (Muschiatti, 2009). En consecuencia, el vínculo creativo con los llamados movimientos históricos de vanguardia termina siendo a los ojos de la historia literaria una cuestión de valor. El hecho de apropiarse y crear una nomenclatura implica para esta crítica la homologación a un momento fundacional pero no en pie de igualdad sino en tanto copia epigonal y deslucida. En ese sentido, puede afirmarse que estas lecturas entran en sintonía con el concepto restringido de vanguardia que postuló Peter Bürger en su clásico estudio y que se define a partir de tres condiciones definitorias: la antiinstitucionalidad, la ruptura absoluta con la tradición y una autocrítica del estatuto de autonomía del arte. Esta conceptualización le permitió sostener al crítico alemán, en el capítulo “Vanguardia como autocrítica del arte en la sociedad burguesa”, la idea de que, con los movimientos de vanguardia, el subsistema artístico verifica haber alcanzado un estadio de conciencia de su propio funcionamiento, un momento de autocrítica derivado de la conquista histórica de la autonomía, lo cual implica pensar a la vanguardia como una categoría estética histórica, y que no puede ser aplicada a manifestaciones culturales producidas más allá de ese contexto temporal y espacial específico. Según esta lógica, las llamadas neovanguardias surgidas en la posguerra y los movimientos de vanguardia en otras partes del mundo (por ejemplo, América Latina) estarían excluidos de su definición de vanguardia, no podrían postularse como tales.

Esta perspectiva ha sido ampliamente cuestionada desde la teoría y la crítica. En el ámbito local, fue esclarecedora la intervención de Gonzalo Aguilar, quien, en su libro *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003) no omite destacar la importancia de la teoría de Bürger para los estudios académicos de los años ochenta que centraron su interés en las vanguardias, pero plantea a la vez, como una de sus hipótesis de trabajo, que esbozar una definición de vanguardia a partir de un criterio único –la superación de la institución arte– lleva al crítico alemán a “exclusiones injustificadas” y a diluir las “relaciones contingentes sobre las que se recorta cada movimiento de vanguardia”. Frente a este modelo, Aguilar entiende las vanguardias como prácticas vinculadas con el entorno y que forman parte de un

14. Las publicaciones a las que referimos son: *Qué* (1928-1930); *Ciclo* (1948-1949); *A partir de cero* (1952-1956); *Letra y Línea* (1953-1954); *Boa* (1958); *La Rueda* (1967).

conjunto de relaciones específicas y contingentes: el surgimiento de una vanguardia es posible en función de las relaciones que logra establecer al interior de un campo determinado.

No obstante esta constatación respecto del modo de leer el surrealismo en el tomo *Rupturas* de la *Historia crítica de la literatura argentina*, la misma colección incluye un análisis que sí contempla la multiplicidad y complejidad de las producciones surrealistas vernáculas. El artículo de Raúl Antelo “Poesía hermética y surrealismo”, incluido en el tomo IX, *El oficio se afirma*, funciona en cierta medida como un contrapunto de los protocolos de lectura mencionados. Allí, el contacto entre Aldo Pellegrini y el surrealismo francés es presentado no como la emanación de un centro o un original hacia derivados posteriores e imperfectos sino bajo la lógica del *encuentro*:

Fue exactamente en el año de su fundación. Con motivo de la muerte de Anatole France, el diario *Crítica* de esta capital publicó un número completo de homenaje al escritor, que por entonces parecía tener una importancia similar a la de Hugo. A mí, la falta de pasión y el escepticismo barato de France me parecían la caricatura del verdadero disconformismo. Por esa época me interesaba especialmente Apollinaire. En ese número de *Crítica* aparecía un telegrama de París con el anuncio de la aparición de un panfleto contra France denominado ‘Un cadavre’, con la lista de los firmantes. Envié esa lista a Gallimard, que por entonces me proveía de libros franceses, pidiendo se me mandara lo que tenían publicado. Así me llegó el primer número de *La Révolution Surrealiste* y el Primer Manifiesto de Breton. Por entonces estudiaba yo medicina y hablé con entusiasmo a mis compañeros David Sussman y Mariano Cassano, y después a Elías Piterbarg, quien trajo a su hermano Ismael y a Adolfo Solari. Todos formamos una especie de fraternidad surrealista, la que realizaba experiencias de escritura automática. La actividad de este grupo, totalmente desvinculado de las corrientes literarias de entonces (solo estimábamos a Oliverio Girondo y Macedonio Fernández), culminó con la publicación de los dos números de la revista *Qué*. (Antelo, 2004: 374)

