

TELQUELISMOS LATINOAMERICANOS

Wolff, Jorge
Telquelismos latinoamericanos. - 1a ed.
Buenos Aires : Grumo, 2009.
288 p. ; 20x14 cm. - (Materiales / Mario Cámara)
ISBN 978-987-22445-2-1

1. Ensayo Brasileiro. I. Título
CDD B869.4

Fecha de catalogación: 20/07/2009

Editorial Grumo / Materiales

Director colección Materiales: Mario Cámara

Diseño de cubierta e interiores: Carlos M. Mux / Amilcar P. Gutierrez
© 2009, Editorial Grumo
Vera 959 6° “3” (1414) Buenos Aires, Argentina
www.salagrumo.org

Impreso en julio de 2009

Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro sin la autorización del editor

TELQUELISMOS LATINOAMERICANOS

La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos

Jorge Wolff

Versión española:
Valeria Herzberg y Jorge Wolff

Sumario

Prólogo. Raúl Antelo	9
Presentación	11
I. Telquelismos y anti-telquelismos	17
II. Silviano Santiago en el entre-lugar	35
III. Tropicalismos y anti-tropicalismos	57
IV. Leyla Perrone-Moisés y la actualidad francesa	71
V. Beatriz Sarlo y la nueva crítica	89
VI. Ricardo Piglia entre Mao y los Panteras Negras	109
VII. Anti-dogmatismo y flexibilidad	133
Entrevistas	
I. Héctor Schmucler y Nicolás Rosa en Florianópolis	139
II. Leyla Perrone-Moisés en San Pablo	173
III. Silviano Santiago en Río de Janeiro	209
IV. Germán García en Buenos Aires	245
V. Ernesto Laclau en Nueva York	271
Bibliografía	283

Prólogo

Parte de Baudelaire la moderna fusión entre poesía y crítica. La *Obra Total* de Mallarmé aún conserva esa aspiración a la unidad y la síntesis, al análisis y la reflexión, sometida, sin embargo, a la pauta de la música y el ritmo. Transgresión de las fronteras genéricas, al tiempo que subversión de las artes, la estrategia acompañaba de cerca la teoría de las correspondencias, una modulación estética del eterno retorno. La vanguardia, en cambio, concentraría sus fuerzas en el procedimiento de cada lenguaje, al que encaraba como utopía radical de la pureza genérica: rechazo del verismo, busca de la abstracción, prioridad del significante. Es lo que se observa en los teóricos de *Tel Quel*.

A principio de los 70, cuando se leía a *Yo el Supremo* como el paradigma de la novela del dictador latinoamericano, como ilustración de literatura sofisticada en torno al tema del poder y su discurso, Ricardo Piglia prologaba *El frasquito* de Luis Gusmán saludándolo como la revolución dentro de la literatura, algo en sintonía con lo que se leía en las páginas de la revista *Literal*, de la que no Piglia, aunque sí Gusmán, formaba parte. *A posteriori* se pudo pensar que la base de todo ello estaba en Osvaldo Lamborghini, ese escritor secreto que se volvió, más adelante, una estética, algo que de algún modo respiraba también en los primeros libros de Aira o Fogwill.

Pero ya era tarde: el dualismo místico material, de remoto origen en Bataille, y que sacudió profundamente a los telquelianos de

París, había hecho mella en los telquelianos latinoamericanos, poniendo en crisis las instituciones, tanto la sagrada, es decir, los credos religiosos y la misma política, entendida como ritual de sacrificio, cuanto la esfera profana, la ciencia y su ambición de dominio de lo viviente. El lenguaje, el signo, la arqueología pasaban así a mostrarnos un mundo –el nuestro– lacerado entre dos contradicciones, un espacio en que se jugaba, de manera inócua, la tensión dialéctica y el principio de identidad, y otro en que la escritura continuamente expandía el más allá de la impotencia de la palabra. Allí donde la primera todavía suponía continuidad entre lo discreto y lo común, la segunda rompía tal continuidad y postulaba el rechazo o disgusto hacia lo común–lo comunicable, lo comunitario. Contra la particularidad y su vaivén absoluto, la iridiscente singularización de la Escritura Total.

Jorge Wolff realiza con rara sutileza la genealogía de esa práctica en un conjunto de escritores a los que no solemos asociar con el marco de ruptura teórica que *Tel Quel* representó en los años 70. No sólo los lee sino que los escucha. He allí la voz de Silvano Santiago, Nicolás Rosa, Leyla Perrone-Moisés, Héctor Schmucler, Germán García, Ernesto Laclau. Es una excelente ventana para mirarnos a nosotros mismos, para ver el propio devenir.

Raúl Antelo

Presentación

Esta investigación, emprendida en 1997, ha elegido como canales de lo que en ella denominamos “telquelismos latinoamericanos” dos periódicos culturales, el *Suplemento Literario* del diario *O Estado de São Paulo* (1956-1966)¹ y la revista *Los Libros* (Buenos Aires, 1969-1976). Con esa denominación no se buscaba apuntar a ningún telquelismo *tout court*, de origen brasileño o argentino, sino que se intentó componer una red de lecturas con el objetivo de destacar las conexiones entre los debates intelectuales de los dos países con Francia en los años '60 y '70. El texto se compone de dos partes, un ensayo y una serie de entrevistas. El ensayo se dedica al análisis de las trayectorias de algunos protagonistas de los distintos periódicos –ambos vendidos en los quioscos– y de sus modos de practicar la “nueva crítica” en los inflamados años de su juventud intelectual. Investigar los “telquelismos latinoamericanos” significó sobre todo tener en cuenta las discusiones de los años de formación de cuatro críticos-escritores, Beatriz Sarlo, Leyla Perrone-Moisés, Silviano Santiago y Ricardo Piglia, que van a leer y aclimatar, cada uno a su modo, el llamado “Pensamiento '68”. Entre el reflejo y la refracción, el *orden* y el *desorden*, su producción escrita responde a las vertientes estructuralistas y sus avatares en las reflexiones de Lacan, Derrida, Barthes o Althusser, y a una “conciencia de época” encarnada por el grupo de la revista *Tel Quel*: experimentación estética y teórica + revolución política.

¹ El grupo que lo creó deja el diario a fines del '66 pero el Suplemento Literario sigue con este nombre hasta mediados de los '70.

Buena parte de la discusión puesta en escena en el ensayo que precede a la segunda parte del libro, con cinco entrevistas, se encuentra en una observación de Héctor Schmucler en la primera de ellas:

(...) los *Tel Quel* en el '68, en mayo de '68 estaban plegados totalmente al PC. Como estaban plegados al PC ¡eran los únicos que podían tener contacto con los obreros! (...) cuando estaba todavía tomada la fábrica Renault, lo que era manejado por la CGT y el PC, los únicos que tenían acceso como intelectuales eran ellos. Ellos iban a dar conferencias, era como la realización de la revolución: tres mil obreros escuchando a *Tel Quel* hablar de cultura...

Es a esa euforia de tintes pedagogizantes y llena de contradicciones que se refiere, a su vez, Silviano Santiago al releer sus primeros ensayos, dedicados al “conocimiento y desarrollo de las artes y de las culturas nacionales del Tercer Mundo” y marcados por la teoría de la dependencia económica. Su relectura, de abril de 2002, sugiere que “los nuevos tiempos se alimentan de ideas” discutidas en estos ya viejos textos,² lo que nos estimuló a seguir discutiéndolos a través de un trabajo que, de hecho, ha empezado en 1998 por medio del testimonio de dos personas particularmente comprometidas con el tema: Nicolás Rosa y Héctor Schmucler, tempranos lectores y traductores de Roland Barthes en Argentina, a quienes tuve la suerte de reunir en agosto de ese año, en Florianópolis. A partir de entonces realicé entrevistas con los cuatro críticos-escritores

² Cf. Santiago, S. “Nota à Segunda edição” de *Nas malhas da letra. Ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 9-10.

mencionados anteriormente y también con el psicoanalista Germán García y el politólogo Ernesto Laclau.³ El diálogo entre Rosa y Schmucler es paradigmático: en principio no aceptan la relación con los teóricos franceses pero poco a poco y con buen humor van considerándola más y más. Con lo cual, más allá de los rigores nacionalistas de los años '60 y '70, la marca de los pensadores europeos es innegable y la mezcla resultante de su lectura en diferentes países de América Latina es un capítulo todavía poco explorado de la historia intelectual del continente y de los “debates y dilemas”⁴ de sus personajes, entre la revolución y la rebelión.

³ A todos ellos vuelvo a agradecerles la generosidad y paciencia demostradas al recibirme.

⁴ Según la expresión de Claudia Gilman, cuyo libro *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003) hace oír un gran coro de voces protagónicas desde órganos como *Marcha* o *Casa de las Américas*, teniendo los rumbos de la revolución cubana y la cisión entre intelectualismo y anti-intelectualismo como centro de su reflexión. También es Gilman quien habla explícitamente de “telquelismos” (a la p. 300 de su libro), en referencia a los “intelectualistas”, favorables a la autonomización del campo artístico, opuestos a los “anti-intelectualistas”, que aceptaron someter el arte a la política revolucionaria.

De los materiales inicialmente incluidos en esta investigación –una tesis doctoral dirigida por Raúl Antelo en la Universidad Federal de Santa Catarina, concluida en febrero del 2002–, reunimos para este libro las entrevistas de Schmucler y Rosa, Perrone-Moisés, Santiago, García y Laclau. Las entrevistas de Sarlo y Piglia no fueron incluidas porque, por distintas razones, ellos no autorizaron su publicación.

Agradecimientos

Agradezco especialmente a Raúl Antelo por hacer posible este trabajo.

A los examinadores de la tesis, Florencia Garramuño, Ana Cecilia Olmos, Maria Lúcia de Barros Camargo y Wladimir Garcia, mi “*muito obrigado*” por sus pacientes y rigurosas lecturas.

Agradezco también a Silvia Cárcamo de Arcuri y a Beatriz Sarlo, por el acceso a la colección de la revista *Los Libros*, y a los colegas y amigos que contribuyeron con la investigación de distintas maneras y en distintos momentos: Jean Franco, Luz Rodríguez, Pedro de Souza, Gayatri Spivak, Andreas Huyssen, Hilary Palmer, Kevin Lueck, Antonio Carlos Santos, Oscar Reymundo, Renata Telles, Fernando Scheibe, Sandra Almeida, Marcelo Bessa, Adrian Cangi, Maria Consuelo Cunha Campos, Luiz Carlos Lacerda, José Geraldo Couto, Isabel Carballo, Adriana Rodríguez Pérsico, Renata Rocco-Cuzzi, Daniel Link, Claudia Gilman y Gonzalo Aguilar.

Finalmente, quiero agradecer a los dos órganos del gobierno brasileño que permitieron la realización de la investigación: la CAPES, que posibilitó dedicación exclusiva al trabajo durante cuatro años, y el CNPq, por los seis meses de estudios en Columbia University, donde pude trabajar con el Suplemento Literario de *O Estado de São Paulo*.

I. Telquelismos y anti-telquelismos

Un artículo publicado en Buenos Aires treinta años después del Mayo '68 veía lo que llamó “Operación *Tel Quel*” como una capitalización oportunista de la insurrección estudiantil parisina por parte de intelectuales “desbordados”, cuyas teorías “monumentales” fueron sorprendidas por los sucesos que no consiguieron anticipar, y que trataron de tomar en su propio provecho. El texto empieza con una referencia al método del sociólogo Pierre Bourdieu, ilustre enemigo de la “operación” y en particular de su guía, el escritor Philippe Sollers.⁵ La operación fue inaugurada, según recuerda el cronista, con la publicación de la *Teoría de Conjunto* a fines del '68, la antología-manifiesto que mejor definió al “telquelismo” en una época en la cual empezó a ejercer gran influencia intelectual, hasta la declinación de una cierta imagen del imperio maoísta a mediados de los '70, basada en una supuesta práctica de “revolución cultural”. La antología telqueliana era encabezada por Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida y Julia Kristeva, además de Sollers, su editor. “El de *Tel Quel* es tal vez el mejor ejemplo de un grupo que fue catapultado a la fama por los acontecimientos de Mayo”, afirmaba el autor decidido a polemizar a cualquier precio:

Apropiarse del Mayo Francés permitía a *Tel Quel* aprovechar mejor que ningún otro grupo de izquierda una situación de tránsito que ha caracterizado a la cultura gala: el pasaje de la

⁵ Grieco y Bavio, Alfredo. “La operación Tel Quel y la alucinación según la Escuela de Frankfurt”. *Página 12*, Radar, Buenos Aires, 3 de mayo de 1998, p. 7.

imprensa a la televisión, de escritores a celebridades; la transformación de volúmenes filosóficos y novelas en talk-shows (o en pretextos para talk-shows), de los movimientos literarios en modas culturales, de las obras maestras desconocidas en nombres famosos.

Pues bien: no es de eso que trata esta investigación. No es cuestión de delatar a los cómplices de una banda de “terroristas que escriben”, la cual –según el autor– no hizo más que confundir el pensamiento entonces dominante –el estructuralismo– con la insurrección joven, transformándolos mágicamente en la definición misma del “Pensamiento ‘68”, en oposición a la “filosofía de la conciencia”, al existencialismo y en contradicción con un movimiento que, desde un lugar común más bien sesentista, privilegia “las estructuras sobre la historia, lo frío sobre lo caliente”. A pesar del carácter determinista de la argumentación, la acusación tiene cierta pertinencia al criticar la unión del materialismo histórico con “un ahora sospechoso materialismo semántico” propuesto por la vanguardia telqueliana, que a fines de los ’60 pasa a reivindicar de modo religioso a la figura de Mao Tse-Tung y a su credo particular dedicado a una revolución cultural que debería ser permanente o infinita.⁶ Los ecos de esta vanguardia tal vez son más determinantes en Argentina que en Brasil, los lugares mejor definidos, las posiciones más claras y más radicalizadas. Sin embargo, considerada la “dinamización de la *actividad*

⁶ En su *Histoire de Tel Quel*, Philippe Forest presenta otra versión de la historia y propone lo que sería una revelación: el grupo de la revista, a pesar de sus lazos con el PCF en el ’68, ya se definiría como pro-chino secreta y tempranamente... Cf. Forest, P. *Histoire de Tel Quel*. Paris: Seuil, 1995.

estructuralista’ a partir de 1967, lo que nos importa es distinguir el momento estructuralista –como lo entiende por ejemplo el historiador François Dosse– y el momento telqueliano que lo “injertaría”, ya que no se trata de sucesión o evolución,⁷ y mucho menos de buena o mala fama. Podemos acordar con lo que Leyla Perrone-Moisés en el fragor del momento, poco después del mayo de ’68, declaró desde su trinchera –el Suplemento Literario de *O Estado de São Paulo*–: “No es que los estudiantes hayan provocado las posiciones revolucionarias de los intelectuales, sino ellas se incendiaron con el estopín universitario”.⁸ Negarlo equivaldría a reducir todo a “modas culturales”; fue en realidad la culminación de un movimiento progresivo en el que artistas y letrados “se apropiaron del espacio público como tribuna desde la que podían dirigirse a la sociedad, es decir, se convirtieron en intelectuales”⁹ –algunos más célebres o famosos, otros menos. En algunas líneas de un trabajo anti-enciclopédico destinado a una enciclopedia (“Texto: teoría del”), Roland Barthes resumió el ideario de una época con dos grandes referencias teórico-filosóficas, el materialismo dialéctico y el psicoanálisis.¹⁰ Este ideario tiene una particular receptividad en América Latina como es el caso de Héctor Schmucler que –al igual que Perrone-

⁷ Cf. Dosse, F. *História do estruturalismo* I e II. Campinas: Editora da Unicamp, 1994. En nota a la edición brasileña del libro de Dosse, los editores recuerdan la dimensión del debate estructuralista en el ámbito internacional y en el latinoamericano en particular: ya en el ’68 el número de *Les Temps Modernes* dedicado al tema (n° 246, de noviembre de 1966) está traducido integralmente por la editorial Zahar de Rio de Janeiro.

⁸ “Os intelectuais e a revolução cultural”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literario, 10 de agosto de 1968.

⁹ Cf. Gilman, Claudia. “El protagonismo de los intelectuales y la agenda cultural”. *Entre el fusil y la palabra*, op. cit., p. 59.

¹⁰ Barthes, R. “Texto: teoría do”. *Inéditos, I: teoria*. San Pablo: Martins Fontes, 2004.

Moisés— estudia en Francia con Barthes y luego vuelve a la Argentina en el '69 para crear la revista *Los Libros*, periódico en el que aparecen algunos de los primeros trabajos críticos de Beatriz Sarlo y de Ricardo Piglia, quienes más tarde tomarán la dirección de la revista como buenos discípulos de Mao Tse-Tung. Por esa época Perrone-Moisés y Santiago están yendo y/o volviendo de universidades francesas —pero el segundo (que sería el introductor del llamado postestructuralismo en Brasil) se dirige a Estados Unidos. Todos han vivido y tratado de contribuir con intensidad a lo que Barthes llamó una “mutación epistemológica concreta” en la búsqueda utópica de este “objeto nuevo”, el *texto*, cuya característica principal era poner en cuestión su enunciación misma. Acá están sus faros con todas las letras: la referencia materialista-dialéctica —Marx, Engels, Lenin, Mao— y la referencia freudiana —Freud, Lacan;¹¹ armas pesadas para manejar una equívoca *productividad sin dueño* que es la fórmula básica de la teoría del texto barthesiano. Pero la referencia teórica objetiva del manifiesto “textualista” publicado en la Enciclopedia Einaudi proviene del trabajo de una mujer: la exiliada búlgara Julia Kristeva, que pone en circulación el concepto de Intertextualidad. Así, al tomar al marxismo y al maoísmo como horizontes ideológicos inmediatos, y al arte y a la literatura como “experiencias-límite” en nombre de la disidencia política y cultural en Europa o América, se podría preguntar de qué modo y con qué medios y maniobras habrán operado los “disidentes” latinoamericanos de semejante cepa desde fines de los '60.

¹¹ Ídem, p. 267.

En un volumen titulado *Literatura, política y cambio* de Ediciones Caldén (Buenos Aires, 1976), explícitamente dedicado a la revista *Tel Quel*, aparecen algunos síntomas de esa compleja relación. Una imagen de Bertolt Brecht es reproducida en la tapa pero no se habla de él: cuatro apellidos la completan (Barthes, Sollers, Henric, Guyotat) pero el segundo es quien domina la antología; no por azar el libro es editado por Oscar del Barco, colaborador de *Los Libros* de los primeros años, en nombre de “la escritura como función de la transformación social”, según el ensayo homónimo de Sollers presente en el volumen. En la misma línea, Piglia (según su testimonio para esta investigación) traduce artículos de *Tel Quel* para un proyecto de los ‘60 que fracasa. No creo que se haya producido algo parecido en el cerrado mercado editorial del Brasil dictatorial pero el discurso seguía tonos semejantes, aunque más blandos, básicamente a través de los textos de Perrone-Moisés y de Santiago en el “Suplemento Literario” del viejo diario conservador. El otro artículo de Sollers en el libro argentino es el mismo de la *Teoría de conjunto*, “El reflejo de reducción”, en el que dice: “Proponer una fraseología ‘revolucionaria’ está al alcance de cualquiera, pero participar de la revolución del pensamiento que se escribe sabiendo que escritura y revolución son precisamente homólogas en el sentido de que ejercen una fuerza transformadora ‘muda’, eso es mucho más difícil, eso exige una cierta amplitud descifrante y de producción incesante de desciframiento”.¹² Mucho más tarde Sollers justificaría, en provecho propio, el “gigantesco error del maoísmo” al declarar a Bernard Henry Lévy en “Las aventuras de la libertad” (el

¹² Sollers, P. “Le réflète de reduction”. *Théorie d'ensemble* (choix) Paris: Seuil, 1980, p. 303.

documental de 1990 sobre los intelectuales franceses) que la China terrorista, “por más chocante que parezca, acabará con nuestras últimas conexiones estalinistas”. En su opinión, los disidentes del Partido Comunista francés deberían recibir homenajes por haber roto la ley del silencio que el PCF impuso con mano de hierro, abriendo una “fisura en el punto más sensible de ese fenómeno”. Más allá del tono polémico de la afirmación, para bien o para mal, el terror o el placer, la adhesión o la oposición al telquelismo, hay que reconocer el cambio epistemológico y el surgimiento de una “nueva manera de pensar” en torno a *Tel Quel* y desde sus teóricos-faros.

A principios de los '90, Perrone-Moisés trata de defender a Barthes de la acusación proferida *post-mortem*, de que fue “una de las figuras centrales del postmodernismo”, como lo dijeron por ejemplo David Harvey y Andreas Huyssen. Sin embargo, para Silvano Santiago esto no sería una “acusación” sino más bien un elogio –lo que de pronto sirve para ubicarlos en el debate. Pero veamos primero algunos argumentos de la defensa de Perrone-Moisés:

El término *postmodernismo* es una creación americana que Lyotard ha llevado a Francia, provocando las polémicas que se conocen. Barthes no vivió lo suficiente para pronunciarse al respecto. Los norteamericanos le pusieron la etiqueta de postmoderno porque él colaboró con el derrocamiento de las “metanarrativas totalizantes y legitimadoras”, luchó y rezó por la disolución del sujeto en una *jouissance* egotista, estetizó la vida etc. Los norteamericanos siempre vieron a Barthes como una especie de Maurice Chevalier de la teoría, un dandi típicamente *French*, con una copa de champagne en la mano y un dicho picante en la boca. Aún Susan Sontag que lo admiraba lo imaginaba así.

Pero, para pegarle a Barthes esa etiqueta de esteta irresponsable y bien integrado al mundo contemporáneo hay que haber leído muy mal su obra o si no barrer mucha cosa bajo la alfombra, sobre todo sus preocupaciones éticas.¹³

Pocos años después la profesora de la Universidad de San Pablo publicó *Altas literaturas*, una investigación sobre “elección y valor en la obra crítica de escritores modernos”, como dice el subtítulo del libro.¹⁴ Intelectual progresista y cosmopolita, desarrolla ahí su diatriba en contra del postmodernismo modelo EUA y el conservadurismo en la línea de Harold Bloom en nombre de una modernidad atenta a las diferencias. Su canon está compuesto por ocho “escritores-críticos”: Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos y Philippe Sollers, estudiados y equiparados mediante el concepto de “poética sincrónica”. Por su parte Santiago, profesor que hizo escuela en la PUC-Rio (tal como es conocida la Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro), también es un temprano lector de Barthes y Derrida pero difiere de Perrone-Moisés básicamente en dos puntos: se encuentra cerca de las playas cariocas y no de la Avenida Paulista ni de la USP (Universidad de San Pablo) –lo que quiere decir ser más alusivo y menos sistemático sin perder el rigor crítico– y disemina el postmodernismo y los estudios culturales sin culpas mediante el concepto de “entre-lugar” del intelectual

¹³ Perrone-Moisés, L. “Barthes e o pós-modernismo”. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. San Pablo: Companhia das Letras, 2001. Publicado antes en *La Quinzaine Littéraire* n° 618, Paris, 16 al 28 de febrero de 1993 (con el título de “Roland Barthes: comment s’en débarasser”) y en *O Estado de São Paulo*, Cultura, 10 de abril de 1993.

¹⁴ Perrone-Moisés, L. *Altas literaturas*. San Pablo: Companhia das Letras, 1998.

latinoamericano, esbozado en un artículo de 1971, en el cual son reivindicados los mismos dos pensadores franceses junto a Borges y a Cortázar. A propósito de las elecciones de Perrone-Moisés y Santiago es curioso recordar que la última nota del prólogo a *Literatura, política y cambio*, firmada por “J. M. L.”, proponía otra lista de figuras-clave: “Dijimos Marx, Freud, Nietzsche, Sade, Mallarmé, Lautréamont, Derrida, *Tel Quel*; podemos decir Lenin, Mariátegui, Borges”...

Tel Quel en el entre-lugar de la cultura latinoamericana es, por lo tanto, una extraña realidad. Dice Ricardo Piglia en la entrevista que nos concedió:

Nosotros estábamos muy atentos a las posiciones de *Tel Quel* porque en *Tel Quel* había una combinación de estructuralismo, maoiismo, crítica literaria y psicoanálisis que era un poco el clima intelectual común que en Buenos Aires tenía una fuerza muy grande. Incluso yo estuve en un proyecto para traducir *Tel Quel* en Buenos Aires, con Jorge Álvarez, que era el director con quien publiqué mi primer libro [*La invasión*, 1967]. Conseguimos los derechos para traducir *Tel Quel* en Buenos Aires, cosa que ya se estaba haciendo con la revista *Communications*. Entonces estábamos en el proceso, incluso preparé algunos números y después cesó, creo que vino el golpe militar, no sé qué pasó y no se hizo. O sea, que la relación con *Tel Quel* no era una relación personal sino una relación con una vanguardia que nos interesaba.

Entre los cuatro escritores-críticos abordados aquí, la única que mantuvo una relación personal más constante con Barthes, Kristeva y Sollers fue Perrone-Moisés, lo que contribuyó a transformarla en una lectora sistemática del telquelismo y sobre todo del barthesianismo. Tan competente como propagandístico

(véase su pequeña biografía de Barthes, *El saber con sabor*, del 1983), su discurso se preocupa por la mejor interpretación del maestro, a diferencia de Beatriz Sarlo cuya lectura en *El mundo de Roland Barthes* (1981) es favorable pero más crítica y distante. Sin embargo el telquelismo latinoamericano es sin duda una vertiente muy difusa; su rostro más obvio e inmediato sería el del cubano disidente en París, Severo Sarduy, pero en el medio del huracán neovanguardista se encontraban innegablemente ciertos intelectuales brasileños y argentinos que luego se destacarían. El objetivo central de este trabajo fue por lo tanto hacerlos hablar y reconstruir algo de esa historia que es su misma protohistoria. En una entrevista, Beatriz Sarlo habla sobre *Tel Quel* de modo revelador —como lo ha hecho Piglia— acerca de la vanguardia porteña de los '70 y la influencia que tuvo sobre los años de formación de ambos, pasados en conexión estrecha con el grupo de *Los Libros*:

El día que llega la revista *Tel Quel* a Buenos Aires con los poemas de Mao escritos en chino y la foto de Kristeva, Roland Barthes y Phillippe Sollers en la Plaza Roja de Pekín, me dije: bueno, efectivamente esto es así, la revolución cultural china y las vanguardias francesas pueden coincidir en la página de un libro. Y como ya se sabe que el mundo existe para coincidir en la página de un libro el teorema quedaba demostrado. Cosas así hoy parecen casi extravagantes pero entonces eran casi un lugar común.¹⁵

¹⁵ Cf. “Beatriz Sarlo”. In: Hora, R. y Trimboli, J. (org.). *Pensar la Argentina. Los historiadores hablan de historia y política*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo Por Asalto, 1994, p. 168-169.

Como dijo alguna vez el músico Baden Powell, “donde haya un joven hay revolución”. El lugar común de la época estaba anclado sobre el materialismo histórico y sobre el “materialismo semántico” desarrollado en ensayos dedicados tanto a la revolución cultural china —es el caso de Piglia que estuvo en el país e hizo proselitismo del maoísmo en al menos dos extensos textos en la revista *Los Libros*— como a la vanguardia telqueliana —sobre todo en las apropiaciones y referencias a Barthes no sólo de Beatriz Sarlo sino de Schmucler y Rosa. Por otro lado si examinamos la colección de la revista *Tel Quel* en su extensa trayectoria (1960-1983) es posible encontrar innumerables alusiones a China y a Mao pero casi ninguna a Chile —cuya revolución socialista moderada fue más importante que la china para Leyla Perrone-Moisés (v. entrevista). Hay algunos textos de Jorge Luis Borges y Severo Sarduy, un poema, *vertical* y aislado, de Roberto Juarroz y solamente un ensayo de origen brasileño (en verdad franco-luso-brasileño) precisamente de la profesora y crítica paulista, llamado “Pessoa personne?” (*Tel Quel* n° 60, Paris, invierno 1974). Lo que nos hace pensar, conforme sugiere Gilman, que los fenómenos del latinoamericanismo y del *boom* representaron de hecho una seria amenaza para los “*nouveaux romanciers, critiques et philosophes telqueliens*”.¹⁶ Cortázar por ejemplo no existe para *Tel Quel* y cuando el escritor franco-argentino se refiere al grupo de la revista, lo hace con ironía y *en passant* utilizando un anagrama (como lo hace Schmucler en su entrevista): *Quel sel...* Pero la diseminación y la existencia misma de la idea de “telquelismo” sólo se torna realidad después de la primera etapa de la revista,

¹⁶ Cf. Gilman, C. *Entre el fusil y la palabra*, op. cit., p. 91.

cuando se encuentra muy cerca del *nouveau roman* y es declaradamente apolítica, lo que significaba: políticamente comprometida en combate del *engagement* sartriano. El período que llamamos “telqueliano” va hasta 1977, cuando el grupo de intelectuales maoístas malogrados se vuelve a Estados Unidos de modo espectacular. *Los Libros* termina en el ’76 y Piglia también está vinculado a la cultura norteamericana, pero a su manera, simultáneamente realista y pastichera, crítica y ficcional.

¿Y por qué los Estados Unidos de América? se podría preguntar a los franceses. Entre la sorpresa y el sarcasmo Annette Michelson —una de las directoras de la revista telqueliana americana *October*— procede al entierro de la *maolatría* y, en consecuencia, de la idea de revolución superestructural en *Tel Quel* en el artículo llamado “La agonía de la izquierda francesa” (*October* n° 6, Nueva York, otoño 1978). El duelo promovido por *October* está dedicado a la edición de otoño del ’77 de la revista francesa, especial, doble, enteramente consagrada a los Estados Unidos. En la tapa se ve desde el Brooklin Bridge la famosa imagen de Nueva York con las torres gemelas, desintegradas en 2001. Las primeras veinte páginas, con la forma de una entrevista entre Sollers, Kristeva y Marcelin Pleyne —la santa trinidad del telquelismo en su ocaso— presentan una especie de “manifiesto americano del norte” con el título de “¿Por qué los Estados Unidos?”, objeto de sorpresa y sarcasmo de la revista norteamericana, que edita la conversación antes de la crítica de Michelson, en la cual *Tel Quel* aparece como síntoma de una crisis más amplia, la de toda la izquierda intelectual de la década del ’70:

Tel Quel, la revista de la cual procede la entrevista anterior, fue fundada durante el régimen de Charles de Gaulle, extendió su proyecto y su modo de leer hasta el epílogo de Pompidou y sobrevive durante la coalición de centro-derecha que sostiene el liberalismo de Giscard d'Estaing. El proyecto de *Tel Quel* —la articulación política de una teoría semiológica anclada en la estética mallarmeana, el psicoanálisis lacaniano y el marxismo althusseriano— se ha transformado durante quince años de cambios y revisiones. Su trayectoria errática describe de manera hiperbólica el camino de la izquierda francesa, capturada entre la aspiración maoísta y el tenaz estalinismo del Partido Comunista Francés. Alienada en esa tensión de la clase obrera y de la militancia, *Tel Quel* ahora descubrió que aquellos polos son idénticos.

Harto de su mismo discurso sobre la necesidad del socialismo, de la revolución mundial y de la unificación del pensamiento que esta posibilitaría, Sollers, el autor de *Sobre el materialismo*, abdica del marxismo y junto con sus colegas althusserianos se une a Raymond Aron y al grupo de los *nouveaux philosophes* por el derecho a la disidencia en nombre de los “derechos humanos”. La conclusión según Michelson es la de que la ideología gaullista, que alardeaba “*le rayonnement de la culture française*”, cambia sus tradicionales artículos de exportación de una intensa producción artística a una práctica teórica hipertrófica, así como su objetivo cambia del concepto de “transgresión” a distintas formas de institucionalización. Lo que suele ocurrir también en Brasil y Argentina, pero tal vez con una historia menos previsible que la que cuenta Kristeva en la conversación reproducida en *October*:

Yo tenía cada vez más la impresión de que lo que sucedía en Francia, como consecuencia de los distintos desarrollos del gaullismo declinante por un lado, y de la ascensión de las fuerzas dichas de masas o de masas pequeño-burguesas por el otro, hacía del continente europeo una historia previsible. Y, si estuviésemos interesados en las rupturas de la historia, de la cultura y del tiempo, habría que cambiar de continente. Este cambio yo traté de hacerlo también con un interés por China, entendido como un sobresalto anarquista en el interior del marxismo. Pero finalmente los resultados del viaje a China me hicieron comprender que se trata de una reedición, tal vez revisada, pero revisión de cualquier modo, del mismo modelo estalinista, digamos marxista-estalinista. Fue entonces por curiosidad y por deseo de descubrir otra solución para la encrucijada occidental que he volado tres veces, una vez con una estadía más extensa, a los Estados Unidos.

Como ha dicho Panesi, “la historia americana es inconcebible sin el juego por el cual el americano ve a los otros mirar América”.¹⁷ El impasse occidental es naturalmente parte de la agenda de los telquelianos latinoamericanos cuyas soluciones sin embargo suelen ser “bárbaras y nuestras”, según dice el Manifiesto Antropofágico de Oswald de Andrade. En contra del dependentismo y su ideología, la de las ideas trasplantadas y “fuera de lugar” (Roberto Schwarz), es preferible leer –dice Antelo– “una modernidad de los pobres y dependientes que redefine la modernidad como universalidad desde una actividad de inercia traducida como energía diferencial o transgresiva”,¹⁸ en una mirada puesta entre Georges

¹⁷ Panesi, J. “Encantos de un escritor de larga risa” (sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero*, de César Aira). *Clarín*, Cultura y Nación, Buenos Aires, 6 de agosto de 2000.

¹⁸ Antelo, R. “Transgressão e estudos culturais”. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001, p. 16.

Bataille (la idea de derroche) y Mário de Andrade (la puesta en acto de la idea de derroche en *Macunaíma*), por ejemplo. No es casual que un poeta como Haroldo de Campos (1929-2003) – maestro e interlocutor de Perrone-Moisés y a su manera un telqueliano– reivindique la primacía del empleo del concepto derridiano de “deconstrucción” (así como lo hizo en relación al concepto de “neobarroco”) a través del movimiento antropofágico de los años ’20:

Para nosotros no es nueva la idea de “deconstrucción” del orgulloso logocentrismo occidental europeo, a la manera de Derrida, puesto que ya teníamos la antropofagia oswaldiana que es en sí misma una forma “brutalista” de “deconstrucción” bajo la especie de la devoración, de la deglución del legado cultural universal.¹⁹

Así parece posible poner en paralelo una serie de cuestiones referidas a las formas de leer de los intelectuales latinoamericanos formados en los “años de plomo” y también al telquelismo ’68, la *Teoría de conjunto* del mismo año y el concepto de texto diseminado desde el encuentro de Kristeva con un cada vez más omnipresente Barthes. Del mismo modo que se publican ediciones en italiano de la revista francesa, el autor de *La invasión* trabaja en un proyecto de versión argentina de *Tel Quel* que no se concretizó pero que llegó a ser anunciado en las páginas de *Los Libros* en el ’69. Mucho más que en el Brasil del “desbunde” (la revolución comportamental), las llamadas “patrullas ideológicas” actuaron con intensidad en la

¹⁹ Cf. Campos, H. de. “Mi relación con la tradición es musical”. *Metalinguagem e outras metas*. San Pablo: Perspectiva, 1992, p. 261 (reportaje de 1983 a Rodrigo Naves).

Argentina de los años previos a la última dictadura militar (1976-1983), lo que se verifica fácilmente en la revista porteña. Su primer director dedicaba la mayor parte de los editoriales a justificarse y a explicitar su modo de adhesión a determinadas tendencias intelectuales europeas, su comprensión de los modelos importados, en otra variante de la vieja tensión entre bárbaros y franceses, civilización y barbarie. En la segunda mitad del siglo XX pasan a confrontarse, según Panesi, en *Los Libros*, “populistas” (identificados al peronismo) y “cientificistas” en un espacio político de una izquierda más bien ecléctica, en que podían “codearse” tanto el liberalismo de Bioy Casares como el comunismo oligárquico de María Rosa Oliver. El autor subraya igualmente, en su detallado estudio sobre la crítica de la época, el carácter de “inquisidores” de los críticos de *Los Libros*, a la manera de *Tel Quel*.²⁰

Vale recordar además que José Sázbón, el profesor de marxismo del grupo, aborda la “moda estructuralista” de manera muy negativa en las ediciones n° 2 y n° 6 de la revista argentina, y Eliseo Verón discute el mismo problema en el n° 9, ambos de uno u otro modo buscando salidas a la institucionalización del mismo estructuralismo y de su disidencia telqueliana en Francia o Argentina. La *Teoría de conjunto* por ejemplo pretende ubicarse más allá de las “estructuras” y de las “formas”, vale decir, del “formalismo”, en una crítica del sistema burgués basada simultáneamente en Freud, Marx, Derrida, Lautréamont y Mallarmé (según la lista de Forest), girando en torno de tres ejes propulsores de la “revolución”: la escritura textual, la

²⁰ Panesi, J. “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”. *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000, p. 17-48.

gramatología y el materialismo. En esos primeros años de *Los Libros* la mezcla de voces teóricas francesas con prácticas políticas y literarias en los trópicos sostiene el discurso de la “filosofía de la diferencia” a pesar del potente discurso nacionalista de la época. Tal vez no sea casual que en el caso de la primera etapa de la revista, los artículos aparezcan más preocupados con la difusión del pensamiento de Jacques Derrida. Uno de sus traductores-introductores argentinos fue Ricardo Pochtar que escribió sobre la “Gramatología: ciencia de la escritura” en la edición n° 24 de enero de 1972. Se trata de una síntesis del libro por alguien autorizado: se trata del corrector técnico de la versión que Editorial Siglo XXI acababa de publicar, con traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.

Observemos entonces que el artículo derridiano aparece en *Los Libros* en el momento de transición en el cual son elucidadas las diferencias intelectuales y políticas en el interior del mismo grupo, estimulado por el clima de guerrilla generalizada. Uno de los síntomas de la crisis es el cambio material de la revista que pasa a circular en blanco y negro. También sería modificado su consejo director que a partir del n° 24, a principios del '72, pasa a ser integrado por Ricardo Piglia, Carlos Altamirano y Héctor Schmucler. En el editorial anónimo del número “uruguayo” de *Los Libros* es abordada la reciente victoria electoral de la derecha en Uruguay, cuyo esquema político “vuelve a ser organizado por la incómoda presencia del Movimiento de Liberación Nacional”, nombre oficial de los Tupamaros, “el más avanzado movimiento de guerrilla urbana latinoamericana”. De ahí al otro lado del mundo es sólo un paso, una zambullida en el continente chino de los *daxibaos* y de las palabras de orden disfrazadas de ideogramas:

la China como “poema dialéctico”, conforme la mitología construida por los buenos franceses. Europeas o americanas, las prácticas de esas vanguardias intelectuales “revolucionarias” darían como resultado una institucionalización, un rápido tránsito de la radicalización y la estridencia hacia algún modo más silencioso e inexorable de integración. Podríamos preguntar cómo esas neo-vanguardias abandonan la idea de unirse a los proletarios, los que *no tienen*, o sea, abandonar la idea de unir el artista, el escritor y el poeta al que *no es*, para retomar los términos de Sollers al concluir el ensayo “Literatura y totalidad” (1966) sobre Mallarmé.²¹ El telquelismo había soñado pensar como Nietzsche vertido al francés: “Je veux le monde et je le veux tel quel, le veux encore, le veux éternellement”.²² Pero todo lleva a creer que *Tel Quel* nunca pasó de *L’Infini*, vale decir, de la consagración y la estabilización de un discurso liberalizante en su tradicional trinchera de la industria cultural europea, luego de su diseminación en distintas partes de Occidente, lo que no quiere decir que sus modos de aclimatación sean los mismos en Río, San Pablo, Nueva York o Buenos Aires.

²¹ Sollers, P. *L’écriture et l’expérience des limites*. Paris: Seuil, 1967.

²² “Yo quiero el mundo, y lo quiero tal cual, lo quiero todavía, lo quiero eternamente”.

II. Silviano Santiago en el entre-lugar

El célebre personaje de *Ficciones* es el resultado de una hibridación, de una mezcla entre una especie de Stéphane Mallarmé y el mismo Jorge Luis Borges. Así lo lee Silviano Santiago en “El entre-lugar del escritor latinoamericano”, su influyente ensayo de 1971:

Pierre Menard, novelista y poeta simbolista, pero también lector infatigable, devorador de libros, será la metáfora ideal para precisar ajustadamente el lugar y el papel del escritor latinoamericano, que vive entre la asimilación del modelo original (o sea, entre el amor y el respeto por lo ya escrito) y la necesidad de producir un nuevo texto que enfrente al primero y muchas veces lo niegue.²³

Sin duda, los “nuevos críticos” argentinos y brasileños ocupan este lugar discursivo ambivalente, así como reflejan los nuevos desafíos y cuestionamientos del campo cultural latinoamericano, bajo perspectivas teóricas similares pero con improntas y trayectorias obviamente distintas. Se trata de un lugar más bien diaspórico e internacionalizado, en el caso de los intelectuales brasileños, al tiempo que en el caso de los argentinos les resultó más duro y nacionalizado, en mayor tensión con la cultura gala y europea en general. Tomamos sus primeros ensayos críticos como prototextos ficcionales o

²³ Santiago, S. “O entrelugar do discurso latino-americano”. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 23 (1ª ed. 1978). Citado a partir de la versión del ensayo en la antología *Absurdo Brasil. Polêmicas en la cultura brasileira* (Buenos Aires: Biblos, 2000), editada por Adriana Amante y Florencia Garramuño.

“pequeñas novelas de formación”, cuya experiencia narrada es para todos ellos una experiencia de guerra vivida en función de un cierto tipo de vanguardismo estético-político que solemos llamar –no sin matices– telqueliano.

“Nuestro dramático siglo XX”²⁴ ya parece lejos pero retrocederemos “hacia el futuro” para seguir la huella de esos críticos-escritores en el periodismo cultural latinoamericano de los años ’60, la década “loca” o “prodigiosa”,²⁵ y de la siguiente, desde la perspectiva hibridizante representada por el concepto de entre-lugar. Como posibilidad de salida del gran cortocircuito de la modernidad en la cultura occidental, la perspectiva común a los intelectuales latinoamericanos incluidos en esta investigación resulta de una fuerte emergencia y plena expansión de la cultura popular masiva, experimentada y entendida desde diferentes ángulos por cada uno de ellos. Vale la pena resumir el debate sobre el nuevo orden mundial con la ayuda de esa mixtura de intelectual y “super-astro”²⁶ brasileño llamado Caetano Veloso, conocido defensor de la industria cultural que en *Verdade Tropical*, la novela de formación del movimiento tropicalista, dice polémicamente:

Hoy son tantas las evidencias de que, por un lado toda tentativa de no-alineamiento a los intereses del Occidente capitalista resultaría en monstruosas agresiones a las libertades

²⁴ Expresión extraída de “Aspectos do Nouveau Roman”, artículo de Perrone-Moisés publicado en el Suplemento Literario de *O Estado de São Paulo* el 2 de abril de 1960.

²⁵ Como la llaman respectivamente Caetano Veloso en *Verdade Tropical* (San Pablo: Companhia das Letras, 1997) y Sempere y Corazón en *La década prodigiosa, 60s, 70s* (Madrid: Felmar, 1976).

²⁶ Cf. el ensayo de Santiago “Caetano Veloso enquanto superastro” en *Uma literatura nos trópicos*, op. cit.

fundamentales y, de que por otro lado cualquier proyecto nacionalista de independencia económica llevaría a un cierre del país a la modernidad.²⁷

Digamos que casi todo el dilema y los esfuerzos de esos jóvenes intelectuales se concentraban en una elaboración crítica de esta opinión, a pesar de las posiciones más blandas de los brasileños, porque son brasileños y porque se ubican lejos del maoísmo. Sin embargo, para el famoso cantante, que fue crítico de cine en su juventud, la cultura de masas es vista como un fenómeno muy saludable y productivo. Hoy se puede verificar que casi todo era verdad en relación al futuro neoliberal del Brasil, el “país del futuro” (según Stephan Zweig), siendo, no obstante, una “nación fallida”, según el mismo Veloso en los ’90. Entre otras consecuencias hay un “florecimiento de las revistas”, como lo nota Perrone-Moisés en el ’70, al referirse otra vez al universo intelectual francés: “El fenómeno más característico de la actividad literaria francesa de la actualidad tal vez sea el florecimiento de las revistas”, dice al principio de su nota dedicada al pujante mercado editorial en el que trata de destacar tres periódicos en particular: *Poétique*, *Tel Quel* y *Change* (la disidencia de *Tel Quel*).²⁸ Sin embargo este “florecimiento”, como suele ocurrir en el “entre-lugar descolonizante” de América Latina,²⁹ fue más bien experimentada en calidad de copia transgresora —post-vanguardista y post-utópica—, de ruptura en

²⁷ Veloso, C. *Verdade tropical*, op. cit., p. 52.

²⁸ Perrone-Moisés, L. “A floração das revistas”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literario, 23 de mayo de 1970. V. capítulo IV.

²⁹ Esa expresión es sugerida en distintos textos de Santiago pero aparece definitivamente en el ’74 en su “clase” sobre la vanguardia: “Vanguardia: um conceito e possivelmente um método”. En Ávila, A. (ed.). *O modernismo*. San Pablo: Perspectiva, 1975, p. 117.

relación al modelo original; copia que además aprende a vivir frente a la incertidumbre de la propia supervivencia. Habría entonces en los trópicos un tipo de “floreCIMIENTO” muy peculiar de periódicos culturales, obligándolos a menudo, a utilizar una estrategia marginal de intervención en el campo de la cultura. O, tal vez, para utilizar una metáfora más bárbara y más cercana a una revista editada por “bárbaros nuevos” como *Los Libros*, sería el caso de denominarla una “defoliación” de tipo vietnamita –procedimiento de exterminio muy en boga en aquel momento.³⁰ Así, a diferencia de los intelectuales parisinos y de algunos epígonos locales, en el terreno peligroso de esas neo-vanguardias tropicales, las empresas son forzosamente heroicas, o sea, traen pegados a sus proyectos de subversión teórica y práctica la marca de un vitalismo no existente en tierras más firmes. Tierras –o más bien páginas– como las del Suplemento Literario del *Estadão*, el cual no podría representar ninguna “alternativa” al circular en el cuerpo del viejo diario de tradición liberal-conservadora, pero que la refleja de varios modos, más o menos explícitos, amplificando así el debate teórico-crítico centrado en la Universidad de San Pablo por una vía comercial y masiva. El mismo Suplemento Literario había alimentado constantemente la relación con el periodismo a través de una sección semanal que se llamaba “Revista de las Revistas” por Livio Xavier, un crítico moderado pero siempre atento a la circulación internacional de periódicos literarios y culturales en lengua francesa e inglesa, además de portuguesa y española. En fin, la influencia del Suplemento Literario –que ha vivido

³⁰ Cf. Thet Tung, T. et al. “La guerra química. Efecto de la defoliación sobre la vida humana”. *Los Libros* n° 18, Buenos Aires, abril de 1971, p. 9.

su auge durante la primera mitad de los '60 y que sobrevivió pocos años más— es bastante conocida, así como el hecho de que sus lectores compartían el hábito de las citas en francés, allí donde la “floreCIMIENTO de las revistas” apareció con su cara más progresista y contradictoria.