Este fragmento de una carta de Aldo Pellegrini enviada a Graciela de Sola (pseudónimo de Graciela Maturo) es reproducido por Antelo para hacer ostensible que en ese encuentro de Aldo Pellegrini con André Breton y el surrealismo en 1928 se halla inscripto el funcionamiento de todo encuentro: su cíclico retorno.¹⁵ Ese encuentro hizo posible la gestación de la revista *Qué* (1928-1930), con la cual retornó en él el espíritu de “cenáculo fraternal” que poco antes agrupaba a los bohemios de La Púa y más recientemente a los surrealistas franceses. Empero, señala Antelo, la coincidencia no se ciñe solo a ese aspecto. Elías Piterbarg y Pellegrini comparten un rasgo común con Breton o Louis Aragon: son médicos. Lo cual implica, más allá de la anécdota, que todos actuaron en un medio tan desfavorable al surrealismo como al psicoanálisis. Todos ellos, al adoptar un saber marginal respecto de la institución médica, no dejaron de apropiarse, estéticamente en Breton o por la vía de la crítica en Dalí, de una teoría que aún no tenía valor de verdad. Incluso, Jean Frois-Wittmann, psicoanalista francés colaborador en *La Revolución Surrealista*, llegó a establecer “una verdadera afinidad” entre el surrealismo, el psicoanálisis y el movimiento proletario, ya que todos ellos, como síntomas de un hartazgo cultural, tratarían “de comprender y liberar al individuo auténtico paralizado por la civilización capitalista” (Antelo, 2004: 375). Esta apreciación se condice con teorizaciones recientes que han encontrado motivos para reclamar un valor crítico actual para el surrealismo en tanto constituye el nodo articulador de los tres discursos fundamentales de la modernidad –el psicoanálisis, el marxismo cultural y la etnología– de los cuales se nutrió, a la vez que los siguió desarrollando (Foster, 2008). Con la fundación, años más tarde, de la revista *Ciclo* (1948-1949), Pellegrini, Pichón Rivière y Elías Piterbarg, se consuma, sostiene Antelo, “el *ritornello*”.

15. La idea de retorno en su relación con lo siniestro fue considerada por Hal Foster como un punto de partida para construir nuevas narrativas acerca de esta “vanguardia paradójica” preocupada por los estados infantiles y las formas anticuadas: “Creo que el concepto que reúne estas cualidades es el de lo siniestro [the uncanny], es decir, un interés en los eventos en los que la materia reprimida regresa de manera tal que desestabiliza la identidad unitaria, las normas estéticas y el orden social. Lo que voy a plantear es que los surrealistas no solamente se sienten atraídos por el retorno de lo reprimido, sino que además buscan redirigir ese retorno con fines críticos. Creo que el concepto de lo siniestro es tan crucial respecto de determinadas obras surrealistas como lo es respecto de las ideas del movimiento en general (por ejemplo, lo maravilloso, la belleza compulsiva y el azar objetivo). En este sentido, el concepto de lo siniestro no solo es contemporáneo del surrealismo –y desarrollado por Freud a partir de preocupaciones que compartía con el movimiento–, sino también representativo de muchas de sus actividades. Más aun, posee resonancias de las nociones marxistas y etnológicas previamente mencionadas, que alimentaban el surrealismo, especialmente la preocupación por lo anticuado y lo ‘primitivo’” (Foster, 2008: 19).

Este esfuerzo de Antelo por rastrear las apariciones del surrealismo en la historia de la literatura argentina puede vincularse con otras lecturas críticas recientes, como la de Graciela Speranza, quien en su ensayo “Roberto Bolaño y el surrealismo (‘Déjenlo todo. Láncese a los caminos’)”, alega:

Relegado en las cruzadas formalistas de los modernos y en el bazar irreverente de los posmodernos, convertido en cadáver exquisito o en antigualla kitsch, banalizado por el idealismo ingenuo o el esoterismo pueril, el surrealismo consiguió probar su resistencia en obstinados retornos, como si a pesar de los muchos esfuerzos por encauzarlo en la historia del arte del siglo XX, dejara siempre un resto irracional –elusivo, informe, proteico– que escapa a sus sucesivos intérpretes. (2012: 145)

Dichos retornos, argumenta Speranza, se actualizan en la historia de la literatura argentina y latinoamericana en las manifestaciones de un “surrealismo clandestino” que, fiel al mandato bretoniano que Roberto Bolaño recuperó en los últimos años de su vida, recompone sus redes en la producción de artistas y escritores emergentes de las últimas décadas que transitan el camino marcado por textualidades radicalmente experimentales y disruptivas como *Rayuela*, de Julio Cortázar.