A pesar de las disparidades estructurales, las publicaciones de pequeños grupos de escritores independientes también respondían a la fiebre global de “ilustración” y de confrontación en torno de la materialidad de las ideas, así como de la voluntad de compromiso. La diferencia es que van a enfrentar los semanarios de los grandes vehículos de comunicación de su época con las únicas armas disponibles: sus modos invariablemente contestatarios, sus métodos infaliblemente desafiantes. *Los Libros*, inaugurada a mediados del '69, fue una hija bastarda de ese florecimiento o defoliación general a través de la empresa bien calzada de un intelectual cordobés, Héctor Schmucler, al lado de Ricardo Piglia, quien le sugirió el nombre de Nicolás Rosa, el gran crítico rosarino, que fue traductor de Barthes (como Perrone-Moisés, como Sarlo, como Santiago), además de colaborador del muy brasileño “Suplemento Literario de Minas Gerais”.³¹ Después de militar

³¹ Cf. Rosa, N. “A sintaxe do labirinto” (sobre Borges). *SLMG*, Belo Horizonte, 5 de junio de 1971. En la entrevista que nos concedió, Piglia comenta: “Yo conocía un artículo de Rosa sobre Cabrera Infante, en una revista de Rosario, que me había gustado mucho, y cuando empezamos a ver con qué gente podíamos hacerla, pensamos también en Nicolás Rosa. Lo cierto es que la hacíamos al principio Schmucler y yo, porque yo estaba contratado por la gente que hacía la revista [Editorial Galerna] pero no quise aparecer porque la revista me parecía muy ecléctica. La revista en ese momento no tenía una línea definida, era un revista más bien para crear un clima de discusión. Básicamente el objetivo era discutir con la cultura de masas, centralmente era hacer una revista alternativa a los suplementos de los diarios, a los suplementos culturales de los diarios, atacar el modo como los diarios estaban ocupándose de la literatura. Eso fue lo que la revista hizo en todos sus primeros años, los tres o cuatro primeros años, ayudada por la aparición del estructuralismo y por lo tanto, con la renovación de la crítica literaria, que nos permitió criticar el tipo de crítica impresionista y comercial que se hacía”.

bajo el influjo de Gramsci en la revista *Pasado y Presente*, Schmucler viaja a Francia donde asiste a los seminarios de Barthes y comienza a cultivar la idea de hacer una revista. Al principio y en la superficie sería simplemente la versión castellana de *La Quinzaine Littéraire*³² y esta sería la razón de la negativa de Piglia a la invitación para integrar su consejo director, actuando sólo en los bastidores hasta el '72, cuando Schmucler deja su propia revista y Piglia la asume junto a Sarlo y Altamirano. Su primera etapa es considerada tanto “estructuralosa” (para utilizar una expresión de Jorge Onetti en el n° 10) como “re-sacralizadora de la nada” (según Wouter Bosteels a propósito de Oscar del Barco).³³ Claro que tales posiciones no pueden ser tomadas como unánimes ya que no todo en ella, aún en ese momento, podía ser considerado “a-histórico” o “absoluto”. En “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, Jorge Panesi problematiza la influencia del estructuralismo francés en la revista –“la picazón estructuralista, por asincronía entre países centrales y periféricos, ya venía con su remedio incluido, con una crítica ideológica posterior” – y cuestiona el eclecticismo inicial de *Los Libros*.³⁴ Poco a poco la revista es cada vez más intervencionista y más expuesta a los sucesos políticos del momento, en una misión que se suponía redentora y regeneradora. El proceso de “defoliación” que vive *Los Libros*, o sea, su gradual transformación en instrumento

³² La revista de Maurice Nadeau fue inaugurada en el '66. Perrone-Moisés rescató su larga trayectoria, de 90 años, en “O guardião do templo. Entrevista com Maurice Nadeau”. *Folha de S. Paulo*, Mais, 13 de mayo de 2001.

³³ Bosteels, W. “*Los Libros*: desacralización o desacralización”. *América. Cahiers du CRICCAL* n° 15/16. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 428-31.

³⁴ Panesi, J. “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”. *Críticas*, op. cit., p. 39 y 43.

político, y su deriva hacia la radicalización extrema, no sólo ocurre de modo irreversible sino que revelará sorpresas, por ejemplo al pasar de “*Tel Quel a la Marcha Peronista*”, conforme lo dirá dos décadas después Germán García, uno de sus protagonistas.³⁵

Son estos los signos de una extraordinaria fermentación teórica, como lo anunciaba en la época Perrone-Moisés en el Suplemento Literario del más tradicional diario brasileño, donde empezó a “hablar francés” aun a fines de los ‘50 y a difundir el *nouveau roman*. El crítico Brito Broca fue su predecesor en la sección “Letras Francesas” pero con su muerte en el ‘61, la entonces pintora y literata paulista³⁶ la asume en favor de las tendencias modernizadoras de la cultura europea, en oposición a la línea conservadora y sin concesiones de Broca. De la misma “fermentación” participa Silviano Santiago, quien en Brasil solía aparecer en las páginas del suplemento del viejo *Estadão*, así como en las páginas de los “nuevos” periódicos como *Opinião*, de Rio de Janeiro, o el *Suplemento Literario de Minas Gerais*, creado por Aníbal Machado en 1967. En “O banquete”, pequeño texto que aparece primero en San Pablo y que luego va a concluir su libro homónimo, Santiago se ubica estratégicamente entre los territorios de la crítica y de la ficción, de la prosa y de la poesía, de modo que va a publicar en el mismo diario, desde el ensayo “Eça, autor de Madame Bovary” (el 28 de marzo y el 4 de abril

³⁵ El creador de la revista *Literat* –colaborador constante de la primera época de *Los Libros*– discurre largamente sobre la época en “El exilio de escribir”, texto publicado en *Hispanamérica* n° 59 (1991), así como en la entrevista incluida en este trabajo.

³⁶ Perrone-Moisés estudió pintura con el húngaro Samson Flexor (1907-1971), se ejercitó en el abstraccionismo geométrico y llegó a participar de exposiciones colectivas y a ilustrar textos para el Suplemento Literario. V. entrevista.

de 1971) hasta “Dois poemas do abraço” (3 de junio de 1967) y “O banquete” (5 de octubre de 1968) –este con derecho a una epígrafe dadaísta, de Tristan Tzara, según la cual “la lógica es una complicación, la lógica es siempre falsa”, haciendo profesión de fe vanguardista y rupturista en contra de lo que llamó “arte de *vanguardia institucionalizada*”.³⁷

Al lado del ensayo sobre el entre-lugar, que es un texto de razonada intervención en ese debate, sería posible leer en su “Camões e Drummond: a Máquina do Mundo” (1966) otra manifestación pionera por una poética transgresora a partir de la relectura modernista que el poeta Carlos Drummond de Andrade hizo de la fábula camoniana vía ciencia-ficción. Se trata de un temprano ensayo que aparece primero en Estados Unidos y un año después en Brasil, en el cual Santiago ya postulaba una “nueva desprovincialización de la lectura”, como lo dice Raúl Antelo.³⁸ El texto generaría el poema-broma “Cammond & Drumhões”, la respuesta humorada del autor de *Claro enigma* al artículo –“sin duda el mejor poema concreto radical de Drummond”, conforme señala Santiago en su entrevista. Pero hablemos un poco más de este escritor *mineiro* del mundo para después volver a la crítica paulista, no menos cosmopolita.

³⁷ En el '70 Santiago publica el libro de poemas *Salto* (Belo Horizonte: Imprensa Publicações) además de los “textos” de *O banquete* (Rio de Janeiro: Saga). “Eça, autor de Madame Bovary” es uno de sus ensayos más reveladores (desde el título), escrito en inglés en 1970 e incluido en *Uma literatura nos trópicos*, está en franco diálogo con el ensayo sobre el entre-lugar.

³⁸ Cf. De Grandis, R. “La Ficción Crítica en los Noventa: Nuevos Textos, Nuevas Series-Posiciones y Reacomodos”. Entrevista a Raúl Antelo. *Luso-Brazilian Review* vol. 32, n° 1, University of Wisconsin, Summer 1995, p. 47.

Por lo tanto, es también durante los '60 que el ensayismo literario y cultural de Santiago empieza a explotar los caminos de la “nueva crítica” y el “pensamiento crítico francés más actual, post-existencialista”, conforme lo diría en la época, de modo simpático pero cauteloso.³⁹ Los artículos que aparecen por entonces en los dos países muestran que no se deja llevar por los nuevos vientos sin alguna resistencia. En “Re-definir autodefiniendo-se”, a propósito del libro *O poeta e a consciência crítica*, de Affonso Ávila, Santiago no sólo expone su concepción de la vanguardia, en referencia específicamente al Brasil, como desafía el movimiento concretista de los hermanos Haroldo y Augusto de Campos y de Décio Pignatari, al designarlo como una “vanguardia institucionalizada”:

Este constante manoseo de la tradición puede, de cierto modo, afectar el proyecto creador (y de cierta manera lo está afectando), sea por querer imponer una severidad que no condice con el propio espíritu anárquico y adolescente de la obra de vanguardia, o también, por relegar a un segundo plano la posibilidad de la destrucción total y positiva/negativa (en la medida en que se trata de arte de vanguardia, remarquemos, y no de arte de vanguardia institucionalizada). Este peligro además rodea todo el concepto de vanguardia (“¿ha llegado el momento de la redefinición?”), tal cual estaba siendo explotado desde los años '50 tanto en San Pablo, como en Rio y en Belo Horizonte. El lapso temporal que se le regala al artista de vanguardia es corto y exigente.

³⁹ Santiago, S. “Re-definir autodefiniendo-se”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literario, 7 de febrero de 1970.

Se podría leer la pregunta que está entre paréntesis como una afirmación –”ha llegado el momento de la redefinición”– en la medida en que el texto cuestiona la hegemonía de la ya entonces declinante vanguardia concretista, valiéndose para ello de la relectura del barroco de Ávila, a su ver excesivamente expuesta, como la de sus pares paulistas, al influjo de la tradición, lo que resultaría en una inevitable institucionalización, vale decir, cristalización de la vena crítica y transgresora, petrificación “en estatua pública” y absorción del discurso del escritor por la opinión corriente. Paralelamente, provocaba Santiago, “podría ser escrito todo un artículo sobre el reciente manoseo y la constante consulta al diccionario y a la enciclopedia por el grupo concretista paulista”.⁴⁰ El poeta-crítico auto-exiliado deliberaba en ese entonces en favor de la ruptura a partir del lugar intersticial de su mismo discurso, tomando en cuenta simultáneamente el momento post-utópico experimentado por las poéticas modernas (y eso mucho antes del “Pós-tudo”, el poema de Augusto de Campos):

Ha llegado el momento de analizar exactamente este espacio vacío y abierto, no emocional, creador, instaurado por la ruptura entre las dos miradas, espacio casi imperceptible donde se mueve y escribe el poeta brasileño de hoy. Espacio que sería inútil llamar de vanguardia y que, en verdad, delimita de manera precisa el lugar donde puede sobrevivir la poesía AHORA, poesía que no quiere tradicionalizarse pero que ya no puede vanagloriarse de destrucción, y que (más aun) corre el peligro

⁴⁰ Véanse los complementos de la entrevista de Santiago, donde cuenta lo que motivó su ruptura con Haroldo de Campos luego de haber colaborado con *Invenção*, el periódico concretista de principios de los '60.

de petrificarse bíblicamente en la mirada concupiscente hacia el pasado.

Y en la conclusión dice:

Que el poeta y su conciencia crítica nos sirvan de señal de alerta. Ya no somos de “vanguardia”, pero nos definimos por este compromiso con la vanguardia y la tradición, por la lucidez que no es de vanguardia y por la osadía que no es la de la tradición. Aprovechemos, mientras dure, este espacio abierto que se mueve al definirse.

“Ya no somos de vanguardia”: he ahí una temprana manifestación post-vanguardista, correspondiente a lo que Ricardo Piglia diría casi treinta años después en entrevista al mismo *O Estado de São Paulo*: “El espíritu de ruptura sigue vivo pero la idea de estridencia no interesa más”.⁴¹ Así, sin estridencia, a partir de 1970 Santiago propone una serie de ensayos de interpretación “transnacional” a través de lecturas de literatura latinoamericana a la luz de la teoría crítica francesa, entre Lévi-Strauss y Derrida, lecturas estas que se quieren bárbaras y no simplemente galomaníacas. Es lo que se lee en la advertencia al último ensayo de *Uma literatura nos trópicos*, “Análisis e interpretación”: “No se confunda, por obsequio, reducción de campo de estudio a determinado grupo, cuyo único fin es lo de mejor (esperamos) aprehender las ideas, con una simple galomanía”. Su “manifiesto” sin embargo es el texto de abertura del libro, “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, especie de fábula identitaria paradójica porque habla en nombre

⁴¹ Cf. entrevista a Piglia por J. Castello. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 24 de junio de 1997.

de la productividad de la repetición y la diferencia, del acaso y el inconsciente, y postula un más allá de la perspectiva dependentista dominante. O sea, en contra de una mirada datada se propone otra, de avanzada, o “de vanguardia”, aunque no se pueda evitar el uso de un vocabulario de época, el cual con el tiempo será matizado de manera sutil pero significativa por Santiago. El concepto de entre-lugar constituye, desde hace bastante tiempo, una especie de talismán de la crítica cultural en sus versiones brasileña y latinoamericana –con ecos también en América del Norte. Sin embargo, suele ser empleado como lugar pacífico, moneda corriente del discurso intelectual en proceso de naturalización, lo que significaría la rigurosa negación del mismo concepto. De modo que cabe leerlo en el marco de la transgresión estética y política en el cual fue escrito, destacando sus principales bases teóricas y filosóficas: de un lado los modernismos (vanguardia) brasileños e hispanoamericano (en sus distintos momentos) y de otro, la llamada teoría crítica francesa. El ensayo, escrito originalmente en francés a principios del ’71, está dedicado a Eugenio Donato, uno de los introductores del estructuralismo en Estados Unidos. Además, recordemos que Santiago cuña –o sea, rumia, traduce y devuelve– la expresión, como título de una conferencia en Canadá invitado por el mismo Donato; sin embargo, éste le hace cambiar el título por: “El nacimiento de lo salvaje, antropofagia cultural y la literatura del Nuevo Mundo”, debido a su rareza. Más tarde va a diseminarse por Brasil al abrir la antología cuyo significativo subtítulo es “Ensayos sobre dependencia cultural”.⁴² En cierto sentido el lugar intersticial

⁴² Se diría que Santiago “inventó” el término así como el crítico de artes Mário Pedrosa “inventó” el arte “postmoderno” en un texto de 1965 a propósito de Hélio Oiticica (no por azar la principal referencia artística de Santiago).

en cuestión no es más que una ficción autobiográfica. Fiel a la visión de la crítica como ficción, trabaja el concepto a partir de su propia “esquizofrenia” lingüística y cultural pues era “un brasileño, profesor de francés, en una universidad americana”:

Esa situación hizo que regresara a Brasil porque mi esquizofrenia había llegado a un punto en que no aguantaba más (...). No hablaba más portugués, quiero decir, el portugués dejó de ser una lengua de utilidad para mí. Y tengo la impresión que debe haber surgido de ese caos (...). Fue para una serie de conferencias que Eugenio Donato había organizado (...). Eugenio fue como profesor-visitante para Montreal y me invitó –y realmente fue un lujo para mí porque estaba [René] Girard, [Michel] Foucault y yo [risas] (...) Y después pienso que era un poco enfrentar mi condición de no tener un lugar –yo no tenía literalmente un lugar. (V. entrevista)

Así el poeta, crítico y profesor transgresor en América del Norte durante la “década loca” va construyendo, a la manera deconstructora, su *locus* que vendría a ser el de la *folie* del texto⁴³ bajo la forma de una “prosa carnavalesca”, y la idea madre de una “imaginación de la paradoja”. Más allá de todo eso, con la idea del “entre-lugar” Santiago busca “la ‘explicación’ de ‘nuestra constitución’ (vale decir, de nuestra inteligencia)”.⁴⁴

⁴³ La “locura” de la palabra francesa que en traducción bárbara al portugués sería la “folia” (el carnaval), con base en la idea de “participación sin pertenencia” propia a los géneros literarios, según Derrida en “La loi du genre”. *Parages*. Paris: Galilée, 1986, p. 256.

⁴⁴ En otro despliegue de la misma reflexión, el ensayo “A pesar de dependiente, universal”, de 1980, en tono fuertemente crítico con respecto a la lenta apertura política en Brasil, coloca como epígrafe la famosa frase de Paulo Emilio Salles Gomes: “No somos europeos ni americanos del norte, sino destituidos de cultura original, para nosotros nada es extranjero pues todo lo es. La penosa construcción de nosotros mismos se desarrolla en la dialéctica entre el no ser y el ser otro”. Cf. Santiago, S. *Vale quanto pesa. Ensaíos sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 13.

Hay entonces dos *tradiciones* en este texto-manifiesto: de un lado los escritores argentinos más cosmopolitas, Borges y Cortázar, padre e hijo, ambos celebrados a partir de los '60; y del otro las grandes fuentes son los Andrades y el movimiento modernista de los '20 que, como se sabe, marca profundamente la cultura brasileña con las primeras reivindicaciones radicales de modernización e hibridación étnico-lingüística surgidas en el país, con el famoso gesto fundacional de Oswald de Andrade: "tupi or not tupi, that's the question". Respecto a la conjunción *o* (*or, ou*), que no sería copulativa sino excluyente, Santiago va a matizarla un poco más tarde, en un prefacio a un libro de Gilberto Vasconcellos donde define el tropicalismo como la suma de Dada con Oswald:

Es más que curioso observar que no existe la conjunción *o* en el Manifiesto Pau-Brasil (1924); ella se encuentra aplastada por la conjunción *e*. El problema para Oswald es mantener relaciones críticas entre *todos* los elementos, relaciones esas que acaban por exprimir la contradicción inevitable entre los distintos componentes de ese insostenible todo. El elemento ya no se expresa su pureza (por ejemplo: cuando es juzgado en separado) sino por lo que en él se ha dejado contaminar por su opuesto y por lo que en él contamina a su opuesto.⁴⁵

Así es que Oswald de Andrade, artista y "proletario" vanguardista, quien postulará a principios de los '40, en plena guerra mundial y poco antes de su muerte, la *mulatización* de Alemania, gesto del cual Santiago no abdicará, todo lo

⁴⁵ Santiago, S. "Fazendo perguntas com o martelo" en Vasconcellos, G. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977, p. 6.

contrario.⁴⁶ Pero así como Oswald había descubierto Brasil en Paris, de Francia vienen los llamados “filósofos de la descolonización” en calidad de pensadores casi indistintos, ya que en el ensayo son ignoradas las polémicas y las diferentes posiciones en el campo intelectual de Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Barthes, Derrida o Althusser, sobre todo con relación al estructuralismo. En Québec, la frontera franco-americana cuyo ambiente político era tenso y propicio al debate, hablaba el estudioso de Lévi-Strauss, pero no todavía de Derrida (cf. entrevista). El texto es introducido por un ejemplo de los *Essays* de Montaigne y el conocido capítulo sobre los caníbales del Nuevo Mundo que no son, según un rey antiguo, de ninguna manera bárbaros. Estimulado por el “caníbal letrado”⁴⁷ adopta un tono entusiasta propio de los libelos vanguardistas y vislumbra entonces la posibilidad de una inversión (o transvaloración) de todos los valores. Años después, en una nota al pie al principio del texto, va a superponer en la edición en libro un pasaje de *La escritura y la diferencia* que alaba la etnología en nombre del descentramiento de la cultura europea hegemónica. Evidentemente la etnología es Lévi-Strauss, sobre todo en los ‘60, y el ensayista brasileño se apoyará sobre la pesada nostalgia lévi-straussiana sin problemas. Sin embargo, en este libro seminal Derrida libraba su combate contra la tristeza, de hecho poco tropical, del autor de *Tristes trópicos*. Si

⁴⁶ Sobre la “mulatización” de Alemania véase Andrade, O. de. “Sol da meia-noite”. *Ponta de lança. Obras completas de Oswald de Andrade*. San Pablo: Globo, 1991. En el prefacio a *Ponta de lança*, reunión de crónicas periodísticas oswaldianas de 1943 y ‘44, el mismo Santiago actualizaría sus posiciones en favor del pluralismo, ofreciendo una versión más políticamente correcta del incorrecto e iconoclasta Oswald.

⁴⁷ Como el mismo Oswald llamó a Montaigne en *Ponta de lança* (p. 78).

confrontamos el primer ensayo de *Uma literatura nos trópicos* y el último, “Análise e interpretação” –pensado ya sobre ideas de Derrida, además de Barthes– se percibe que el autor realizaba un *work in progress* teórico y finalmente respondería al debate proponiendo una interpretación personal de lo que denomina, en otro lugar, “el laberinto de la *différance*”.⁴⁸ Sin duda se trata de pasos decisivos hacia su propia “apertura gramatológica” que obtiene mejores performances literarias una década más tarde con las novelas cuestionadoras del género novela *En libertad* y *Stella Manhattan*.⁴⁹

De acuerdo con el espíritu de la época, Santiago adoptaría un tono politizado al exponer en el ensayo las razones prácticas para la reivindicación de su *entre-lugar descolonizante*: “El neocolonialismo, la nueva máscara que aterroriza el Tercer Mundo”. Para ello postula el mestizaje de linaje oswaldiano e ironiza, como Lévi-Strauss, la situación de lo nuevo como *demodé*, que era la de la Europa colonial en los trópicos. Es aquí, a partir de lo que llama “pequeñas metamorfosis, extrañas corrupciones”, donde “el elemento híbrido reina”, que para él se puede encontrar la gran contribución de América Latina a la cultura occidental, caracterizada como un desvío de la norma pero “activo y destructor”. Respecto de la función del intelectual, en una cita silenciosa de la carta de Pound a

⁴⁸ Uno de los lugares privilegiados de la experiencia deconstructiva en Brasil, el *Glossário de Derrida*, con 62 entradas, fue el resultado de un curso de postgrado en la PUC-RJ dirigido por Santiago.

⁴⁹ Ambos fueron editados en Argentina por la Editorial Corregidor en 2003 y 2004. Según Idelber Avelar, *Em liberdade* (1981) representa la gran actualización del programa establecido en el ensayo del entre-lugar. Cf. Avelar, I. *The untimely present. Postdictatorial Latin American fiction and the task of mourning*. Durham/London: Duke University Press, 1999, p. 140.

propósito del mercado literario y de Wall Street, dice Santiago: “Hablar, escribir es hablar en contra, escribir en contra”. El grupo de *Los Libros* podría inscribirse en la misma consigna sobre idéntico papel y de modo tal vez menos retórico que el de Santiago, porque las circunstancias políticas lo vuelven cada vez más pegado a lo “real”, al mismo tiempo que su historia – entre *Tel Quel* y *La Marcha Peronista*, entre una dictadura militar y otra– condensa la de la Argentina de la época. De una manera u otra, si la condición del etnólogo como héroe anti-imperialista –los “verdaderos responsables por la desmitificación del discurso de la historia”– es retomada varias veces en el ensayo, el joven Santiago lo hace en nombre de su gran cuestión: seguir el modelo central o marcar su *diferencia* por la contaminación a través de la conjunción *y*. Pero si hay un objetivo más “práctico” en el ensayo, este fue hacer la crítica y postular la ruptura con los modelos reactivos empleados en la universidad brasileña, en el caso de las letras, los de los viejos estudios de fuentes e influencias, propios del “pensamiento colonizado”, del “saber introyectado”,⁵⁰ recalcitrante y fallido. Su intervención por lo tanto no busca más que vaciar –dice– la memoria enciclopédica del crítico razonable. Para eso, entre otras cosas, va a sugerir con ironía la necesidad de una investigación psicoanalítica sobre el placer que sienten ciertos profesores en el instante del descubrimiento de una influencia y de toda su “verdad”. En realidad Santiago no busca más que su verdad, la de “un nuevo discurso crítico cuyo único valor será la *diferencia*”.⁵¹ Pero, si en el ensayo elige ignorar la polémica entre los dos pensadores

⁵⁰ Expresión empleada en “A pesar de dependiente, universal”, *op. cit.*, p. 21.

⁵¹ Santiago, S. “O entre-lugar do discurso latino-americano”, *op. cit.*, p. 18.

franceses, no dejará de destacar el cambio de Barthes con relación al cientificismo estructuralista a partir de fines de los '60. Para él significa una invitación a la praxis, a la práctica de la escritura y a la transformación del lector en productor de textos. De ahí el compromiso incondicional con lo “ya dicho”, que además menciona a partir de Foucault (a su lado en la mesa)⁵² o aun con el “ya escrito”, la obra segunda donde el lector-autor buscaría sorprender el modelo original en sus limitaciones, destruyéndolas y rearticulándolas a voluntad: “El escritor latinoamericano juega con los signos de otro escritor”.⁵³

En 1974 Santiago se radica definitivamente en Rio de Janeiro, ciudad que vive en plena era del “desbunde”, de los *hippies* y de la cultura alternativa en medio del fuego cruzado del embate (común a los latinoamericanos) entre guerrilla y Estado. Es así que, entre el *desbunde* tropicalista y la seriedad del profesor universitario, va a describir, por ejemplo, la escritura del “texto segundo” en el ensayo sobre el entre-lugar: en parte, se trata de una experiencia sensual con el signo extranjero y, en ese lugar, visto como el foco de la subversión de las costumbres, todo debe ser posible a través de los recursos de la parodia, el pastiche, la digresión y lo que llamaría de “traducción global”, hacia una mejor configuración posible de los “antídotos” necesarios. Esos antídotos serán tres, puntualmente presentados diez años más tarde en “A pesar de dependiente, universal”, sin

⁵² A propósito, ¿cómo Foucault habrá escuchado la lectura de esa ponencia simultáneamente lévi-straussiana y derridiana justo en el momento más hostil de su relación con Derrida? Gayatri Spivak en el prefacio a *Of Grammatology* narra la trayectoria de este debate que va de la primera (1961) a la segunda (1972) edición de la *Histoire de la folie*, donde Foucault decide incluir una extensa y agresiva refutación a las críticas de Derrida, quien lo juzgaba todavía atado a esquemas estructuralistas.

⁵³ Ídem, p. 21.

dejar de reconocer la importancia del concretismo: 1. la antropofagia cultural “brillantemente inventada por Oswald de Andrade”; 2. la noción de traición de la memoria, “eruditamente postulada por Mário de Andrade”;⁵⁴ 3. la noción “bien pensante y posiblemente ideológica” de corte radical, “recientemente defendida y de aquella forma nombrada por el grupo concreto paulista”. La traducción sería “global” cuando

El signo extranjero se refleja en el espejo del diccionario y en la imaginación creadora del escritor latinoamericano y se disemina por la página en blanco con la gracia y la coquetería del movimiento de la mano que traza líneas y curvas. Durante el proceso de traducción, el imaginario del escritor está siempre en escena.⁵⁵

Para ello, el ejemplo ofrecido y festejado es el del Cortázar de *62 modelo para armar*⁵⁶ y así Santiago respondería, aunque lateralmente, al propio fenómeno del *boom* una vez que, además de su carácter fundador, el ensayo sobre el entre-lugar también es un documento de época. La impronta derridiana es muy valorizada en lo que se refiere a la cuestión de la traducción: “Seguimos de cerca la enseñanza de Derrida respecto del

⁵⁴ Concepto de Mário de Andrade para responder a las acusaciones de plagio del etnógrafo Koch-Grünberg en *Macunaima* (1928): “Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, nas Cartas pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quanto solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa”. Cf. carta del escritor en Ancona Lopez, Telê. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. San Pablo: Duas Cidades, 1972.

⁵⁵ Santiago, S., op. cit., p. 21.

⁵⁶ Vale observar que en este punto coincide con Schmucler, quien dedica a *62* una reseña donde toma a la novela como modelo para la “nueva crítica” en tanto “narrativa no-representativa”. Cf. Schmucler, H. “Notas para una lectura de Cortázar”. *Los Libros* n° 2, Buenos Aires, agosto de 1969, p. 11.

problema de la traducción en sus presupuestos gramatológicos”, dice en una nota al pie, además de citar un pasaje de *Posiciones* sobre la traducción como práctica de la diferencia entre significante y significado, o sea, como transformación antes que traducción.⁵⁷ Es cuando Santiago introduce el tema más importante de su lectura en compañía de Pierre Menard, quien representaría, como vimos, la “metáfora ideal” para “precisar la situación y el papel del escritor latinoamericano”: el personaje borgiano sería así el semblante de los escritores latinoamericanos, o su lenguaje bajo forma de máscara en su rechazo de la espontaneidad, y en su elección conciente del conocimiento como forma de producción. Menard epitomiza el mito de la libertad total de la creación, “típica de la cultura neocolonialista occidental”, una vez que se instala en la transgresión al modelo, “en el movimiento imperceptible y sutil de la conversión, de la perversión, del viraje”.⁵⁸ Significativamente, cuando termina su elogio a Menard haciendo mención a la idea de “formas-prisión” de Robert Desnos —y afirmando que “el artista latinoamericano acepta la prisión como forma de conducta” y “la transgrede como forma de expresión” —, Santiago le da la palabra a Althusser. Recordemos los términos de la conexión: como sugiere el personaje de Borges, el conocimiento jamás suspendería la creación de los escritores latinoamericanos porque es el propio ordenador de la producción del texto; su técnica y su lectura serían por lo tanto culpables, como la bien conocida de Althusser respecto de Marx en la introducción a la segunda edición de *Para leer el Capital* (1968): se trata, como él mismo

⁵⁷ Santiago, S., op. cit., p. 22.

⁵⁸ Ídem, p. 24-25.

asume, de un lector de otro lector. Lo que llevará a su toma de posición frente al auditorio canadiense, del mismo modo que lo hará postular más tarde un “socialismo democrático” en “A pesar de dependiente, universal”. Así, por un lado, como decimos, combatirá en la universidad brasileña a los que no quieren ir más allá de las deudas del escritor con su modelo central, y por otro lado “el discurso de una crítica pseudo-marxista que reza una práctica primaria del texto, observando que su eficacia sería la consecuencia de una lectura fácil”. Es lo que se podría definir como una variante izquierdista anti-sectaria, “tropicalista” –variante meramente “festiva” en la opinión de otro intelectual brasileño, Augusto Boal, por ejemplo, pero en medio de las páginas de *Los Libros*, conforme lo veremos en seguida. Esta “canción de protesta” desata el refrán grandilocuente y conclusivo, fórmula-límite y repetitiva del entre-lugar, según la cual

entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión, allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropófago de la literatura latinoamericana.

Digamos finalmente que el entre-lugar, como Madame Bovary, “soy yo”. Lo que equivaldría a decir que la posición de Santiago como mezcla de escritor y profesor universitario, artista y académico, lector y autor es la de un sujeto incierto que busca, como Derrida, la afirmación *democrática* de la diferencia, de una “democracia por venir”, o sea, no hacen más que reafirmar las “memorias póstumas” de la utopía.

III. Tropicalismos y anti-tropicalismos

El inflamado artículo de Augusto Boal aparece en el número dedicado a Chile de *Los Libros* a principios del '71.⁵⁹ El teatrólogo carioca errante, creador del “teatro del oprimido”, que vivió en San Pablo, en Nueva York, en Lima y en Buenos Aires, entre otras ciudades del mundo, era entonces un militante izquierdista radicalizado. En su pasaje por la capital argentina, además de actividades vinculadas al teatro popular, mantiene contacto con el grupo de *Los Libros*, donde publica un artículo extremadamente panfletario, en el cual la “situación del teatro brasileño”, desde su punto de vista, es la situación de toda la cultura brasileña. El artículo es particularmente ilustrativo para contrastar con la visión de Silviano Santiago que acabo de presentar; es sintomático, por otro lado, que Boal hubiese contribuido a la época tanto con *Los Libros* como con el Suplemento Literario del *Estadão*. Pero el momento de su exilio argentino concuerda con una radicalización en el Brasil del General Médici y cuando vuelve al país es arrestado y torturado, lo que la revista porteña no deja de registrar en el número siguiente.

Boal postula entonces la división de la cultura brasileña en tres grandes áreas, en una de las cuales se encontraría por entero el autor de *Uma literatura nos trópicos*. El sector es apodado por él —que escribió un manifiesto antitropicalista en 1967, leído en la puerta de una facultad de San Pablo donde hablaban Gilberto Gil y Caetano Veloso— como “tropicalismo

⁵⁹ Boal, A. “Situación del teatro brasileño”. *Los Libros* n^{os} 15-16, Buenos Aires, enero-febrero de 1971, p. 8-10.

chacriniano-dercinesco-neoromántico”, resultando en una sugestiva clasificación que se pretendía ofensiva.⁶⁰ En 1972 Santiago había publicado el ensayo “Caetano Veloso como superastro” (incluido en ese primer libro de ensayos) y en el ’73 el “Rock de Carlos para Drummond”, para mencionar dos ejemplos relacionados a la “execrable” (para Boal) cultura masiva. El texto sobre Caetano es una verdadera oda al “desbunde”, palabra a la que le va a dedicar un deslinde: el “desbunde”, dice Santiago, “no puede ser definido como si fuera un concepto ni mucho menos como una *regla* de conducta. Es antes un *espectáculo* en el que se hermanan una actitud artística de vida y una actitud existencial de arte, confundándose”.⁶¹ Y el “Rock” es un collage que se quiere limitado a su circunstancia, como lo demuestra la nota final: “Los dos poemas de Drummond [transcritos en el texto] son del libro *Sentimento do mundo* (1940). El contrapunto sonoro es de Sá, Rodrix y Guarabira [trío folk brasileño famoso en la época], de 1972, entrecortado por la voz de Caetano en el ‘67”.⁶²

La tensión con la cultura masiva entendida como vocera del sistema capitalista adquiere formas contundentes entre los grupos izquierdistas radicalizados, y las buenas relaciones con los medios de los tropicalistas brasileños —la izquierda “festiva”—

⁶⁰ Chacrinha (Abelardo Barbosa, 1916-1988) es un personaje mítico del imaginario popular brasileño, un humorista pernambucano al mismo tiempo grotesco, anárquico y carismático que sería el primer gran presentador de programas de auditorio —“A Buzina do Chacrinha”— de la Red Globo en la década de ’70; “dercinesco” es una referencia a Dercy Gonçalves, actriz y humorista de la televisión, cine y teatro brasileños, famosa por desbocada que murió con más de cien años en el 2008.

⁶¹ Santiago, S., op. cit., p. 149.

⁶² Santiago, S. “Rock de Carlos para Drummond”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 28 de octubre de 1973, p. 11.

es vista como una traición. Se trata de una perspectiva compartida por Boal y el discurso que se hace hegemónico en *Los Libros*, que pasa a dedicar más atención al tema, por ejemplo a través de artículos firmados por la joven Beatriz Sarlo Sabajanes. Su primer texto en la revista hace precisamente una crítica feroz de otra revista cultural, llamada *Nueva Crítica*.⁶³ Más tarde, en *Punto de Vista*, como es sabido, Sarlo va a desarrollar el concepto de “videopolítica”, el cual se podría decir que los tropicalistas antevieron de distintos modos, desde la intervención fundadora de la “Tropicália”, la instalación homónima de Hélio Oiticica constituida por un camino de arena en espiral rodeado de verde, conduciendo a un aparato de televisión permanentemente enchufado.

De la misma manera enchufado, pero al teatro político y latinoamericanista del periodo, Boal es merecedor de una posición relevante en el cuerpo de la primera edición de *Los Libros* en el '71. Su panfleto es el segundo texto publicado y sucede a otra feroz invectiva firmada por Nicolás Rosa, que sería como el golpe final de la revista *Sur* de Victoria Ocampo, recién extinta. Ya el primer párrafo del artículo de Boal, traducido por René Palacios More (el militante comunista y traductor de muchos autores brasileños), es una receta guerrillera para izquierdistas “festivos, serios o sesudos”, en los términos del mismo Boal. O sea, un llamado a la unión de una entonces vasta legión con un tono entre voluntarioso, conciliador y primitivo:

⁶³ Sarlo Sabajanes, B. “Nueva Crítica”. *Los Libros* n° 10, Buenos Aires, agosto de 1970. V. el capítulo V.

Los reaccionarios siempre buscan con cualquier pretexto dividir a la izquierda. La lucha que hay que emprender contra ellos a veces es emprendida por ellos en el seno de la propia izquierda. Debido a esto, nosotros –*Festivos*, serios o sesudos – tenemos que precavernos. Nosotros, los que en distinto grado deseamos modificaciones radicales en el arte y en la sociedad, debemos evitar que diferencias tácticas de cada grupo artístico se conviertan en una estrategia global suicida. Lo que los reaccionarios desean es ver a la izquierda convertida en una bolsa de gatos; desean que la izquierda se derrote a sí misma. Y contra esto tenemos que reaccionar: tenemos el deber de impedirlo.⁶⁴

De modo que Brasil entra en la oficina de *Los Libros*, en plena etapa de latinoamericanización, cuando el estentor del dramaturgo brasileño antitropicalista abre su puerta con la típica elocuencia de los discursos de propaganda política. Detentor de la verdad, Boal clamaba la unión de la izquierda y desafiaba a las dictaduras militares, en ese caso a través de un libelo dedicado a las tres tendencias mayoritarias del teatro brasileño, según su opinión: el “neo-realismo”, más documental que combativo, de por ejemplo Plínio Marcos; la “exhortación” al pueblo del Teatro de Arena, de Gianfrancesco Guarnieri; y por último el “tropicalismo chacriniario-dercinesco-neoromántico”. Este monstruo cómico-grotesco “pretende ser todo y no es nada”, dice Boal –y “ser todo” porque el sector solía abrazar desde Beatles hasta João Gilberto, desde Noel Rosa hasta Haroldo de Campos. Pero concedería a la criatura –en este que es uno de los escritos más arbitrarios aparecidos en la revista

⁶⁴ Boal, A., op. cit., p. 8.

en ese momento— ciertas virtudes, como lo hizo el crítico Roberto Schwarz,⁶⁵ entre las cuales (dice Boal) la de haber inventado el “portuñol”. Sin embargo sería, para él, la tendencia políticamente más cercana a las versiones de derecha, al mezclar Roberto Carlos con Jack [sic] Lennon y por ser importada y “antipueblo” —en una palabra, y sin exageración, los tropicalistas, a su ver, no serían sino una banda de “criminales”. Y entonces concluye pobre y melancólicamente su artículo afirmando con todas las letras que “la Verdad” en breve estaría expuesta en la 1ª Feria Paulista del Opinião, vale decir, de su propia compañía teatral.

Recordemos aquí que la tarea de animación cultural de Santiago en Estados Unidos durante el '71 incluyó presentaciones de “Arena conta Zumbi”, el mayor éxito del Teatro de Arena; una exposición de Hélio Oiticica; y una retrospectiva de películas de Glauber Rocha, con la presencia del director, en la State Univesity of New York at Buffalo, donde trabajó. Vale la pena mencionar aún —con base en lo que se juzgaba la tendencia políticamente correcta a la izquierda en un periódico político-cultural no menos razonable de Argentina— una de las notas al pie del artículo de Boal, la que hace referencia a un punto central de la ciudad de Rio de Janeiro, la “Cinelândia”, cuyo contenido es tan fascista cuanto pudo haber sido el régimen de Fidel Castro o el de Mao Tse-Tung en el rubro “caza a los marginales”: el lugar sería frecuentado “característicamente, *por*

⁶⁵ Cf. Schwarz, R. “Cultura e política 1964-1969”. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Para el “uspiano” Roberto Schwarz, más allá de traer un “alento desmitificador” a la cultura brasileña, el tropicalismo se vinculaba a una tradición de pensamiento a-histórico e ideológicamente impotente, representado en su lectura por el grupo Oficina, de José Celso Martinez Corrêa, rival del de Boal.

cuanto travesti anda suelto” (el destacado es mío).⁶⁶ Observemos, por otro lado, que la referencia teórica explícita de “Situación del teatro brasileño” no es otra que la del ensayista Roberto Schwarz,⁶⁷ raro híbrido de marxista duro y analista refinado, entonces claramente opuesto a los izquierdistas “festivos”, como sería el caso de Santiago.

Así que, entre la imposición del orden y el llamamiento, el “análisis ejemplar” de Augusto Boal concentra, anticipa y revela, en un pequeño texto brasileño en versión castellana, el fuerte dogmatismo característico sobre todo de los últimos años de *Los Libros*, en el auge de la tensión política en Argentina. Y es, sin duda, en aquel rubro festivo y alienado que el discurso de Santiago sería ubicado por los revolucionarios maoístas y el grupo de los disidentes del comunismo soviético, al cual todos deberían unirse. Sin embargo, la estridencia transformaba la voz ajena en derechista, desarrollista, entreguista, progresista o fascista –y así el artículo de Boal es un síntoma de la crisis en el interior de la revista y de la intelectualidad joven, politizada y cada vez menos independiente, que la mantenía y disputaba. El autor de *Em liberdade* sería inmediatamente transformado, vale decir, travestido en miembro activo de la cultura brasileña del “desbunde” –o sea, “de la gente que andaba suelta”– que se

⁶⁶ Exiliado en Argentina en 1975, Boal escribe una parodia de novela barata, *A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spifire*, donde no por azar la sexualidad exacerbada de la protagonista es sistemáticamente atacada. La historia, publicada entonces por el periódico carioca de izquierda *Pasquim*, fue reeditada en 2003 por Geração Editorial.

⁶⁷ Dice Boal: “El mercado es el demiurgo del arte; este lugar común ya fue destruido por Roberto Schwarz (*Teoría e Prática* n° 2), quien anota que entre el artista y el consumidor, en una sociedad capitalista, se inserta el capital mediador, el mediadopatrocinator. El dinero, sí, es el verdadero demiurgo del gusto artístico puesto en funcionamiento” (op. cit., p. 8).

había insurgido contra el ideario nacional-popular de derecha o izquierda. En el momento más sectario, luego de la escisión del '72, el concepto de entre-lugar sería rechazado como mera abstracción “declaracionista”, resultante de una mente forjada en la fina flor del idealismo, en sus versiones modernizantes, estructuralistas.

La edición inaugural de 1971 presenta un espectro heterogéneo de preocupaciones en una revista en metamorfosis. Nicolás Rosa, entonces practicante de una semiología científicista, la abre en el campo de la crítica literaria, bajo el influjo barthesiano, althusseriano y lévi-straussiano (pero no derridiano todavía) que había fundado la empresa dos años antes. Luego Boal hace su plegaria nacionalista y antiimperialista, sucedido por sociólogos –entre los cuales James Petras, Alain José y José Nun, que abordan la política en Chile–; por un escritor, Ariel Dorfman, con un texto propagandístico sobre la “actual narrativa chilena”; y por un teórico de los medios, Armand Mattelart que aborda la comunicación de masas en el país.⁶⁸ También hay espacio (se trata de un número doble y especial) para una larga entrevista con líderes del “campamento de pobladores Che Guevara”, de los sin tierra chilenos, y para un texto sobre la economía del país (sector al cual los editores no dejaron de atender desde los primeros números); concluidas las páginas chilenas, surge un homenaje al filósofo Carlos Astrada,⁶⁹ recién muerto, firmado por el discípulo de vertiente

⁶⁸ La sociología brasileña era el sector que dialogaba efectivamente con la intelectualidad hispanoamericana, lo que se puede verificar tanto en *Los Libros* como en la *Revista Civilização Brasileira*. Ya Mattelart trabajaría con Schmucler en su exilio en Chile.

⁶⁹ Astrada, considerado en *Respiración artificial* “el único verdadero filósofo que este país ha producido en toda su historia”, fue el introductor del existencialismo en Argentina.

althusseriana Raúl Sciarreta. Y finalmente se publica la continuación de una polémica respecto de las “comunidades terapéuticas”, ya que la salud mental es otro sector abordado en toda la trayectoria del periódico, de la primera a la última edición, con especial énfasis en la última etapa, cuando los preceptos antipsiquiátricos basaglianos aparecen como un instrumento más de la lucha revolucionaria.

En abril del '71 *Los Libros* dedica un espacio nuevo y especial al dramaturgo brasileño, bajo la forma de una nota de protesta por el arresto de “Agustín” Boal –que había pasado por Buenos Aires con su troupe en diciembre del '70–, la cual remite a su panfleto publicado dos números antes.⁷⁰ Hay un vasto elogio de su intensa actividad artística y política y una larga cita de una respuesta a un “circunstancial discípulo” sobre el teatro como arte popular y sobre la posibilidad de que cualquier artista o ciudadano brasileño pueda ser encarcelado. No se trataba de las “formas-prisión” de Desnos sino de prisión *tout court*, con derecho a sesiones de tortura –como recuerda Boal en una entrevista en 2001.⁷¹ Pero a partir de ese tipo de discurso panfletario en la revista, se podría preguntar: ¿quién acaso representaría el papel del intelectual “festivo” en su interior mismo? Y es probable que la respuesta recayese sobre la disidencia psicoanalítica de la revista *Literal*, que fue la influyente vertiente lacaniana de Buenos Aires, bajo el influjo de Oscar Masotta, que igualmente colaboró en *Los Libros*, difundiendo la obra de Freud y Lacan desde su primera etapa.

⁷⁰ La nota no firmada apareció en *Los Libros* n° 18, abril de 1971, p. 29.

⁷¹ Boal, A. “Exilado”. Revista *Caros Amigos*, San Pablo, abril de 2001, p. 28-33.

Cuando los platos se rompen en el '72, el grupo encabezado por Germán García embiste decidido contra las “políticas de la felicidad”, características de *Los Libros*—sobre todo con el nuevo comité director formado por Sarlo, Altamirano y Piglia— así como de *Crisis, Nuevos Aires* o *El Escarabajo de Oro*. El grupo de *Literal*, a su vez, se dedica a las políticas del cuerpo y de la escritura a través de una publicación efímera que resultaría en marginalidad y aversión deliberadas respecto de la legibilidad de los textos en general, y que sería particularmente marcada por la escritura salvaje de Osvaldo Lamborghini, al cual *Literal* le debe buena parte de su interés. Es de Lamborghini, aunque no esté firmado⁷² (así como toda la primera mitad del primer número), el breve texto programático final, “La intriga” que reivindica a Nietzsche y a Sade a partir de Deleuze y Guattari — todos los cuales, vale observar, están en la raíz de la mirada “tropical” de Santiago, cuyo marco es la cuestión de la diferencia. Dice Lamborghini:

Si la cultura es culpable, nuestra inocencia no tiene límites. Abolida la culpa, tomado el goce como horizonte, la voluntad de disparar una ideología contra el blanco de otras ideologías plantea la diferencia como primer problema. Por lo tanto, esta ideología se exhibirá fuertemente marcada. Su marca específica será la ficción, el relato, el engaño. Se fingirá el saber que no se tiene. Se narrará con cierto ademán aparatoso y teatral —como quien cuenta un cuento a una criatura inteligente— la novela

⁷² Germán García “delata” la autoría en el artículo “La intriga de Osvaldo Lamborghini” (*Innombrable* n° 2, Buenos Aires, 1985, p. 54-57).

científica importada en esta década oponiéndola a la de la década anterior: a ver qué pasa.⁷³

Son de hecho políticas similares —el goce y el engaño, la literatura y el Mal— donde el autor de *Uma literatura nos trópicos* también embistió, pero habría que decir que su actividad críptica estaría otra vez en un intersticio, o sea, de un lado vinculado al “lacanismo de combate” (en la expresión de Néstor Perlongher) de *Literal*, en el sentido de su política de vanguardia que era la de la dispersión y la de la “fiesta”, y de otro a la perspectiva histórica y al formalismo radical de un Ricardo Piglia, en el sentido de su vanguardismo literario. Algo parecido con lo que también ocurre con el propio director de *Literal*, Germán García, cuyo diálogo con Piglia se mantiene constante (v. entrevista). Este, a propósito, no soportaría el futuro apoyo declarado de la pareja Sarlo-Altamirano al gobierno isabel-peronista (cf. adelante), lo que lo transforma, ya en los estertores de *Los Libros*, en un nuevo disidente, ubicado entre Mao, Brecht, Arlt y, de manera incómoda en ese momento, Borges.

Pero también habría que subrayar que, la única vez que la voz de Osvaldo Lamborghini se hace oír en *Los Libros*, en respuesta a una encuesta, es justamente para criticarla de manera contundente. A la cuestión “¿existe la crítica literaria en la Argentina?”, responde así:

⁷³ Lamborghini, O. “La intriga”. *Literal* n° 1, Buenos Aires, noviembre de 1973, p. 120-121. Al abordar “el régimen de la locura” en este texto, Lamborghini se refiere explícitamente a la noción derridiana activada por Santiago años antes: “‘Había’, en estilo patético, llegado el momento de aceptar que ‘entre’ la fábrica occidental y los métodos, gráficos y organigramas de la esquizofrenia reina un estado de semejanza; y que esta institución monárquica se ríe sosegadamente de otros supuestos poderes. Porque un texto es un juego ‘entre’ un texto y un juego”.