Por otro lado, la intervención de Antelo también atiende a las transformaciones de la lengua literaria que propugnaron los surrealistas argentinos en su encuentro con el surrealismo francés y sus referentes: “La experiencia literaria de Lautréamont, vertida ejemplarmente por Aldo Pellegrini, extiende el lenguaje a su propio límite, liberándolo a su mismo ciclo proliferante, como puro vacío, perpetua ruptura o constante neutralidad insensata” (2004: 381). Este encuentro en particular habilita una lectura política del surrealismo en tanto visión del futuro traumático de la Argentina: la lectura de Lautréamont (y su insistencia en que toda la psicología es política y toda cultura, lenguaje) que inaugura Pellegrini, deriva en las producciones del poeta Benjamin Fondane, quien exhibe las primeras películas surrealistas en Buenos Aires en 1929 y en 1936 filma *Tararira*, una película que balbucea sobre la nada y anticipa “el morir de no poder morir de la última dictadura militar” (Antelo, 2004: 384).

De esta manera, los protocolos de lectura puestos en juego en el texto de Antelo dan cuenta, de un lado, de la posibilidad de articular una reflexión no reduccionista acerca de la lengua, los modos de asociación y las producciones culturales del surrealismo en la Argentina; y, de otro, contienen una respuesta al interrogante acerca de la resistencia o evasiva de la crítica, en su función historiadora:

La conciencia histórica disciplinada y el optimismo mimético irrestricto son responsables, en gran parte, de la acusación de hermetismo lanzada no solo a la poesía asumidamente surrealista, sino a toda aquella poesía que deliberadamente se aleja de premisas constructivas. En ese punto, la historia literaria no es divergente de la historia de otros saberes, al aislar y pretender explicar, exhaustivamente, el papel y lugar de las ideologías, la brusca emergencia de nuevos paradigmas o las determinaciones externas de núcleos sólidamente constituidos. Olvida o finge desconocer que todo, de hecho, puede ser explicado salvo lo específico: por qué nos parece bello o verdadero un poema. Las acusaciones de hermetismo suelen, pues, acumular argumentos necesarios sin nunca alcanzar los suficientes. (Antelo, 2004: 390)

En ese sentido, lo aquí analizado por un lado confirma una lúcida apreciación de Enrique Pezzoni acerca de la tensión irresoluble entre historiografía literaria y las producciones que intentan irrumpir en la historia:

La lectura de lo insólito es un medio para evitar la invasión de lo insólito en las uniformes vidas cotidianas. El aplauso a la trasgresión hace de la ruptura un

simulacro. Y la ruptura de la historia se vuelve historia de la ruptura, porque las consecuencias mismas de cada ruptura se aíslan dentro de los límites estrictos que no rebasan el producto cultural inofensivo y suntuoso [...] La vanguardia se pierde en la historia, en una tradición que acumula vertiginosamente novedades condenadas a envejecer no bien irrumpen en la escena. (1986: 9)

Pero, al mismo tiempo, desdice ese *fatum* en la medida en que el gesto de la intervención de Antelo (que reconoceremos también en otras) da cuenta de que, aún con las categorías de la historiografía literaria con las que contamos, es posible salir al encuentro de manifestaciones insólitas, bellas, sin centro.

Bibliografía

- » AA.VV. (1968). *Historia de la literatura argentina, tomo III*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- » Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Alonso, R. (2009). “Antes y después de poesía Buenos Aires.” En Jitrik, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VII: Rupturas*, Buenos Aires, Emecé.
- » Amín, S. (1989). *El eurocentrismo*. México, Siglo XXI.
- » Anderson Imbert, E. (1954). *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- » Ansolabehere, P. (2009). “La idea de lo nuevo en escritores de izquierda.” En Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VII: Rupturas*, Buenos Aires, Emecé.
- » Antelo, R. (2004) “Poesía hermética y surrealismo”. En Jitrik, N. (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina, tomo IX: El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé.
- » Barcia, P. L. (1987). “Algunas peculiares formas de periodización de nuestra literatura”. En AA.VV., *La periodización en la literatura argentina, problemas, criterios, autores, textos, Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina*, tomo I, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, 127-144.
- » ——— (1999). *Historia de la historiografía literaria argentina (desde los orígenes hasta 1917)*. Buenos Aires, Ediciones Pasco.
- » Bombini, G. (2009). “Para leer el manual”. En *La trama de los textos. Problemas de la enseñanza de la literatura*, Buenos Aires, Lugar.
- » Bourdieu, P. (2002). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- » Bourdieu, P. & Wacquant, J. D. (2008). *Respuestas: Por una antropología reflexiva*. México, Grijalbo.
- » Espejo, M. (2009). “Los meandros surrealistas”. En Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VII: Rupturas*, Buenos Aires, Emecé.
- » Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. México, Iberoamericana.
- » Pizarro, A. (1987). “Problemas historiográficos de nuestras literaturas: discurso literario y modernidad”, *Revista Filología*, 22, pp. 145-156.
- » Fernández Retamar, R. (2006). *Pensamientos sobre nuestra América*. Buenos Aires, CLACSO.
- » Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Gambarte, E. M. (1996). *El concepto de generación literaria*. Madrid, Editorial Síntesis.
- » Gilman, C. (2006). “Florida y Boedo: dos vanguardias que no hacen una.” En Viñas, D. (dir.), *Literatura argentina siglo XX. Tomo II: Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Paradiso.