No hay crítica literaria en la Argentina; pero creo que la pregunta debe contestarla quien la formula: *Los Libros*, que pide a un autor que en sesenta líneas (autor que por su parte no se niega a responder) conteste sobre la literatura, la crítica, sus proyectos y el papel de los medios de información. Como parte del fenómeno, la opinión de *Los Libros* es más importante que la mía. Podría informar a los lectores a respecto de su propia ‘tendencia crítica’. Tengo unas enormes ganas de enterarme a qué se debe semejante hibridaje entre estructuralismo y esa *otra cosa* que ha invadido sus páginas, especialmente las dedicadas a la crítica de libros. En el número 5 se nos informa, por ejemplo, que un autor posee, según la afirmación de Roa Bastos que firma la reseña, ‘un innato talento narrativo’, mientras otro (es Carmen Sgrosso quien lo dice) propone a sus lectores un juego ‘diabólicamente infantil’, en tanto un tercero ha escrito una ‘sugerente novela’ (Alberto Perrone firma en ese caso). En suma, que la pregunta planea en el vacío. Formularla o contestarla implica cierta dosis de humor siniestro y muchas ganas de jugar a las escondidas.⁷⁴

Esta podría ser una síntesis de las posiciones sospechosas de la izquierda radicalizada en el campo de la literatura y de la cultura, lo que Germán García, a su vez, ha traducido mediante unas palabras de Lacan, citadas en el artículo “Música Beat: los jóvenes en el espejo” (en el mismo n° 18 de *Los Libros* donde se anuncia que Boal fue detenido): “La habitual protesta idealista contra el caos del mundo sólo delata, de modo invertido, la forma en que aquél que desempeña un papel en ese caos, se las ingenia para vivir”. A partir de eso es posible concluir que los

⁷⁴ Cf. “La literatura argentina 1969”. *Los Libros* n° 7, Buenos Aires, enero-febrero de 1970, p. 12.

desencuentros de esos discursos setentistas, siempre estentóneos, son alimentados por los conceptos antitéticos de revolución y de pluralismo. El primero, como es sabido, representó la principal idea-fuerza de la época tanto a la derecha como a la izquierda, cada lado suponiéndose su propietario indiscutible. Ya el segundo, no menos difuso, significaría la disolución de toda teleología. Así, en nombre de la revolución, fruto de la cruzada pro-china y antiimperialista, vale decir, simultáneamente anti Estados Unidos y anti Unión Soviética, el editorial de la última edición especial de *Los Libros*, la de n° 35 —que sigue religiosamente la estrategia guerrillera lanzada en la revista por, entre otros, Augusto Boal— es ejemplar a ese respecto: la República Popular de China, en tiempos de Mao, es entendida como espejo para “la liberación nacional y la construcción de una nueva sociedad en la Argentina”, y la revista, con el foco en el problema superestructural, pretende presentar una “imagen verdadera de China”. Consecuencia de la visita del presidente Richard Nixon al país asiático en 1972, se proponía entonces un desmontaje de la operación publicitaria de la “prensa burguesa” que serviría para neutralizar la Revolución Cultural, la cual era el modelo de proceso político con contenido de clase y de ruptura radical por la vía armada (considerada indispensable a los países coloniales y dependientes) y, no menos importante, como modelo para la difícil cuestión de las relaciones de la clase intelectual con las masas, supuesta solución “para la superación entre trabajo manual e intelectual”.⁷⁵

⁷⁵ Véase el editorial de *Los Libros* n° 35, Buenos Aires, mayo-junio de 1974, p. 3.

Sin embargo, si el ideal revolucionario hace unánimes y uniformes sus discursos en ese momento –entre “festivos, serios o sesudos”, pues en Santiago también se lo hacía oír–, la idea de pluralismo los separaría en definitiva, ya que es reivindicada por el mismo escritor brasileño, estando en la base del concepto de entre-lugar; así como sería rechazada con vehemencia por el grupo de *Los Libros*, en su batalla más y más dogmática contra toda forma de eclecticismo. De modo que, antes de cualquier significante, y de todos los lados, *la revolución*. Con la diferencia de que la revolución según Santiago (aunque su actitud tenga carácter paradigmático) es un instante fugaz que llega con dificultad a la segunda mitad de la década. Ejemplo de ello son las modificaciones hechas en las distintas versiones del ensayo sobre el entre-lugar. La versión original, del '71, es prácticamente idéntica a la definitiva, del '78, salvo algunos cortes significativos en sus enunciados finales, destacados en la transcripción que sigue: “El escritor latinoamericano nos enseña que, *si la Revolución ocurre, lo será en difíciles, laboriosas circunstancias*”. El autor retira este tramo y se corrige: el escritor latinoamericano nos enseña que “es preciso liberar la imagen de una América Latina sonriente y feliz, el carnaval y la *fiesta* [en castellano en el original], colonia de vacaciones para turismo cultural”.⁷⁶ Y concluye de modo grandilocuente, con un párrafo muy citado que sufre no menos importantes cortes (destacados):

Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión,
entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la

⁷⁶ Sigo la versión en inglés: “Latin American Literature: the space in between”. *Special Studies* n° 48. Council on International Studies, State University of New York at Buffalo, diciembre de 1973, p. 18-19.

rebelión, entre la asimilación y la expresión, *entre neocolonialismo y radicalismo*, allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, *la biblioteca y el campo de batalla*, allí se realiza el ritual antropófago de la literatura latinoamericana.⁷⁷

Tales modificaciones substantivas en forma de “menudas metamorfosis” del “manifiesto” de Santiago demuestran que todas las verdades políticas –siempre algo perdidas entre los tropicalistas– se pierden en definitiva. Se pone en cuestión el carácter mesiánico y teleológico de la empresa de la izquierda radical, así como la dicotomía “neocolonialismo-radicalismo” pierde su fuerza. El “campo de batalla” de la macrorevolución que parecía tan cercana surge dominado por un izquierdismo destinado a la implosión. Para el bien y el mal, ese fracaso ha representado el fin esperado pero no siempre asumido de “una pesadilla teórica” –o sea, política–, para decirlo con palabras de Sarlo (en su entrevista). Quedarían la biblioteca, el cuerpo y la calle bajo la forma de las microrevoluciones cotidianas y plurales, con la reapertura de un campo de batalla reconfigurado, si no más pacífico, más pacificador, poblado de marginales pero ya sin héroes. No obstante las luchas continúan: *a ver qué pasa*.

⁷⁷ La traducción de la versión inglesa es mía. La versión castellana incluida en *Absurdo Brasil* sigue la brasileña, o sea, borra los tramos destacados.

IV. Leyla Perrone-Moisés y la actualidad francesa

Del mismo modo que Beatriz Sarlo es autora de una minibiografía del pensador francés en la introducción a *El mundo de Roland Barthes*,⁷⁸ Leyla Perrone-Moisés ha ofrecido una visión panorámica de él al estilo vida y obra, para una colección de gran difusión en el auge de la editorial Brasiliense.⁷⁹ Ambos libros aparecieron en la misma época y el de Perrone-Moisés fue considerado “indispensable” por Haroldo de Campos.⁸⁰ De los personajes de esta historia, la profesora de la USP, como vimos, es la que tiene su imagen más pegada a la del maestro francés. De él ha traducido, entre otros, *Crítica y verdad* y una antología de los *Ensayos críticos* en un solo volumen de 1970, así como *Roland Barthes por Roland Barthes* (1977) y la *Lección inaugural* (1980). Al lado de *O saber com sabor* hay que destacar el ensayo de Perrone-Moisés cuyo título demuestra la devoción a su objeto, el telquelismo: *Texto, crítica, escritura*. Sin vacilar, la autora propone entonces la sustitución, que se suponía “revolucionaria”, de la noción de literatura por la de “escritura”, sobre las mismas bases teóricas de Santiago: Althusser, Barthes, Derrida, Deleuze, aparte de Blanchot, Kristeva y Sollers. El libro, cuya nota previa tiene dos fechas –Paris, marzo de 1973 y San Pablo, marzo de 1975–, representa una síntesis introductoria de la teoría crítica francesa, con la valorización del escritor como crítico y con especial atención a tres vertientes:

⁷⁸ La antología de textos de Barthes compilados por Sarlo y publicados en 1981 por el Centro Editor de América Latina, donde trabajó durante la dictadura militar argentina.

⁷⁹ El librito se llamó *Roland Barthes. O saber com sabor* (San Pablo: Brasiliense, 1983).

⁸⁰ Campos, H. de. “Sobre Roland Barthes”. *Metalinguagem e outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. San Pablo: Perspectiva, 1992, p. 124.

la “crítica-obsesión” de Maurice Blanchot, la “crítica-invención” de Michel Butor y la “crítica-seducción” de Roland Barthes. Es por lo tanto otra especie de “panfleto” telqueliano con fines de difusión en el medio universitario e intelectual brasileño de la época, que coincide con la del fervor maoísta del grupo *Tel Quel*.

Después de su estreno en libro con *O novo romance francês*, del '67, Perrone-Moisés publicaría, en el '73, *Falência da crítica. Um caso limite: Lautréamont*, igualmente tributario del linaje telqueliano, en que rastrea los equívocos, las indecisiones, la estupefacción y los problemas experimentados por la crítica con relación a Isidore Ducasse, el enigmático escritor franco-uruguayo, que seguiría descifrando más tarde, y con más éxito, al lado de Emir Rodríguez Monegal.⁸¹ En su estudio de ese “caso límite” adoptaría el mismo tono manifestario del discurso de sus pares franceses al sugerir, por ejemplo, el certificado de óbito de “cierta crítica” en la introducción (fecha en octubre del '72): “La escritura de Lautréamont”, dice citando a Sollers, “instituye la muerte del sujeto hablante, por la ambigüedad de la enunciación”.⁸² El editor de *Tel Quel* había lanzado de ese modo la bandera de la “desenunciación generalizada” a partir de las reflexiones de Freud, Lacan, Benveniste y Derrida, abriendo nuevas posibilidades de lectura del enigma. Al final

⁸¹ El ensayo “Isidore Ducasse et la rhétorique espagnole”, escrito con Monegal, aparece en la revista *Poétique* n° 55, París, septiembre de 1983, p. 351-377. Después de la muerte del crítico uruguayo, Perrone-Moisés concluye el proyecto del libro en conjunto *Lautréamont austral*, revelando la huella hispánica del escritor (Montevideo: Brecha, 1995). V. entrevista.

⁸² Perrone-Moisés, L. *Falência da crítica. Um caso limite: Lautréamont*. San Pablo: Perspectiva, 1973, p. 133.

de *Falência da crítica*, la autora exalta explícitamente el trabajo de la vanguardia telqueliana: “Los resultados a los que llegó la crítica de *Tel Quel* respecto de Lautréamont nos parecen pues sumamente importantes, porque esa crítica ha hecho posible la solución de muchos problemas hasta entonces insolubles”.⁸³ La “desenunciación generalizada” llevaba a la destrucción de la idea de géneros literarios y viceversa:

Vemos entonces llegar el momento del encuentro, el momento en el cual la crítica y la literatura, con el mismo objetivo, la misma actitud y los mismos medios, se fundirán finalmente en la escritura y correrán todos los riesgos de esa “experiencia inaugural”. La crítica, como la literatura y el arte en general, será entonces cosa del pasado.⁸⁴

Recordemos que la militancia francófona de Perrone-Moisés en el periodismo cultural empieza ya a fines de los ‘50. Ya entonces hablaba de los nuevos novelistas franceses que la fascinan y, desde principios de los ‘60, hacía referencias a la revista *Tel Quel*, aunque en ese momento poco reverentes. En una reseña de la primera novela de Sollers, *Le parc*, dice sin medias palabras: “Si P. S. llega a ser un gran escritor, lo que es posible, sin ninguna duda se arrepentirá de la publicación de ese esbozo de novela”⁸⁵ —lo que de hecho ocurre. En esas primeras contribuciones de Perrone-Moisés al Suplemento Literario del gran diario paulista hay una coherencia que antecede

⁸³ Ídem, p. 134.

⁸⁴ Íbidem, p. 166.

⁸⁵ Perrone-Moisés, L. Rubro “Literatura”, sección “Resenha Bibliográfica”. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literario, 16 de junio de 1962, p. 2.

a su énfasis a las “altas literaturas”, que se transformará en su marca registrada, con la peculiaridad de buscar oponerse tanto a la línea de Harold Bloom cuanto a la del “postmodernismo”. Sin embargo, es fácilmente verificable como la linealidad de su discurso crítico se mantiene, aún después de su progresiva adquisición de información teórica y política, desde Blanchot y Barthes hasta el Mayo del ‘68 y Salvador Allende —a quien elige entonces como líder, rechazando a Mao. A fines de 1960 aparece una reseña de *Le livre à venir* de Blanchot, considerado decisivo para su formación.⁸⁶ La “Literatura”, tal cual el “Arte”, es aún una “Señora” a la cual se le debe respeto antes de cualquier cosa, pero que no está lejos de la muerte: “La novela se ha transformado en investigación sobre la novela; la poesía se ha tornado meditación respecto de la esencia de la poesía y con eso se está suicidando”, dice. Con esa visión todavía tradicional de la literatura (y no podría ser diferente), la joven crítica lee al teórico francés, para el cual, según su interpretación, “un Artista no es alguien que tiene algo que decir sino alguien por medio del cual el Arte quiere hablar. El artista debe pues ser un instrumento pasivo del Arte”. Cabe recordar que, así como Perrone-Moisés, los telquelianos son, en ese momento, antes blanchotianos que *telquelianos* —en el sentido de su viraje teórico y político hacia fines de los ‘60.

Desde entonces Perrone-Moisés ejerce su papel de crítica literaria con una performance incisiva, clara y objetiva, a pesar de ser la neófita entre los creadores y colaboradores del

⁸⁶ V. entrevista. El texto sobre Blanchot también aparece en el rubro “Literatura” de la sección “Resenha Bibliográfica” del Suplemento Literario, un espacio menos noble, con caracteres mínimos y abierto a los más distintos campos del saber.

Suplemento Literario, todos de la generación anterior: Antonio Candido (el idealizador del proyecto), Décio de Almeida Prado (el director del cuaderno), Paulo Emilio Salles Gomes, Ruy Coelho, Wilson Martins, entre otros. Los juicios emitidos sobre su objeto exclusivo a la época, la literatura francesa, no dejan jamás lugar a dudas, son certidumbres absolutas –lo que es sorprendente en alguien tan joven en el medio de la crítica, y lo es todavía más por tratarse de un trazo permanente en su exitosa trayectoria profesional. Leamos, por ejemplo, las frases sibilinas del artículo “Aspectos del Nouveau roman”, de abril del ‘60, que además –como es el caso de la reseña de *Le Parc* respecto de Sollers– se revelaría una plausible antevisión de la obra de Alain Robbe-Grillet. Como es sabido, el novelista francés fue también director de cine pero se haría famoso con sus “frágiles” tramas literarias, según la autora: “Para compensar la pobreza del contenido, sus novelas son las más bien cuidadas en la parte formal. Su estilo es puro, clásico, preciso, frío. Es uno de aquellos casos de estilo en búsqueda de asunto”.⁸⁷ Las polémicas respecto del *nouveau roman* no tardan a dar lugar a las de la *nouvelle critique*. Sin embargo, vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que, ya en ese momento, Perrone-Moisés demostraba tener simultáneamente el veneno y el remedio en lo que se refiere a la discusión sobre las conexiones entre los escritores de la “ya famosa trinidad del *roman nouveau*” (en una curiosa inversión de la expresión que su predecesor Brito Broca solía hacer, pero lleno de desdén): Robbe-Grillet, Sarraute, Butor. Si, por un lado, serían todos tratados como continuadores de Proust, Kafka y Joyce, por otro

⁸⁷ Perrone-Moisés, L. “Aspectos do ‘Nouveau Roman’”, op. cit., p. 2.

Diríamos que esa continuación era una oposición; así es, y principalmente porque los representantes del “nouveau roman” se caracterizan por un esteticismo cercano al “arte por el arte” de los parnasianos, y ajeno a los predecesores citados. Pero, mientras Robbe-Grillet construye obras en las que el ingenio formal es el más importante, Butor y N. Sarraute corren menor peligro con relación a esa esterilizante tendencia. ¿Sería este esteticismo, al final presente en todos ellos, una inclinación de los novelistas a cerrar los ojos a los problemas medulares de nuestro dramático siglo XX, para pensar sólo en los problemas puramente estéticos, de solución individual y por lo tanto más fácil? Solamente en el futuro lo sabremos.⁸⁸

La periodista cultural preveía entonces, casi sin querer, el advenimiento de una década tan loca como prodigiosa, tiempo suficiente para afirmar la certidumbre de que, en torno de 1970, había realmente llegado la hora en que la Literatura sería anónima escritura y la Revolución urgente y permanente. Si no, veamos:

El grupo de la revista *Tel Quel* ha pedido a los programadores de la Unión [de los Escritores] una plataforma más precisa, a lo cual estos respondieron que un programa muy rígido sería contrario a las intenciones de la Unión, que desea una discusión lo más abierta y libre posible. Los participantes de los debates poco a poco fijarían, sobre la base de reflexiones comunes, las elecciones teóricas del movimiento. En otras palabras, el trabajo de la Unión sería un trabajo creador.⁸⁹

⁸⁸ Ídem, p. 3.

⁸⁹ Perrone-Moisés, L. “Os intelectuais e a revolução cultural”. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literario, 10 de agosto de 1968.

En 1968, la ya conocida crítica literaria del *Estadão* vuelve profundamente “estructuralizada” y politizada de sus periplos franceses, sea como lectora o viajera. Poniendo en contraste la semiología barthesiana y el advenimiento de *Para una teoría de la producción literaria*, de Pierre Macherey, la autora presenta en el artículo “Una necesidad libre”⁹⁰ una de las etapas de su lectura del pensamiento cambiante de un Barthes aún “estructuralista”, en pleno momento de las insurrecciones estudiantiles. Juntamente con ellas, todo pasa a ser redefinido y Perrone-Moisés se ve obligada a ofrecer su versión del Mayo ’68 a través de su (por el momento) protegida trinchera en el Suplemento Literario, que había entrado en descenso con la salida del director Almeida Prado a fines del ’66 pero mantendría su nombre hasta principios de los ’70. Digo “obligada” porque el inicio del texto intenta justificar su pertinencia –“Una columna dedicada a las Letras Francesas no podría mantenerse ajena a la crisis que ha agitado Francia en los últimos meses y a sus repercusiones en el campo artístico y literario”–, como si desease antes que nada evitar cualquier censura de los editores del diario, algo que luego sería común en Brasil, a partir del Acto Institucional n° 5 otorgado por la junta militar el 13 de diciembre de 1968, cuando la violencia del Estado se hace la norma. Ya al final del artículo de título “chinoista”, “Los intelectuales y la revolución cultural”, detectaría y haría resonar la imperiosa necesidad de la toma del poder por la “imaginación”, y aún así con un tono distante de quien no quiere comprometerse:

⁹⁰ Cf. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literario, 6 de julio de 1968, p. 1.

El problema fundamental de los intelectuales franceses en los días turbulentos de mayo fue justamente el de confrontar la cultura con la acción, de integrar el intelectual a la realidad, de sacudir el polvo de las viejas estructuras culturales, a ver si algo resiste todavía o si hay que empezar todo otra vez.

El texto que dedica en julio del '68 a Macherey, al mismo tiempo que lo critica detenidamente, prepara el terreno para la serie de conferencias del teórico francés en la Facultad de Filosofía de la USP, proferidas un mes después. Al tomar la obra artística como un sistema de signos cuyas estructuras formales busca explicitar, en detrimento de su contenido o mensaje, dice Perrone-Moisés —que reproduce rigurosamente la jerga de sus pares de la época—, la crítica de extracción estructural sigue, a través de “muchos críticos jóvenes”, “la huella de Lévi-Strauss y Jakobson”, con el detalle de que Barthes y Butor son entonces ubicados lado a lado como “los grandes representantes de ese tipo de crítica”. “Frente a la creciente ola del estructuralismo, que se volvió la ‘coqueluche’ o el ‘opio’, como quiera, de la nueva crítica francesa, Pierre Macherey, joven crítico marxista, busca encontrar una posición intermedia”, afirma ella, que se deja llevar por la misma “enfermedad” o “adicción”. Macherey, que proponía de modo pionero salidas al cientificismo estructuralista (que tendría en la figura de Noé Jitrik, en Argentina, su más fiel lector), postulaba “la constitución de una cuestión crítica nueva: cuáles son las leyes de la producción literaria”. “Pues” —continuaría la autora en su misión pedagógica y ordenadora que era “una necesidad libre”— “la palabra ‘creación’ es también sinónimo de ‘invención’, o sea, crear una forma nueva o un nuevo arreglo, y en ese sentido

nada tiene de mítico. La visión del escritor como obrero de la producción literaria le da al artista una función puramente mecánica; negar la creatividad del hombre es verlo como puro juguete de las fuerzas producidas al azar”. Sin embargo, si la creencia en la “creatividad del hombre” suena a residuo existencialista y la creencia en la “creación” –aunque sea como “invención”– parece discrepante respecto del carácter abierto de la obra de arte, Perrone-Moisés trataría de precisar su argumento en favor de la peculiar facultad de crear, al final del artículo: para el estructuralismo (o sea, en ese entonces, “para mí”), “la obra es necesaria no como el producto de un estado de cosas sino como una respuesta a ciertas *faltas*, a ciertas *fallas* en un estado de cosas. Es en ese sentido que la obra es creadora”.

Además, “Una necesidad libre”, en su defensa apasionada del estructuralismo, ya diseminaba la querrela básica del debate intelectual de la época, que podría ser sintetizada con “ser o no ser ahistórico”. Tal cuestión motiva el ataque que hace Macherey simultáneamente a Mallarmé, a Blanchot y a Barthes, por lo cual la autora insiste en la lucha por su credo: “Todavía y siempre, el crítico atribuye a los estructuralistas un formalismo absoluto que no existe”. Al mismo tiempo, la crítica que nace de la lectura, diría ella leyendo a Barthes, Roubaud y Butor, “no debe ser repetición”, “pura lectura” (Macherey), “sino prolongación inventiva”, una vez que toda obra debe ser considerada “inacabada” (Butor). En nombre de las prolongaciones inventivas de la creación, así como naturalmente de su sólida pedagogía, los párrafos finales adquieren el tono de un libelo, como lo exigía el momento:

En lenguaje artístico, el sentido no es único y claro. La obra puede ser leída desde distintos planes, y ninguno es definitivo. El sentido está siempre *en suspenso*, como dice Barthes, o *abierto*, como dice Umberto Eco. El que lo comprenda, comprenderá la Nueva Novela, el cine de Godard, el Pop Art y tantas otras manifestaciones artísticas de nuestro tiempo. Esta comprensión se le escapa a los críticos que se obstinan en buscar en la obra un sentido definitivo y único, como si el arte fuese respuesta y no busca, dogma y no propuesta, conclusión limitadora y no interrogación fecunda.

Pero aquí Macherey se “estructuraliza” también él, según Perrone-Moisés, pues sus divergencias existirían antes en forma de objetivo que en forma de principios, una vez que, a la manera de la moda intelectual de entonces, él rechazaba las ilusiones de la crítica “de gusto”, “de juicio” y “de interpretación”, a pesar de no interesarse por significantes o significados y sí por las condiciones de la producción literaria. Y además, “sus oposiciones a los estructuralistas nacen o de una interpretación inexacta de sus posiciones, o de una confusión terminológica. Ambos utilizan los mismos términos con sentidos ligeramente distintos”. El equívoco de Macherey residiría en el hecho de que le da un sentido de “determinismo absoluto” a la idea de que la obra procede de una “necesidad libre”. Por una teoría de la creación literaria, la autora, que es militante precoz de la “Sociedad de los Amigos del Texto”,⁹¹ más allá de futura “disidente” de *Tel Quel*, concluye su análisis comparativo afirmando –sin mencionar siquiera una vez el nombre de Althusser– que Macherey busca “una posición más avanzada

⁹¹ Cf. Barthes, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973, p. 23.

en la línea marxista”, avances estos que determinarán tácticas y estrategias del telquelismo de combate, en el ápice de su capacidad creativa que es sinónimo de capacidad productiva. Al final, lo que la voz conciliadora de la cronista paulista percibe como más importante para la problemática telqueliana en Europa o América, en su discusión sobre Macherey, aparece en una pequeña frase cristalina, que dice: “Es difícil huir de la paradoja cuando se quiere conciliar la libertad de la obra de arte con una ideología determinista”.

Aún así, en 1970, la columnista de “Letras Francesas” abraza con fuerza la idea de colectividad, recurrente en muchos artículos. “El florecimiento de las revistas”,⁹² mencionado anteriormente, reivindica —y no sólo divulga— la inundación teórica desencadenada especialmente por periódicos literarios y culturales, ya que, después de subrayar la existencia (externa) de “un acuerdo tácito respecto de la necesidad de elaboración conjunta de una fundamentación teórica de la praxis literaria”, no dejará de hacer la afirmación de que “lo que se publica de más interesante en Francia nace hoy en esas revistas y/o en las colecciones que se albergan a su sombra. Las obras contemporáneas son así frutos del diálogo, y están insertadas en una línea de reflexión colectiva”. Pero antes de trazar las grandes líneas de sus tres revistas de elección —*Tel Quel*, *Poétique* y *Change*— afirmará asimismo que sus integrantes tienen “una afinidad más grande de lo que admiten, o de lo que pueden ver sin la debida distancia”. Al referirse a *Tel Quel* en el artículo, hace una rápida alusión a la receptividad argentina (además de italiana y japonesa) al “teoricismo colectivista” característico

⁹² En *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literario, 23 de mayo de 1970, p. 1.

de parte de la intelectualidad francesa. Según Perrone-Moisés, la publicación, entonces de seis mil ejemplares (que llegarán a veinte cinco mil con la edición china del '75), ya “aparece en italiano, en español (en Argentina) y aparecerá en breve en japonés”. Se sabe que realmente fueron editados algunos números en Italia; en castellano, y aunque la traducción de Piglia llegó a ser anunciada, incluso en *Los Libros*, el proyecto, según él mismo, nunca se concretaría.⁹³

Resumiendo los objetivos del grupo telqueliano en un momento de prestigio creciente —objetivos ideológicos, científicos y políticos tan genéricos que parecen valer para la nueva izquierda intelectual de distintos países, por la vanguardia y la integración de la teoría a la práctica revolucionaria—, Perrone-Moisés indica el público de la revista, “constituido sobre todo de universitarios y de aquella pequeña burguesía intelectual capacitada a ver y a poner en cuestión las estructuras arcaicas en que vivimos”. Entre la fascinación de un estudiante y la cautela de un *scholar*, tampoco dejará de recoger los frecuentes ataques hechos al grupo, cuyo carácter “colectivo”, por ejemplo, no sería tan así: “Se habla incluso de cierto aspecto teológico de sus formulaciones, lo que, en un contexto intelectual materialista es paradójico”. Sin embargo, para ella, la verdadera aporía telqueliana (incluyéndose ahí algo del mismo Barthes) no sería cuestión de exceso de autoridad sino de

⁹³ La única mención de aparición efectiva de un número de la revista de Sollers en castellano está en el primer número de *Los Libros* (p. 31): “R. Barthes, P. Klossowski, Ph. Sollers y otros. *El pensamiento de Sade*. Paidós, 186 págs, \$ 580. Traducción de un excelente número de *Tel Quel*”. Existen también anuncios de futuras ediciones de *Tel Quel* en Buenos Aires (salvo error, no realizadas) en los números 1 (p. 9) y 4 (p. 27) de *Los Libros*, ambos del '69.

lenguaje –conclusión esta que sirve para marcar su posición peculiar con relación a la teoría crítica francesa. Si, por un lado, su actividad le parecía “estimulante” –dado que “de allí surgieron importantes postulaciones sobre las relaciones de la literatura con el lenguaje, la noción de ‘texto’ que toma el lugar de los antiguos géneros literarios, la visión de escritura como productividad, las relaciones de esa productividad con las estructuras económicas, la ubicación del problema literario en el campo, vasto y nuevo, de la semiótica”–, por el otro, “el gran problema de *Tel Quel* parece ser el de su mismo lenguaje”. Confiesa entonces su rechazo al “delirio terminológico” que acometería a los telquelianos en la época del llamado “terrorismo teórico”:

Los componentes del grupo sufren de una especie de delirio terminológico, comprensible si consideramos el hecho de que el grupo trabaja con ideas nuevas que exigen un vocabulario nuevo; sin embargo, como ya ha sido observado, sus neologismos no siempre corresponden a un referente nuevo. Además, no sólo los términos empleados carecen de definición previa sino, lo que es más grave, se resienten de un uso a veces impreciso y fluctuante.

Vale recordar que Santiago, en su prólogo al *Glosario de Derrida*, ha registrado algo similar, al afirmar que el pensador “de las deconstrucciones” no estaba preocupado en volver a explicar conceptos utilizados en textos anteriores, justificando así la empresa llevada a cabo con sus alumnos *cariocas* en el principio de los ‘70. No obstante, si Derrida ha insuflado el “delirio” en cuestión, en su momento telqueliano –que representó la mejor etapa de la revista, en buena parte por su

ingenio teórico-crítico— no se podría decir que su terminología fuese “imprecisa” o “fluctuante”, en tanto la propia continuidad de su pensamiento (algo de que se resentiría el telquelismo) demostró lo contrario. En la conclusión de “El florecimiento de las revistas”, Perrone-Moisés apunta finalmente al tema de los imitadores, y este “se vuelve particularmente agudo”, según ella, “cuando ese lenguaje empieza a ser usado por epígonos sin el talento de los creadores, quedándoles entonces un esnobismo muy parisino y vacío”. Por otro lado, se pregunta, “¿el mismo hecho de que existan epígonos no demuestra la fuerza actuante de *Tel Quel?*”

La operación de sistematización de la vanguardia teórica francesa de los ‘70 realizada por Perrone-Moisés encuentra una fractura en la “patrulla” ejercida respecto de lo que debe o no debe ser la escritura como escritura poética, así como en el caso de la terminología más apropiada y de la aversión al “delirio” antes mencionado. En esa dirección trataría de tomar partido en contra del “espontaneismo”, en el prefacio que escribe para la edición brasileña de *El rumor de la lengua*.

La liberación del lenguaje, en la escritura, no se alcanza con espontaneismo. Lo espontáneo, contrariamente a la creencia de los defensores de la “creatividad suelta”, es el dominio del estereotipo, “el campo de lo ya-dicho” (“Jóvenes investigadores”). La libertad supone elección y crítica, sin lo cual el mismo concepto de libertad no tiene sentido. Esas consideraciones de Barthes, reiteradas en el presente volumen [originalmente de 1984], son oportunas porque justamente aquí en Brasil ha ocurrido una interpretación abusiva de su teoría de la escritura, asimilada indebidamente al creativo vale todo, al inefable subjetivo, al placer sin preocupaciones.⁹⁴

⁹⁴ Perrone-Moisés, L. Prefácio a Barthes, R. *O rumor da língua*. San Pablo: Brasiliense, 1988, p. 14-15.

Así resulta manifiesto el deseo de legislar sobre la materia: nadie puede ser barthesiano en los trópicos, a menos que se sigan determinadas reglas, traducidas como una ética de la ciencia. A partir de este punto, quedaría sólo un paso hacia el veredicto de la imposibilidad de la deconstrucción de un discurso todavía muy “frágil”, en el cual el problema del epigonismo está siempre en cuestión:

Aquí en Brasil mucha gente piensa que ser barthesiano es desaprender sin nunca haber aprendido, y parte para la deconstrucción de un discurso cultural todavía extremadamente frágil en particular y en colectivo. Pues, el placer de la escritura barthesiana se sostiene en un saber (plural, diseminado) y se alcanza a través de un *trabajo* de lenguaje. La escritura practica el imaginario “en pleno conocimiento de causa” (“De la ciencia a la literatura”).⁹⁵

Se podría vincular esta crítica a la mala copia al reino de la copia, el postmodernismo en toda su ambivalencia, crítica detectada otra vez en artículos de Perrone-Moisés de los años ‘90, siempre a propósito de su maestro. En “Barthes y el postmodernismo”, conforme se vio, el concepto es tomado como estéril, retrógrado y conservador *vale todo*: Barthes estaría ubicado, como de hecho estaba, “entre el clasicismo y la modernidad, entre el placer y el goce”. Pero en “El lugar de Barthes” dice: “Curioso lugar el de Barthes. En su inadaptación a lo moderno, en su nostalgia de los valores clásicos, él era un hombre del pasado; por su escepticismo, su eclecticismo, su hedonismo y su errancia, era un postmoderno”. Ser y no ser: los

⁹⁵ Ídem, p. 15.

dos *polos* remiten a una ambivalencia intrínseca al concepto de entre-lugar, que es la antítesis de un significante-amor, en la medida en que el amor en cuestión se ubica *entre* ficción y crítica, como argumenta a su vez Antelo, a propósito de dos célebres disidentes: “Entre Bataille y Lacan, de hecho, Barthes encuentra la energía de una nueva posición discursiva, la que se sitúa entre el escritor y el crítico frente a un mismo objeto, el lenguaje”.⁹⁶

Detengámonos finalmente en un debate que revela una vez más la modernidad en su limen, tanto en las páginas del Suplemento Literario paulista como en las de *Los Libros*. La revista porteña se ocupa, a través de otra contribución de Ricardo Pochtar –como Perrone-Moisés lo haría– de *Qu’est-ce que le structuralisme?*, la antología editada por François Wahl. Según el relato de la crítica brasileña en “Por una poética estructural”, “el libro fue escrito por cinco autores de la ‘segunda generación’ estructuralista” (Ducrot, Todorov, Sperber, Safouan y el mismo Wahl). Se diría que entonces ponía en práctica un “estructuralismo de combate” una vez que incensaba su objeto a la manera de un periodismo crítico en extinción, ubicado entre el *fait divers* y la práctica teórica:

El estructuralismo sigue dominando los medios intelectuales de París. En favor o en contra, todo el mundo habla del estructuralismo, y el máximo del esnobismo es considerarlo cosa del pasado, sin decir obviamente qué es lo que interesa en el presente. La verdad es que toda París pensante corre a las conferencias de los “estructuralistas”, sean ellos Lévi-Strauss,

⁹⁶ Antelo, R. “A invenção do finito”. Ponencia leída en la “Escuela Brasileña de Psicoanálisis, Delegación General de Santa Catarina”, Florianópolis, 22 de marzo de 2001, p. 4.

Lacan, Greimas o Derrida. En el campo literario, las clases de Roland Barthes son la máxima atracción de la Ecole des Hautes Etudes. Sólo a costo alguien consigue inscribirse en ese curso, y aún así hay que llegar una hora antes para conseguir entrar en la sala.⁹⁷

O sea, Barthes “representa actualmente –dice Perrone-Moisés– el papel que Sartre representaba hace algunos años en literatura: la palabra de orden”. Y es de esa palabra de orden que el grupo *Tel Quel* se va a apropiarse, con el consentimiento del propio Barthes. Pero si ella restringe su abordaje al estructuralismo literario, Pochtar, en el limitado espacio de una reseña en *Los Libros*, elige discutir sobre todo la contribución del editor del libro, Wahl, en pesada crítica a su texto, titulado “La filosofía entre el antes y el después del estructuralismo”. Políticamente moderado y subrayando la encrucijada a la que había llegado la primera generación, el francés postula el máximo rigor en el tratamiento de la noción de estructura y remite en especial a *Tel Quel*, sin nombrarla, al rechazar “un tipo de transgresión que entraña un retroceso más acá de las fronteras del estructuralismo”, en referencia a la ideologización o “fenomenologización” de las tesis de Foucault, Merleau-Ponty y Derrida. Pero Pochtar no está de acuerdo con eso y prefiere más bien perfilarse al lado de los emisarios de la revolución textual y cultural: “Tarea más urgente para una elaboración del material aportado por este rico volumen debería ser la de aclarar el alcance de una distinción tan problemática como la

⁹⁷ Perrone-Moisés, L. “Por una poética estructural”. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literario, 25 de enero de 1969, p. 1.

althusseriana entre ciencia e ideología”, dirá en la conclusión de su reseña.⁹⁸ Es verdad que Wahl fue el brazo derecho de *Tel Quel* en la editorial Le Seuil y que participó de la delegación telqueliana en el viaje a China, pero, aún más que Barthes, va a considerar el régimen comunista de Mao muy sospechoso. Así como lo hacen Perrone-Moisés o Santiago, que fueron o son, de maneras radicalmente distintas, los dos más productivos lectores brasileños del autor de *S/Z*.

⁹⁸ Pochtar, R. “Estructuralismo: la segunda generación”. *Los Libros* n° 19, Buenos Aires, mayo de 1971, p. 29.

V. Beatriz Sarlo y la nueva crítica

Sobre *Los Libros* dice Ernesto Laclau, uno de sus más tempranos (y efímeros) colaboradores: “Era una de las muchas cosas que se empezaban a publicar en ese momento de radicalización política” (v. entrevista). El futuro teórico posmarxista de la hegemonía era entonces un joven intelectual peronista revolucionario que, ya en el '69, deja la Argentina para vivir en Inglaterra y, como se ve, guarda de la revista, donde publicó dos artículos sobre el nacionalismo,⁹⁹ un recuerdo difuso. Pero la imagen de una *Quinzaine Littéraire* aclimatada es la visión más asociada a sus primeros números hasta llegar a su “adulterez”, o sea, a su independencia con relación a las editoriales latinoamericanas e incluso a Galerna, a partir del n° 21 de agosto del '71, que también corresponde a su entrada en crisis y posterior reconfiguración en los moldes maoístas. Una intervención paradigmática en *Los Libros* —y opuesta a la idea de simple aclimatación— es el testimonio del “socialista libertario” (como se autodenominaba) Noam Chomsky: el editor promueve ahí una canibalización literal de una revista por otra, al fundir un reportaje a Chomsky (por Jean-Marie Benoist), publicado en la *Quinzaine* parisina en junio del '69, con otro (por Clara Kuschnir) para la revista argentina. Con el título de “Chomsky, lingüística y política”,¹⁰⁰ las preguntas sobre política son las del grupo de *Los Libros* y aquellas de orden lingüístico y

⁹⁹ “Los nacionalistas”. *Los Libros* n° 1, Buenos Aires, julio de 1969, p. 16; y “El nacionalismo popular”. *Los Libros* n° 8, Buenos Aires, mayo de 1970, p. 16-17. El primero es una reseña del libro de Marysa Navarro Gerassi sobre el nacionalismo argentino; el segundo es otra reseña, sobre una antología de artículos del ideólogo peronista Raúl Scalabrini Ortíz.

¹⁰⁰ *Los Libros* n° 8, Buenos Aires, mayo de 1970, p. 12.

filosófico son del francés. ¿Qué quiere decir eso? La justificación del editor se resume al cuestionamiento de la relación entre intelectuales y política, que está en la raíz de este número, el segundo de 1970 (hay un primer hiato en el mensuario, entre febrero y abril), donde se anuncia con entusiasmo, en el editorial anónimo “Etapa”, la *latinoamericanización* del periódico con el aporte financiero de grandes editoriales del continente (participan inicialmente el Fondo de Cultura Económica, Losada, Monte Ávila, Siglo XXI y Editorial Universitaria de Chile). Tal aporte aparece en páginas y páginas de publicidad de libros y se concretiza a través de la difusión continental y hasta mundial de la revista, lo cual por un momento le concede al grupo la perspectiva de ocupar un lugar hegemónico en el debate político-cultural de la “década frustrada”. La experiencia de la expansión mercadológica alimenta la ilusión de una “absoluta independencia”, la cual desdichadamente va a durar poco. Pero en ese momento de euforia intercontinental, en que la revista llega a España y a Estados Unidos, hay otros motivos de preocupación manifestados en el mismo editorial “Etapa”, como la defensa contra las acusaciones de “aparato ideológico extranjerizante”, elitista y estructuralista, en forma de un pedido de disculpas al reconocerse el “tecnicismo” y la “incomunicación” de algunas colaboraciones, sin mencionar nombres. Se llega a prometer la superación del “inconveniente” en función de sentimientos ambiguos entre las categorías de nacional y popular, los mismos que parecen disiparse al afirmar, en la conclusión, su razón vanguardista de ser, que “justifica su existencia” a través del mágico sintagma “la búsqueda de lo nuevo”.

Su metamorfosis latinoamericanista ocurre de modo concreto paralelamente al abandono de la vertiente exclusivamente bibliográfica, al analizarse por primera vez una película —*El santo de la espada*, de Leopoldo Torre Nilsson, “la película más cara del cine argentino”, sobre San Martín, por un “estructuraloso” Máximo Soto—, con la promesa de abrirse a todos los géneros de la actividad cultural y a todos los medios: los tiempos así lo exigen y *Los Libros* se muestra atenta, aunque algo discretamente atenta, a un más allá de los libros. Vale subrayar, además, que el significant “etapa” reaparece en los paratextos finales del n° 8 (p. 28), donde el primer libro de ensayos de Nicolás Rosa, *Crítica y significación*, se festeja como la propia encarnación argentina de lo “nuevo”: “Viñas, Mafud, Cabrera Infante, Sartre y Genet [los temas del libro]: una nueva crítica se esboza entre sus problemas, sus requerimientos y sus incertidumbres. Por el rigor y la profundidad, quizá inicie una *etapa*”. Recordemos igualmente que fue el discípulo rosarino de Barthes el que inauguró la primera edición de la revista, con una crítica al volumen *Nueva novela latinoamericana*, organizado por Jorge Lafforgue, al lado de: Jorge B. Rivera (contra Sábato), Santiago Funes (contra Murena), Ricardo Piglia (sobre Joseph Heller), Oscar del Barco (sobre Sade), Enrique Pezzoni y Néstor García Canclini (sobre Octavio Paz), Ernesto Laclau (sobre el nacionalismo), Mario Levin (sobre Lacan), José Aricó (sobre Marx), J. Carlos Torre (sobre la “nueva oposición estudiantil”), Osvaldo Heredia (sobre el arqueólogo Rex González), Eduardo Gudiño Kieffer (sobre los grafitis) y Aníbal Ford (sobre Walsh). Los entonces desconocidos *nuevos críticos* esbozan ahí un característico cuadro de nombres, objetos y tonalidades críticas y políticas, con sus ilustrados componentes, jóvenes en la

mayoría, elegidos cuidadosamente. La crítica de Nicolás Rosa a la nueva crítica presente en el libro editado por Lafforgue propone una separación entre lo “viejo” y lo “nuevo”, lo que le hace rechazar polémicamente las presencias de Angel Rama y de Mario Vargas Llosa. *Crítica y significación*, de Rosa, es a su vez objeto de crítica de Josefina Ludmer,¹⁰¹ que en su trayectoria intelectual parte de la búsqueda de la “ideología literaria”, desde los primeros ensayos de los años ‘60. Posteriormente, en nombre de una “flexión literal” entre psicoanálisis y literatura, va a reelaborar con extremado rigor ese problema básico, “tratando de autorizar científicamente una de las categorías más complejas de la teoría de la crítica contemporánea: la del sujeto productor de la obra-texto”, según le retribuye mucho más tarde Nicolás Rosa, en una importante retrospectiva intelectual.¹⁰² Ludmer publicó, además del artículo favorable sobre Rosa, dos reseñas en los primeros números de la revista (sobre Miguel Barnet y Emilio Rodríguez) y respondió al debate “Hacia la crítica” del n° 28, en el ‘72. Pero reaparecería involuntariamente en la etapa final, cuando en la sección “Información de *Los Libros*”, en las primeras páginas del n° 41 (mayo-junio de 1975) la critican, a ella y a Noé Jitrik: son impugnadas las propuestas de actualización teórica hechas por los dos en la presentación de la colección “Narradores de Nuestro Mundo”, de la Librería del Colegio, donde se identifica nada más ni nada menos que “la espuma de la vanguardia de *Tel Quel*”.

¹⁰¹ Ludmer, J. “La literatura abierta al rigor”. *Los Libros* n° 9, Buenos Aires, julio de 1970, p. 5.

¹⁰² Cf. Rosa, N. “Veinte años después o ‘la novela familiar’ de la crítica literaria”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (La cultura argentina. De la dictadura a la democracia), n° 517-519, Madrid, julio-septiembre de 1993, p. 335.

El proceso de gradual “defoliación” de la revista ocurre entre los n^{os} 20 (junio del ’71) y 29 (marzo-abril del ’73), cuando el negro-y-blanco invade sus páginas –en los sentidos físico e ideológico– y dos corrientes poco homogéneas se confrontan durante casi dos años, hasta la implosión en la última edición en formato grande (n^o 28, septiembre del ’72). En ese momento se vive una profunda crisis en el grupo, que culmina con un artículo de su (todavía) director, cuyo lenguaje es característicamente barthesiano o telqueliano: a un tiempo riguroso y panorámico respecto de las vertientes teórico-críticas en juego entre los candidatos a nuevos críticos argentinos, “La búsqueda de la significación literaria” sería el réquiem del “editor responsable” en su propia máquina de textos, así como el réquiem de su modelo de revista, puesto en discusión desde la proclamación de “independencia” un año antes, pero mantenido de algún modo hasta entonces. Aprovechando la presencia de muchos colaboradores del segundo volumen de *Nueva novela latinoamericana*, que es el objeto de su reseña, Schmucler ataca con inédita contundencia a varios de los colaboradores de la revista, algunos de ellos presentes en esa misma edición, teniendo en Jitrik su gran blanco. El trabajo de Eduardo Romano (que había exaltado a Jitrik en el artículo inmediatamente anterior al de Schmucler) se considera éticamente “indemostrable”, así como el del Centro de Investigaciones Literarias Buenosayres (que incluía a Sarlo) sobre Marechal, es visto como de “una insuperable carencia imaginativa”; el de Aníbal Ford sobre Walsh, considerado limitado; el de Ana María Barrenechea – ¿por qué “su inclusión en un intento de nueva crítica?”; se pregunta–; el de César Fernández Moreno –a quien sugiere con sarcasmo una inversión en el título de “El caso Sábado” a “El

caso Fernández Moreno”). El círculo de la crisis se cierra con referencias laudatorias a Piglia, quien propondría “sucesivas aperturas” a la lectura de Puig, así como lo haría Rosa con relación a Borges, visto osadamente para la Argentina del ’72 como “revolucionario”. No es gratuita su reivindicación de la “nueva crítica” como “práctica de la escritura” y de la gramatología derridiana, como no es gratuita la ruptura representada por la vigésima octava y última edición del “primer ciclo”, cuyos dos editoriales anunciaban “El silencio de Trelew”, sobre la masacre de dieciséis militantes izquierdistas, y la necesidad de ir “Hacia la crítica” (en propuesta de encuesta respondida sólo por algunos intelectuales, como veremos más adelante con Piglia), cuyo blanco es “la forma de producción de la cultura dominante” “en el contexto de la lucha de clases en la Argentina”. En la reconfiguración siguiente del grupo, hecha en nombre del marxismo-leninismo, Piglia va a persistir pero no hasta el final.