- » Grüner, E. (2007). "El 'lado oscuro' de la modernidad. Apuntes (latinoamericanos) para ensayar en clave crítica.", *Pensamiento de los Confines*, 21.
- » Gutiérrez Girardot, R. (1985). "El problema de la periodización de la historia literaria latinoamericana." En Pizarro, A. (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, CEAL, pp. 119-131.
- » Jameson, F. (1980). *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Ariel, Barcelona.
- » Jitrik, N. (2002). "Epílogo". En Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VI: El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, pp. 495-497.
- » Jovchelovit, S. (2001). "Social representations, public life, and social construction". En K. Deaux & G. Philogène (eds.), *Representations of the social. Bridging Theoretical Traditions*, Massachussets, Blackwell Publishers.
- » Koselleck, R. (1993). *Futuro Pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós.
- » Ledesma, J. (2009). "Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo." En Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VII: Rupturas*, Buenos Aires, Emecé.
- » Lida, R. (1983). "Períodos y generaciones en historia literaria". En *Letras hispánicas*. México DF, FCE.
- » Manzoni, C. (2009). "Introducción." En Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VIII: Rupturas*, Buenos Aires, Emecé.
- » Maradei, G. (2010). "Cambio de siglo: la crítica literaria hace historia". En Cella, S. (coord.), *Del Centenario al Bicentenario. Imágenes, poéticas y voces en la literatura argentina: fundación e itinerarios*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes / Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- » ——— (2011). "Valorizaciones del género testimonial desde la perspectiva de las nuevas historias de la literatura argentina", *Actas del IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Ampliación del campo de los derechos humanos. Memoria y perspectivas*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- » ——— (2013), "Polémicas en torno a la poética realista en la cultura argentina posdictadura", *Question*, 38, pp. 8-16.
- » ——— (2014), "Pronóstico extendido: lecturas de la prefiguración literaria del trauma histórico en las nuevas historias de la literatura argentina", *Orbis Tertius* 20, 21-28.
- » Montaldo, G. (2006). "Consagraciones: tonos y polémicas." En Viñas, D. (dir.), *Literatura argentina siglo XX, tomo II: Yrigoyen entre Borges y Arlt*, Buenos Aires, Paradiso, pp. 30-42.
- » Mujica Láinez, M. (1986). "Aspectos de la Generación del 80." *Sur*, 358, pp. 125-145.
- » Muschietti, D. (2009). "Oliverio Girondo y el giro de la tradición." En Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VII: Rupturas*. Buenos Aires, Emecé.
- » Ortega y Gasset, J. (1982). *En torno a Galileo*. Madrid, Alianza.
- » ——— (1987). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, Alianza.
- » Pezzoni, E. (1986). "Trasgresión y normalización de la narrativa argentina contemporánea." En *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- » Prieto, M. (2008). *Una historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Petrobras.
- » Richard, N. (1998). “Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamiento del saber.” En *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- » Romero Tobar, L. (ed.). (2004). *Historia literaria / Historia de la literatura*. Zaragoza, Prensas Universitarias.
- » Rosa, N. (ed.). (1999). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos.
- » Said, E. (1990). *Orientalismo*. Madrid, Libertarias.
- » ——— (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama
- » Speranza, G. (2012). “Roberto Bolaño y el surrealismo (‘Déjenlo todo. Láncese a los caminos’).” En *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Buenos Aires, Anagrama.
- » Traversa, O. (2009). “Martín Fierro como periódico.” En Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VII: Rupturas*, Buenos Aires, Emecé.
- » White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires, Paidós.