Asimismo, cabe registrar que, aún antes de la etapa del lema “Por una crítica política de la cultura”, a partir del n° 22 (septiembre de 1971), este fue enunciado con todas las letras en el editorial del número anterior, de agosto; estaba por lo tanto en el aire en ese momento en el cual se modifican no sólo los protagonistas de la revista sino sus contenidos y objetos críticos. Y, a pesar de ser más pobre en el nivel material, surge políticamente cada vez más rebelde y hambrienta: “Hoy, *Los Libros* apetece constituir un espacio adecuado para una crítica política de la cultura, lo que no significa abandonar las primeras propuestas”, todo lo contrario, al menos por el momento, cuando hay que leer “con lucidez” tanto los textos que “ofrece la escritura” como “esos otros textos que constituyen los hechos

históricos sociales”. Se experimenta un momento clave de politización general y de voluntad de intervención en la esfera pública, al que el grupo responde bajo el influjo del ’68, tratándose, “en última instancia, de contribuir al cambio de las condiciones en las que se produce la cultura y que incluye la posibilidad de una lectura radicalmente distinta de los libros”.¹⁰³ A pesar de la participación de Piglia —que es a un tiempo un “distinto” y un “radicalmente distinto” lector de *Los Libros*— en la fundación de la revista, su *engagement* parece ser efectivo solamente a partir del ’72, o sea, a la hora de la independencia. Esta significaría, de modo paradójico pero concreto, una breve apertura para el futuro cierre, casi inmediato, que se va a consolidar en su alianza con Sarlo y Altamirano alrededor de un proyecto de un órgano de intervención y combate, ideologizado por lo tanto de manera vertical. Los textos piglianos desde la etapa de autonomización, aún más que los de Sarlo, merecen el epíteto de idiosincrásicos, y así son leídos acá (v. cap. VI). Como aparato “revolucionarizante”, el periódico experimenta un proceso de homogeneización —en contraste con el pluralismo del inicio— que tiene la finalidad de adoptar un nuevo orden para imponer la total reconfiguración de la revista y del grupo. Tal reconfiguración era extensible en sus objetivos a toda la nación, que vive en permanente estado de sitio en su ya larga y terrible jornada de *respiración artificial* que se extenderá, entre miles de expurgos, como es bien conocido, hasta la década siguiente. No sólo para Piglia, como quiere Sarlo (cf. adelante), el lema es *ordenar*.

¹⁰³ *Los Libros* n° 21, Buenos Aires, agosto de 1971, p. 3.

Así que no parece ser fortuito que Sarlo estrene en *Los Libros* —en su segundo año y en su décima edición, de agosto del '70— con una reseña sobre, o mejor dicho, contra otra revista cultural, llamada justamente *Nueva Crítica*, cuyo primer número había sido presentado en Buenos Aires en julio. El contraataque mezcla Roland Barthes y Jorge Luis Borges una vez que, coincidentemente, se trata del número en el cual el último aparece en la tapa, destacándose el cuento entonces inédito “El otro duelo”. La reseñista, desde su primera frase, reivindica a Barthes para denunciar en *Nueva Crítica* la “reacción” y “la expresión del subdesarrollo cultural”, a ejemplo de la revista *Mundo Nuevo*, de Emir Rodríguez Monegal, ambas financiadas por instituciones norteamericanas. Para la joven Beatriz Sarlo Sabajanes (como firmaba entonces), la propia denominación de la revista estaría usurpando “un nombre que no le pertenece, vaciándolo de significado real”. Del mismo modo que debemos a Barthes el hecho de que un oscuro profesor, Raymond Picard, haya entrado a la historia intelectual del occidente, aunque como el derrotado, esta misma historia le debe a Picard el bautismo de la “nueva crítica”, como lo reconoce Sarlo en su biografía del autor de *El placer del texto*, dedicada a Carlos Altamirano:

El vocabulario, las maneras, de lo que él [Picard] llamaría “nouvelle critique”, consagrándola con ese nombre, y cumpliendo así el destino ingrato de ciertos polemistas que encuentra un nombre adecuado al objeto que atacan, había comenzado a aparecer en los cursos de literatura: el lenguaje del psicoanálisis, o su vulgata, los pasos de la estructuración, la consideración antipsicologista de los personajes, analizados por su posición en la estructura. El asalto al cuartel general de la

crítica académica tiene su programa de defensa en el libro de Picard: *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, publicado en 1965.¹⁰⁴

En ese texto compuesto al abrigo del Centro Editor de América Latina bajo la dictadura, Sarlo discurre sobre un autor de su predilección que había sido excluido de su biblioteca por las razones conocidas. En “Planeta Sarlo”, reseña que celebra una nueva edición de *El imperio de los sentimientos* (1985), el crítico Daniel Link ofrece un breve testimonio de la vida de Sarlo en la clandestinidad, cuando hace su reciclaje teórico-político con la ayuda de Pierre Bourdieu y Raymond Williams y hace un rescate –“reverente”– de Barthes y del estructuralismo. Link se refiere al Centro Editor, “editorial fundada por Boris Spivacov con los restos de la energía que había puesto previamente en Eudeba”, como el lugar donde Sarlo

comenzó a desarrollar sus hipótesis teóricas en *Capítulo: Historia de la literatura argentina* y algunas antologías publicadas con seudónimo (para evitar, seguramente, los rigores políticos de la época). Todavía sigue consultándose con provecho la compilación *El análisis estructural* (1977) con prólogo de Silvia Niccolini. Pocos saben que esa firma imprevista es la que Beatriz Sarlo Sabajanes usaba durante los años de la dictadura para despistar a los censores. Sarlo impuso como último título de una de esas bibliotecas milagrosas que publicaba el Centro Editor –y la decisión fue, en su momento, muy discutida – *El mundo de Roland Barthes* (1981), donde se notaba una reverencia de la cual también da cuenta el título *El imperio de los sentimientos*.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Sarlo, B. *El mundo de Roland Barthes*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁵ Link, D. “Planeta Sarlo”. *Página 12*, Radar Libros, Buenos Aires, 9 de julio de 2000, p. 5.

Dadas las reservas al nombre de Barthes, hay que recordar que, a ejemplo del conservadorismo académico francés, el conservadorismo político argentino en versión maoísta va a censurar los discursos de vanguardia por “idealistas” y “ahistóricos”, tal cual ocurre en *Los Libros*. Por eso, cuando Sarlo hace referencia, en la introducción al “mundo” de Barthes, a los discursos prohibidos por su carácter innovador y vanguardista, no hace más que narrar su propia trayectoria, en la etapa anterior y más dura de su experiencia política e intelectual: “El discurso cuya libertad se quería coartar, era el que, a partir de mediados de la década del ‘60, circulará y creará nuevos prestigios en las clases universitarias, en las bibliotecas y en las revistas”.¹⁰⁶

El primer punto de inflexión de su pasaje –y permanencia– en *Los Libros* se encuentra en la edición dedicada a Bolivia, de mayo del ’71 (n° 19), en pleno fervor latinoamericanista y cubano. Después de las primeras contribuciones estrictamente literarias y culturales, Sarlo parece adherir definitivamente al grupo después de su viaje al “país del altiplano” con la misión de trazar una radiografía de la situación política y social de Bolivia y de obtener un testimonio de un escritor, Augusto Céspedes, considerado modelo de conciencia social y política en la época. Sin embargo, antes de eso, en octubre de 1970 (n° 12), Sarlo reaparece en la revista con una reseña sobre una narrativa de Eduardo Mallea, un escritor que –al contrario de Céspedes– era el modelo a ser evitado por burgués, individualista e idealista. Mallea, advierte Sarlo –futura colaboradora de *La Nación*, gracias a los vertiginosos cambios experimentados a

¹⁰⁶ Sarlo, B. *El mundo de Roland Barthes*, op. cit., p. 24.

partir de los '70– “no en vano es de los incondicionales de *Sur* y *La Nación*”. La joven autora de *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de la literatura* (1967) –su primer libro– pasa a frecuentar las páginas de *Los Libros* de manera más intensa que, por ejemplo, Ricardo Piglia. En diciembre del '70 (n° 14), a propósito de un relato de Beatriz Guido, vuelve a iniciar un texto con remisiones a Barthes y al estructuralismo, cubriéndolo con términos como “vanguardia”, “subversión”, “estructura” (con especial insistencia) e “ideología”; ideología esta que, en lo que se refiere al tema de la reseña, no sería sino una variación del “antiperonismo liberal y burgués, que no entiende bien a su hijo, el frondizismo”, según las palabras de la entonces militante nacionalista, todavía en las huestes de Perón. Del viaje a La Paz, documentado en textos e imágenes, Sarlo trae un “Informe sobre Bolivia” y la entrevista con Céspedes.¹⁰⁷ Ambas colaboraciones están en la edición especial sobre el país, que inaugura las intervenciones de la revista en la esfera política. El informe no es sino un panfleto contra el imperialismo y a favor de la unión de los latinoamericanos, como ya proponía *Los Libros* desde su nuevo subtítulo, que pasa de “Un mes de publicaciones en Argentina” a “Un mes de publicaciones en América Latina” (a partir del n° 8, de mayo de 1970).

En marzo del '72, el n° 25 marca la trayectoria de la revista con la ampliación del consejo de redacción y la adopción del lema “Para una crítica política de la cultura”. Sarlo escribe en este número una crítica de la “novela argentina actual” a partir de los conceptos de verosimilitud y de escritura en los moldes

¹⁰⁷ La entrevista está ilustrada con una foto de Sarlo en traje de guerrillero, al lado de Céspedes.

de Barthes, que en seguida sería totalmente reprimido por el grupo. Las preguntas centrales del ensayo, publicado pocas páginas antes de una larga nota de Piglia sobre Mao Tse-Tung, de algún modo traducen los problemas y las transformaciones ideológicas del momento: “¿Un nuevo verosímil significa una vanguardia? ¿Existe una vanguardia en la Argentina?” La respuesta que propone puede ser resumida en otra especie de slogan: “por una vanguardia sin virtuosismo cínico”. La cara vanguardista de Barthes es despertada, como es sabido, por el dramaturgo Bertolt Brecht, entre cierta estética de la provocación y de la materialidad de las formas. A partir de 1954 –vale recordar– después de conocer la puesta en escena de “Madre Coraje” por el Berliner Ensemble, se vuelve un propagandista de su obra a través de la revista *Théâtre Populaire*. Al mismo tiempo pasa a reivindicar la llamada literatura “objetivista”, como observaría Sarlo en *El mundo de Roland Barthes*, agregando: “Diez años después, Barthes era el crítico de una nueva vanguardia: Sollers, Sarduy”.¹⁰⁸ Para llegar a este auge de ebullición telqueliana, viene de un pasado sartreano (la vanguardia de la postguerra) y marxista, pero marxista sólo hasta cierto punto, según esa especie de ajuste cuentas de su vieja lectora argentina:

Por “marxista” podría entenderse más bien el propósito de aceptar como objeto de la crítica literaria también el sistema de las condiciones sociales e históricas, y al mismo tiempo, el sistema de vibraciones ideológicas de términos como “valor” y “trabajo” de la forma. Nada sin duda que recuerde lo que Barthes aleja

¹⁰⁸ Sarlo, B. *El mundo de Roland Barthes*, op. cit., p. 18.

de sí con cierto horror: *la histeria de la política o un infierno dogmático* entrevistado de lejos.¹⁰⁹

Destaco esta última frase porque se la puede atribuir a su misma autora, con la diferencia de que aún experimentaba la “histeria de la política” y el “infierno dogmático” desde adentro. La “liberación” de su pensamiento sería retomada sobre la base de cambios teóricos y prácticos –precisamente como los que va a detectar en Barthes, cuya causa, según la interpretación de Sarlo, sería una “estética de la transgresión” que les daba sentido. Frente al fascismo del lenguaje, Barthes decide responder con otra forma de violencia vanguardista que se pretendía antiburguesa, los llamados textos-límite o de ruptura; o entonces, en palabras de Sarlo postmaoista, “la subversión simbólica, que Barthes difunde en la década del ‘70”, reuniendo “en un mismo acto la costumbre de las vanguardias con el proyecto de una liquidación intelectual del orden estético de la burguesía”.¹¹⁰ Sin embargo, antes de todo eso, la joven crítica, bajo el influjo de las *Mitologías*, se dirige a los medios masivos de comunicación, reproduciendo “la forma insolente y segura” que había identificado en este primer Barthes, que sería igualmente la suya a partir de su estreno en la revista. Así, en julio del ’72, *Los Libros* (nº 27) surge con una televisión en la tapa y cuatro páginas dedicadas a “Los canales del Gran Acuerdo”. Observemos que Sarlo va a citar, de inmediato, en el texto, las *Recherches pour une sémanalyse* de Kristeva y su concepto de “ideograma” –como “función intertextual

¹⁰⁹ Ídem, p. 15 (destacado mío).

¹¹⁰ Ibídem, p. 20.

materializada en los diferentes niveles de la estructura de cada texto”–, lo que la llevaría a una polémica con Schmucler, preocupado –como vimos– con el vocabulario excesivamente “técnico” (un eufemismo para “telqueliano”) presente en *Los Libros*. Después de este episodio, sólo volvería a publicar un texto en la edición de n° 33, de enero-febrero del ’74, y a cuatro manos con Altamirano.

El movimiento hacia China aparece de forma concreta en la reinauguración de la revista, en principios del ’73, en su nuevo formato chico y en su nueva diagramación, que responden al modelo ideal de periódico “antiburgués”, según el nuevo consejo de redacción, asumido –o “tomado”– por la trinidad Piglia-Altamirano-Sarlo. Los últimos “panfletos” firmados por Sarlo Sabajanes (en los n°s 28 y 29) miraban, de modo hipercrítico, la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires y, una vez más, la televisión, en razón de la campaña electoral de 1972, demostrando su gran preocupación frente al momento inicial de consolidación de lo que denominaría, más tarde, “videopolítica”, en la serie de artículos para *Punto de Vista*. Hay en seguida un hiato en su producción escrita, cuando se dedica menos de lo que le gustaría a la literatura, conforme declaró en su testimonio, debido a la intensificación de las obligaciones de la militancia política. Tratándose de telquelismos latinoamericanos y de su negación (que oculta entonces, en Sarlo, una innegable fascinación), es particularmente ilustrativo del debate su reseña de *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, al lado de la réplica de un cierto Antonio Carmona, en la edición siguiente.¹¹¹ El texto sobre el *Supremo* pretende exhibir las

¹¹¹ Cf. *Los Libros* n° 37 (septiembre-octubre 1974) y n° 38 (noviembre-diciembre 1974), respectivamente.

debilidades de la novela más ambiciosa del escritor paraguayo, al vincularlo a dos linajes: uno, mercadológico, ligado al *boom* de la “nueva literatura latinoamericana”; otro, telqueliano, dados los “ecos –no siempre absolutamente consecuentes con las fuentes originales”, ella subraya, “de las teorías sobre la escritura, en especial las francesas”. El uso que hace Roa Bastos de tales teorías, que le parecen sospechosas en ese momento por “idealistas” (a ejemplo de lo que afirmara Altamirano en otro lugar de la misma edición), sería cuestionable en función de la “unilateralidad del poder sobre lo que se centra la novela”, o sea, en función de la ausencia de otra voces que no la del Supremo, conforme su conclusión. A esa altura los papeles habían sido cambiados: Antonio Carmona –*nombre falso*– sería el verdadero representante de una “nueva crítica” y no más Sarlo, que además inaugura la edición de n° 38 con cinco páginas de pesadas críticas a uno de los principales ideólogos de la izquierda peronista, Hernández Arreguí, haciendo otro ajuste de cuentas con su pasado político reciente. Carmona, a su vez, la criticará en el otro extremo de ese número de la revista, cada vez más caracterizada por el ejercicio explícito de la polémica. En “*Yo el Supremo*: ¿La escritura del poder o la impotencia de la escritura?”, el misterioso interlocutor defiende al gran autor paraguayo, concluyendo –en una lectura enteramente opuesta a la de Sarlo– que “Roa pretende (...) desprestigiar al narrador individual, tan prestigiado por la literatura burguesa, para revalorar el relato como producto colectivo, social, en el que el escriba no es sino un matizador, recopilador en cierto sentido de la escritura del ‘Común’ que el Supremo no supo leer”. Digo “misterioso interlocutor” porque –como garantiza en su testimonio– este entregaría su réplica en manos de la propia

Sarlo. Nada asegura, sin embargo, que se trate de su verdadero nombre y que el texto no haya sido escrito por otra persona.

Con informaciones cada vez más fragmentarias, *Los Libros* llega a sus estertores luego de la salida de Piglia. La defensa de las posiciones adoptadas respecto del gobierno peronista resurge desde las primeras páginas del n° 42 (julio-agosto de 1975), en el editorial firmado por Sarlo y Altamirano, que destaca también un texto inédito de Mao y la carta-renuncia de Piglia. Como lo ha comentado Laclau, “había muchos grupos maoístas que estaban dentro del peronismo” (v. entrevista). En el número siguiente, de septiembre-octubre, sólo dos notas aparecen con la abreviatura “B. S.”, una sobre la literatura de las provincias – en la cual se critica la centralización de la cultura en la capital federal, lo que prefigura su canonización de Juan José Saer celebrada en su próximo (y último) texto en la revista– y otra dedicada al cine argentino. En la última edición conocida, publicaría un ensayo dedicado a otra trinidad de novelistas argentinos con sus novedades del ’75: “Saer-Tizón-Conti. 3 novelas argentinas”, en que presenta al autor de *El limonero real* como el de su preferencia, a pesar de su filiación (destacada dos veces) al llamado “objetivismo francés”.¹¹² Contra los supuestos excesos “imaginativos”, en la vertiente de García Márquez, de *Mascaró, el cazador americano*, de Haroldo Conti, y de *Sota de bastos, caballo de espadas*, de Héctor Tizón, exalta la narrativa de Saer, en la cual “la temática de una zona de su provincia resulta, sin estridencias, en una propuesta literaria para la cual son capitales el elemento regional y popular”. Al lado de Altamirano, conduce la revista hasta el comienzo del

¹¹² *Los Libros* n° 44, Buenos Aires, enero-febrero de 1976, p. 3-6.

'76, cuando los militares cierran sus puertas con violencia, haciendo desaparecer la edición de n° 45, que, según ella, ya estaba lista, incluyendo una reseña suya sobre *Nombre falso*, entonces recién publicado. Como es sabido, los tres volverían a encontrarse en la clandestinidad –aunque no volverían a configurar un “grupo” – para crear la revista *Punto de Vista* ya en el '78, llena de nombres falsos por razones obvias.

Cuando el golpe se anunciaba, la “nueva crítica” hacía mucho había desaparecido de *Los Libros* y, bajo el terror de estado, sería impelida a reciclarse por completo para, en un futuro próximo, resurgir de las cenizas hacia la institucionalización a través del ingreso a la universidad argentina en los años '80, de las cuales habían sido excluidos, y no solamente Sarlo o Altamirano como también Piglia, profesor universitario en Estados Unidos desde fines del '76. Con la consolidación de *Punto de Vista*, la exmilitante revolucionaria pasa a fundir la tradición de las polémicas periodísticas con el debate académico, transformándose en una crítica cultural establecida, a partir de una completa profilaxis teórica, sobre todo “antiparisina”, en los términos de Miguel Dalmaroni,¹¹³ encarada luego del golpe *gorila*; es como si dijera que la “pesadilla” de los últimos años no había sido vana: la lucha continuaba en silencio, ahora por la definitiva descolonización intelectual. Como es sabido, este sería el sentido de la “operación Raymond Williams”, presentado al público argentino, al lado de Richard Hoggart, en un artículo de uno de los primeros

¹¹³ Dalmaroni, M. “La moda y ‘la trampa del sentido común’. Sobre la operación Raymond Williams en *Punto de Vista*” en Giordano, Alberto y Vázquez, María Celia (eds.). *Operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998, p. 35-44.

números de *Punto de Vista* (el sexto) bajo el título de “Insularmente independientes de las modas culturales”. Los culturalistas ingleses son ofrecidos ahí, según Dalmaroni,

como “alternativas” frente a “las modas teóricas”, ligadas a “una formidable industria cultural, apoyada en una exportación de libros que es la mayor del mundo”, modas responsables “acaso” de nuestra lectura mutilada de los formalistas rusos. Son Althusser y Macherey, “el estructuralismo de Barthes, Todorov o Kristeva”, y *Tel Quel* aspirando a “ocupar el campo de la crítica literaria como única forma de la ‘modernidad’ teórica”, la lingüística operando como “ciencia piloto” de las disciplinas sociales. (Ídem, p. 35-36)

La importación de Williams significaría, por otro lado, un modo de poner en práctica una estética vanguardista de la teoría y, al mismo tiempo, “abandonar un socialismo indefectiblemente dependiente del concepto de ‘revolución’ sin abandonar del todo el socialismo”. Sin embargo, es interesante retener acá una hipótesis de Dalmaroni a partir de lo que Sarlo y Altamirano llamaron “lenguajes de temporada”, “catecismo” o “conexión francesa”, y que Schmucler y Rosa al principio rechazan y después, en el transcurso de su entrevista, son llevados a aceptar:

La hipótesis podría decir, aproximadamente, que el inconsciente de la operación Williams no es inglés, ni historicista, ni culturalista ni *popularista*. Es parisino, estructuralista, semiólogo y esteticista: es Barthes. Pero ya no el Barthes que en una de las preguntas que Sarlo dirige a Williams en 1979 era ubicado junto con *Tel Quel* en un “formalismo francés (...) realmente mucho más abstracto y formalista que Saussure” (...). Es, en cambio, el Barthes semiólogo de la vida cotidiana, el Barthes ensayista, el

Barthes de las *Mitologías*, de quien Sarlo escribiría en 1981 que desbarataba “la trampa del sentido común” tendida por la Doxa. (Ibídem, p. 39-40)

Del despliegue de esa reflexión “segura e insolente” de Sarlo, resultaría “una continuación involuntaria de un Barthes abandonado por Barthes, como una traducción al inglés del primer Barthes”. Vertida al inglés y luego al español, conforme el autor, o directamente al castellano por un Nicolás Rosa, la obra de ese “crítico insospechado” (según Antelo), además de “francés” como pocos,¹¹⁴ siempre vuelve, entre el bien y el mal, lo *real* y lo inconsciente, contra los dogmas del pensamiento, sea *franco-chino* o *franco-chino-argentino*. El discurso de la dependencia parece estar en la raíz de esa necesidad casi paranoica de distanciarse de Francia, y, por otro lado, el discurso de la crítica cultural elaborado en *Punto de Vista* exhibiría los mecanismos de compensación con que son reelaboradas las cuestiones de lo nacional y lo popular, prefigurados por ejemplo en el texto sobre Arregui. Por su parte, Sarlo vuelve a dialogar en clave político-crítica con esa tradición, ejercitando su perspicacia de tonos progresistas y democratizantes, por ejemplo, en el artículo “Menem”, en su trinchera de “resistencia intelectual”. Se trata de una nueva actitud con finalidades revisionistas, ahora en lo que se refiere a ese avatar del peronismo que sería el fenómeno del menemismo, que siguió asombrando el país hasta el inicio del siglo XXI, entre el cinismo y el exceso en su relación mercadológica y populista con una nación tan o

¹¹⁴ Véase, a propósito, su profunda “francesidad”, conforme Sarlo en la introducción a *El mundo de Roland Barthes*, op. cit., p. 33-34.

más desnacionalizada que el resto del “tercer mundo”.¹¹⁵ En *La batalla de las ideas (1943-1973)*, la antología de Sarlo que busca rescatar los discursos menos audibles del largo periodo –como aquellos de la universidad o de la iglesia–, cuyo eje es “el pasaje de las soluciones reformistas a las propuestas revolucionarias”, su etapa de formación (que coincide con la historia de *Los Libros*) es vista como particularmente promisoria:

Si el movimiento histórico va hacia el lado de la radicalización, eso no sucedió en el vacío de otras posiciones. Como fuera, cuando se llega a comienzos de la década del '70, se tiene la sensación de que la izquierda ha ganado una batalla cultural que la vuelve muy visible en el campo intelectual y en el artístico. Que esa victoria cultural durara poco es parte del cierre terrible del periodo que considera este libro.¹¹⁶

Obsérvese que la antología de tintes autobiográficos, que va “de la ilusión a la derrota, del reformismo a la revolución, del peronismo de estado al peronismo guerrillero, del golpe de junio de 1943 a los prolegómenos del gran golpe de 1976”, llegaría a su término precisamente, en el caso de Sarlo y Altamirano, en el cuadro de un pequeño periódico porteño de nombre *Los Libros*, cerrado a la fuerza en el '76.

¹¹⁵ Sarlo, B. “Menem”. *Punto de Vista* n° 39, Buenos Aires, diciembre 1990, p. 1-4.

¹¹⁶ Sarlo, B. (con la colaboración de Carlos Altamirano). *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Planeta, 2001, p. 14-15. Concomitantemente Altamirano publicaría *Bajo el signo de las masas*, dedicado al debate político del mismo periodo.

VI. Ricardo Piglia entre Mao y los Panteras Negras

En dos décadas, la trayectoria intelectual de Ricardo Piglia en el mundo editorial porteño desemboca en la novela *Respiración artificial*, cuyo impacto lo consagraría dentro y fuera del país. Específicamente en *Los Libros* –sólo uno de los diferentes periódicos en los que entonces publicaba– sus intervenciones son cuantitativamente escasas pero ideológicamente decisivas para el diseño del perfil de la revista, de etapa en etapa, en exactos diez textos.¹¹⁷ Como especialista en literatura norteamericana del periódico, empieza escribiendo sobre Joseph Heller, cuyos relatos son leídos como un “nuevo estilo de novela” en Estados Unidos, entre la comicidad y la vanguardia, o sea, nada que ver –dice con énfasis– con el gran éxito de las experiencias vanguardistas francesas y “tropicales” de Latinoamérica, aclarando sus reservas respecto de las novedades francesas y del *boom*. En ese momento Piglia estaba igualmente ligado a la editorial Tiempo Contemporáneo, donde dirigía la “Serie Negra”, que publicó veinte y ocho libros exclusivamente norteamericanos. Paralelamente a la veta policíaca *hard-boiled*, aún resuena en su discurso de la época la veta sartreana representada por el grupo *Contorno*, la vanguardia existencialista porteña de los años ‘50. No por azar vuelve a escribir en la última edición del primer año, abriendo el n° 6, de diciembre del ’69, con una reseña de *Cosas concretas*, del contornista David Viñas. El relato de Viñas es visto allí como “el discurso clandestino, silencioso de la práctica

¹¹⁷ En la cuenta están incluidos su respuesta al debate “Hacia la crítica” y su carta de despedida de 1975 (v. Bibliografía).

revolucionaria”, enemigo de “la literatura que actúa en la legalidad del mercado”.

En marzo del año siguiente realiza una entrevista particularmente importante con el escritor Rodolfo Walsh, desaparecido en 1977. El título del diálogo idiosincrásico es una sentencia del autor de *Operación masacre*, que resume el sentido de la relación arte-política para los revolucionarios del país: “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”.¹¹⁸ Manteniéndose siempre distante del nacionalismo, Piglia trataría de mundializar la crisis al reconocer en los *Black Panthers* y sus cronistas los mejores representantes de sus posiciones: con cuatro páginas dedicadas a la “Nueva narrativa norteamericana”, va a protagonizar el décimoprimer número de *Los Libros* (septiembre de ‘69) con un ensayo que reproduce el discurso violentamente ideológico de los Panteras Negras,¹¹⁹ reconocidos como “propagandistas” en busca de “espacios de resistencia y de oposición a la voracidad del sistema”: Malcolm X, Eldridge Cleaver, LeRoi Jones, Ralph Brown serían los primeros en intentar una práctica política con perspectiva colectiva, según su lectura. En esa línea, Walsh sería para la Argentina como Burroughs para los Estados Unidos, o casi eso. Desde la tribuna todavía pluralista de la revista, sugiere

¹¹⁸ La entrevista permanece inédita hasta su publicación como introducción a un cuento de Walsh, *Un oscuro día de justicia* por Siglo XXI en 1973. “Existen dos versiones de la misma, una de 1973, en pleno auge del tercer gobierno peronista; otra de 1987, durante la revisión crítica del peronismo de la década precedente”, informa Rita de Grandis. “Piglia reelabora la primera versión, rescatando principalmente las reflexiones del propio Walsh sobre su práctica literaria”. Cf. De Grandis, R. *Polémicas y estrategias narrativas en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, p. 94.

¹¹⁹ Véanse las relaciones de Silviano Santiago con los *Black Panthers* y los *Young Lords* (puertorriqueños) en la universidad de New York-at-Buffalo en su entrevista.

tratarse del “más importante de los novelistas norteamericanos de esta década”. No obstante, si por un lado destaca su “escritura desintegrada” y el quiebre de las leyes de “productividad textual admitidas por la burguesía”, por otro afirma que la experiencia de Burroughs “se cierra en sí misma ahogada por una oposición que se cae de ‘la literatura’ sin salir del sistema” –al contrario de los *Panthers*, constantemente asociados a los chinos en el artículo. Es en ese momento de culminación de los discursos de guerrilla que va a enunciar, conforme las tendencias radicales de entonces –o sea, conforme Sollers y la “desenunciación generalizada”–, la idea del fin de los géneros literarios y del concepto de “libro”. A partir de frases en ese estilo apodíctico, como la del título de Walsh, se diseñaba la llegada del discurso dogmático y sin concesiones, tributario de Mao Tse-Tung, y no sólo antisoviético como anticubano, en el seno de la revista.

Ya en marzo del '72 diría Piglia en texto sobre Mao: “¿Para quién escribir? ¿Desde dónde? ¿Quién nos puede leer?: toda la reflexión ‘estética’ de Mao se destina a definir la producción artística como respuesta específica a una demanda social, diferenciada, que nace en la lucha de clases”.¹²⁰ Sin embargo, en toda la primera etapa de *Los Libros*, Burroughs es una gran referencia, que culmina con la reproducción de un reportaje bombástico del autor de *Naked lunch* a un escritor francés en abril de 1971 (n° 18). Sus treinta fragmentos apuntan de modo perfecto al clima de la época, a pesar de sus muchas contradicciones: manifiesta su apoyo a China roja y a la

¹²⁰ Piglia, R. “Mao Tse-Tung: Práctica estética y lucha de clases”. *Los Libros* n° 25, Buenos Aires, marzo de 1972, p. 22.

insurrección estudiantil, y define a los Estados Unidos como “pesadilla absoluta” al tiempo que considera su país el lugar ideal para hacer dinero, más allá de hacer menciones positivas y negativas sobre las drogas.¹²¹ Pero el desvío de Piglia hacia la literatura norteamericana ocurre por la vertiente negra o policial: se trataba, según él, de una respuesta más eficaz a la nueva izquierda para el debate sobre las posibilidades de una literatura simultáneamente “abierta” y de cuño social. Así —como lo confirmaría mucho después—, el modelo de Piglia era antes el de Dashiell Hammet, ligado al Partido Comunista, que el de William Burroughs, ajeno al fenómeno de la lucha de clases. Encuentra entonces “una tradición de izquierda que no tenía que ver con el realismo socialista, ni con el compromiso ni con la teoría del ‘reflejo’ en el sentido de Lukács, sino con una forma que trabaja lo social como enigma”.¹²² En cuanto a su mejor “contramodelo” más allá de las fronteras norteamericanas, lo encontramos por supuesto en Borges —considerado por Piglia como *la* literatura argentina— pero, como se sabe, un Borges leído desde Roberto Arlt.

Hacia 1975, dos historiadores de la cultura entrevistan al autor de *Ficciones* a propósito del género policial. Discutiendo la gran incidencia del género en Argentina, y la tendencia de sus autores a dejarse llevar por el gusto de la parodia (en referencia a sus propias experiencias al lado de Bioy Casares), afirma de

¹²¹ Cf. “Diálogo con William Burroughs”. *Los Libros* n° 18, Buenos Aires, abril de 1971, p. 20, 22 y 24.

¹²² Cf. entrevista en *Ricardo Piglia. Conversación en Princeton*. Program in Latin American Studies, Princeton University, 1998. Profesor en Princeton, seis de las diez intervenciones de Piglia en *Los Libros* fueron borradas de la bibliografía de esa publicación, todas de la etapa más maoísta.

modo enigmático: “Creo que el autor argentino suele desdenar lo que está haciendo”. Frente a la pregunta “¿es también su caso?”, Borges tergiversa y miente: “En el ’55 perdí la vista. Desde entonces me he dedicado a otras cosas. A estudiar lenguas, al anglosajón y, últimamente, al escandinavo. Ahora ya no me interesa la literatura policial”.¹²³ No obstante, luego va a dar una clase bastante minuciosa sobre el cuento policial, recojida en *Borges oral*.¹²⁴ Reafirma categóricamente en ella que Allan Poe fue el creador del género y lanza de pronto una breve discusión respecto de lo que llama de “un pequeño problema previo: ¿existen, o no, los géneros literarios?” La respuesta sería naturalmente positiva, pero en favor de la lectura y del lector, conforme un fragmento de “El cuento policial”:

Los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre. Entonces existe el fenómeno estético, que puede parecerse al momento en el cual el libro fue engendrado.¹²⁵

Mucho más tarde, y en la misma línea de Borges, Piglia afirmaría en su entrevista que los géneros son “protocolos de

¹²³ La entrevista aparece en una antología de dos colaboradores de la primera etapa de *Los Libros*. Lafforgue, J. y Rivera, J. B. *Asesinos de papel. Una introducción: historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la Argentina*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.

¹²⁴ Borges, J. L. *Obras completas* vol. IV (1975-1988). Barcelona: Emecé, 1996. La clase fue dada en 1978.

¹²⁵ Ídem, p. 189.

lectura” o “modos de leer”, o sea, abandona la idea de su extinción en nombre de su eficacia práctica:

Yo creo que los géneros tienen un lugar importantísimo, que los géneros son protocolos de lectura, digamos, son marcos, y que por lo tanto nunca jamás van a desaparecer. Lo que se puede hacer es que se pueden mezclar. Un género sería la estabilización relativa de un protocolo, de una forma y de una expectativa de lectura. Es un modo de leer un género, no es otra cosa que eso.

Pero Piglia era adicto al policial norteamericano y no inglés, como Borges. Además de eso, el género policial parece influenciar más orgánicamente a Piglia que a Borges —a quien reivindicaba como un “padre” que ignora deliberadamente lo que se llamaba “literatura social”. El precio de esa posición fue, por supuesto, su “asesinato”, a la manera parricida del grupo *Contorno*, en el periodo de radicalización política, con una importante diferencia póstuma: lo haría para resucitarlo en posición central. Por otro lado, el debate sobre el policial en los años ‘60 tiene íntima relación con estas “muertes”, aunque se desarrolle a través de una lectura anárquica de lo social. El abordaje crítico de la “nueva literatura norteamericana” de Piglia en ese momento, así como el de Arlt, se fundamenta en el presupuesto básico de la transgresión, a partir de la idea de que la misma sociedad está estructurada en el delito. No habría, por lo tanto, origen o fin del delito, no habría siquiera asesino según esta concepción del género, porque el crimen es en ella un *parti pris*, el crimen está diseminado. La noción de transgresión implícita en su punto de vista lleva a concluir que todo género representa un debate social y que la nueva novela policial, en

que “la alta potencia de lo falso”¹²⁶ es el elemento clave, exhibe en ese debate, según Antelo, un origen doble, intelectual y popular, un registro doble, entre el enigma y la novela, y un doble régimen de lectura, el hermenéutico y el narrativo.¹²⁷ En ese panorama caótico de la nueva narrativa negra, cuya peculiaridad reside en el hecho de que el criminal y el detective aparecen superpuestos e indecibles, el elemento social surge como “masa”, al paso que la subjetividad se constituiría en forma de transgresión. Esta doble cara de los relatos policiales, teorizada a su modo por Borges, sería por lo tanto reconstruida por Piglia en clave socialmente transgresiva, a partir de un juego de indistinción genérica y de una experiencia de límites político-críticos. Sin embargo, si en el fin del siglo los géneros son también para Piglia “modos de leer”, en los ‘60, en el “laboratorio ideológico” (según una expresión de Sarlo) de una revista cultural argentina, no lo eran todavía. Al pasar en limpio, en tono de manifiesto, la “nueva narrativa norteamericana”, el joven escritor concluye el texto con el más puro espíritu colectivista, opuesto a todo protocolo:

De la narración como refugio en los novelistas del “héroe”, a la negatividad absoluta de Burroughs, todo un circuito encierra a la literatura norteamericana en una *oposición integrada* a los valores del sistema: la práctica de los *Black Panthers*, al crear una perspectiva revolucionaria en el interior de los EE.UU. da lugar a una de las escrituras más radicales de este tiempo. Quebrando la idea de “géneros”, desechando las diferencias retóricas entre “poesía”, “ensayo” o “narración”, liberándose incluso de la idea

¹²⁶ Cf. Deleuze, G. “Philosophie de la Série Noire”. *Arts et Loisirs* n° 18, París, 1966, p. 12-13.

¹²⁷ Antelo, R. “Notas preformativas sobre el delito verbal”. *Variaciones Borges*, 2, Aarhus, 1996.

de libro, la actividad de los propagandistas negros viene a redefinir en la *práctica* la función de la escritura: Si tenemos en cuenta que al abrir un nuevo frente de combate contra el imperialismo norteamericano, los militantes del *Black Panthers* integran su acción en el contexto de las luchas del Tercer Mundo, se ve la importancia que puede tener entre nosotros (respetando diferencias y mediaciones) el estudio y el debate de esta experiencia que dejando de lado las estériles polémicas entre “Realismo”, “Vanguardia” o “Compromiso”, hace también del lenguaje el lugar de la revolución.¹²⁸

En tiempos de campos políticos bien demarcados, y de una busca radical de pureza en el sentido de la redención socialista, la revolución debería estar cada vez más en todas partes, además de tener carácter permanente, conforme los postulados de Brecht, cuya ascendencia sobre Piglia también es conocida. Muchos números y polémicas después, Brecht es su tema en la edición de *Los Libros*, que estampa no un editorial sino dos cartas lado a lado: su despedida “fraterna”, en función de divergencias en la evaluación del gobierno de Isabel Perón, y la respuesta de Sarlo y Altamirano. Se tratan de sus últimas intervenciones en el cuadragésimo número (de marzo-abril del '75), en cuya tapa se destacan cuatro temas, uno de ellos brasileño: la restauración del capitalismo en la Unión Soviética; Brecht; el marxismo y la revolución en Asia; y la pedagogía – impugnada por reformista– de Paulo Freire. Una prueba de que la separación fue realmente cordial es su reunión sólo tres años después para la fundación de *Punto de Vista*, con el apoyo

¹²⁸ Piglia, R. “Nueva narrativa norteamericana”. *Los Libros* n° 11, Buenos Aires, septiembre de 1970, p. 14.

financiero de Vanguardia Comunista. Otra prueba sería la propia elección de las “Notas sobre Brecht” como texto principal del número. En las “Notas”, pretextando reseñar trabajos inéditos sobre literatura y arte de una antología vista como “uno de los acontecimientos más importantes en la crítica marxista desde la publicación de los cuadernos de la cárcel de Antonio Gramsci”, aprovecha para hacer propaganda y, una vez más, insiste en la “práctica” como “fundamento último de cualquier trabajo cultural”: “Una crítica materialista se funda, justamente, en el control que, en un campo a primera vista tan ‘espiritual’, debe ejercer la experiencia concreta para evitar el riesgo de una especulación idealista”.¹²⁹ Insiste asimismo en el papel orgánico de los aparatos culturales y en la literatura como un campo material de la lucha de clases: “En el fondo los críticos trabajan todos con una ficción teórica: la de un sistema de valores independiente del dinero. Para Brecht el más ‘refinado’ crítico de arte en el capitalismo, el ‘gusto’ estético no es otra cosa que una sublimación de la capacidad adquisitiva”. Finalmente, ofrece una clave para su propia visión de la realidad y de la literatura, sobre todo porque va a consolidarse en su relato de 1980. En la última nota, la de número 17, dice:

El realismo brechtiano combina distintas técnicas e instrumentos de trabajo para producir un efecto de realidad. En este sentido para Brecht no es realista quien “refleja” la realidad (...) sino quien es capaz de producir *otra* realidad. (“No soy realista, soy un materialista; escapo del realismo yendo hacia la realidad” decía Eisenstein con palabras que parecen de Brecht). Esta otra

¹²⁹ Piglia, R. “Notas sobre Brecht”. *Los Libros* n° 40, Buenos Aires, marzo-abril de 1975, p. 4.

realidad es “artificial”, construida, tiene leyes propias y exhibe sus convenciones.¹³⁰

Por su parte Brecht, que fue un lector y teórico no menos transgresivo del género, proponía, de modo sarcástico, en escritos de la década del ‘20, un retorno al género –“las novelas policiales son la única ocasión en que me vuelvo mordaz contra la literatura. ¡Volvamos a ellas!”. Además, jugaba con la propia idea de que la historia de la institución de la literatura era una novela policial: “Noto que para toda una serie de escritores las novelas policiales no existen. Pero al menos una de ellas debería servirles (...), sin excepción de lectura, por veces: la historia de la literatura”.¹³¹ En los ‘60, ¿qué podría ser la nueva novela policial de la nueva historia de la literatura? Los postulados brechtianos funcionan como estímulo no sólo a la relectura del género hecha por Piglia, como antes lo hizo para la vertiente deleuziana de la teoría crítica francesa, al dedicarse a la “Serie Negra”. Celebrando su milésima edición en un artículo que sería expandido en *Imagen-tiempo*,¹³² el filósofo francés describe el óbito de la “novela propiamente policial” en términos caros al autor de *Nombre falso*, en la lucha contra la injusta verdad capitalista:

Es que la verdad no es en absoluto el elemento de la investigación: no se puede siquiera pensar que la compensación de los errores tenga por objeto final el descubrimiento de lo

¹³⁰ Ídem, p. 9.

¹³¹ Brecht, B. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1973, p. 33.

¹³² En su capítulo sobre las “potencias de lo falso” están implicados no solamente Nietzsche y Robbe-Grillet sino Hugo Santiago, Borges y Bioy Casares. Cf. *L’image-temps. Cinéma 2*. París: Minuit, 1985, p 165-202.

verdadero. Ella tiene al contrario su dimensión propia, su suficiencia, una especie de equilibrio o de restablecimiento del equilibrio, un proceso de restitución que permite a una sociedad, en los bordes del cinismo, ocultar lo que quiere ocultar, exhibir lo que quiere exhibir, negar la evidencia y proclamar lo inverosímil. El matador no encontrado por la policía puede hacerse matar por los suyos, en nombre de los errores que ha cometido, y la policía sacrificar a los suyos por otros errores, y he que estas compensaciones no tienen otro objeto sino la perpetuación de un equilibrio que representa la sociedad entera *en su más alta potencia de lo falso*.¹³³

Con el original destacado de ese modo, llama la atención que Deleuze exalte precisamente algunos de los escritores rechazados por Piglia, como es el caso de Miguel Ángel Asturias y de Robbe-Grillet. Pero, a propósito de un escritor latinoamericano ubicado entre China y Estados Unidos, importa sobre todo enfatizar en la lectura deleuziana la relación crimen-capitalismo, utilizada a su vez en la relectura pigliana de Arlt. Esta estaría próxima, simultáneamente, de las teorías “numismáticas” del telqueliano Jean-Joseph Goux, quien conecta el marxismo, el psicoanálisis y la lingüística a partir de Bataille: su ensayo en la *Teoría de conjunto*, “Marx y la inscripción del trabajo”, propone una “marxización” de la gramatología derridiana. No obstante, Piglia, siempre distante de las posiciones deconstructivas, preferiría sin duda reivindicar al “filósofo de la dispersión”, que define el único crimen realmente “teológico” en la sociedad de la acumulación infinita: “Sabemos que una sociedad capitalista perdona mejor la violación, el

¹³³ Deleuze, G. “Philosophie de la Série Noire”, op. cit., p. 12.

asesinato, la tortura de chicos, que el cheque sin fondos, único crimen teológico, el crimen contra el espíritu”.¹³⁴ En el mismo diapasón, Brecht, al abordar lo que llamó “géneros marginales” en otro breve artículo, “De la popularidad de la novela policial”, dice que son siempre las circunstancias sociales las que hacen posible o necesario un crimen: “violentan el carácter, de la misma manera que lo formaron”.¹³⁵ Se diría entonces que las “circunstancias sociales” engendran la no menos violenta “maolatría” pigliana, justificada en su revisión de aquellos años de plomo:

En mi caso, tomé distancia rápidamente de la Revolución Cubana, en el momento en que se alió con los soviéticos porque yo era maoísta, lo cual puede parecer exótico visto hoy, pero no era tan exótico en esos años. El maoísmo en aquel momento representaba posiciones básicamente anti-soviéticas pero también anti-cubanas, contrarias a la línea que estaba tomando la Revolución cubana, el foquismo pro-soviético, y el latinoamericanismo a la García Márquez. El maoísmo era una salida extravagante, pero no había muchas opciones. En aquel tiempo la discusión giraba sobre las experiencias políticas concretas y entonces la experiencia china, la experiencia vietnamita, aparecían como tradiciones populistas que nosotros leíamos desde la vanguardia, a la luz de Brecht, del *Me-Ti*, el libro chino de Brecht sobre la historia del marxismo.¹³⁶

En la edición de marzo del '72 de *Los Libros* (nº 25), Marx y Freud están en la tapa y Mao, leído por Piglia, ocupa cuatro

¹³⁴ Ídem, p. 13.

¹³⁵ Brecht, B., op. cit., p. 345.

¹³⁶ Piglia, R. *Conversación en Princeton*, op. cit., p. 39-40.

páginas en “Mao Tse-Tung: práctica estética y lucha de clases”. En esa larga reseña de las *Charlas en el foro de Yenan sobre arte y literatura*,¹³⁷ el escritor argentino insiste en el hecho de que el sistema literario está determinado por intereses de clase, pero introduce la lectura de esos textos de Mao desde Brecht. En esa fusión incluye también a los formalistas rusos en nombre del arte como “práctica social”, en aquella que es considerada la mejor tradición estética marxista: Tretiakov, el Lissitsky, Meyerhold, Tinianov (tomado más tarde como antídoto a las “modas intelectuales francesas”),¹³⁸ culminando en Brecht. A través de la reinención no de una sino de dos tradiciones –la del marxismo y la de la literatura argentina–, las verdades elementales de la política y la relectura de la cultura literaria del Plata se harán igualmente presentes en *Respiración artificial*. Su visión social del arte aparece, por lo tanto, cargada de populismo, un “populismo de vanguardia”: el pueblo, el lector y el escritor del gran texto común, estimulado por los intelectuales orgánicos, subvertirá las relaciones de producción capitalista, que hasta entonces le garantizaban al autor la propiedad privada del sentido. Por eso era necesario “sacar el debate marxista sobre arte y literatura del lugar ciego en que lo anclaron a la vez el stalinismo y el liberalismo”¹³⁹ –borrándose obviamente de ese discurso el hecho de que el régimen comunista chino postulaba justamente el rescate de la figura de Joseph Stalin, contra la “camarilla revisionista e

¹³⁷ Buenos Aires: Marxismo de Hoy Ediciones, s. d. (datos de la revista).

¹³⁸ Piglia, R. *Conversación en Princeton*, op. cit., p. 9.

¹³⁹ Piglia, R. “Mao Tse-Tung: práctica estética y lucha de clases”, op. cit., p. 25.

socialimperialista” hegemónica en la Unión Soviética.¹⁴⁰ A pesar de contradictorio, sobre estas bases se construiría la nueva novela policial de la nueva historia de la literatura argentina, entre crítica, política y ficción.

Para retomar el “pequeño problema previo” –la pregunta de Borges sobre los géneros–, digamos que el mito moderno de la novela policial, *noir* o no, representa el mito de los héroes del bien y del mal, lectores-detectives, escritores-criminales cuyas posiciones son híbridas y cambiantes por definición y cuya actividad construye narrativas escindidas entre el orden y el desorden, lo alto y lo bajo, lo eterno y lo transitorio. Aunque teóricos como Tzvetán Todorov hayan intentado estabilizar la cuestión,¹⁴¹ la “ley de la ley de los géneros” es también ella un enigma y jamás da lugar a certidumbres, al contrario: señala antes una “locura”, una “*folia*” del género, configurándose, según Derrida, como “participación sin pertenencia”.¹⁴² En ese sentido, contra los postulados de Piglia, un escritor utilizaría el desorden como medio, en nombre de un principio de orden –punto al que volveremos en seguida. Antes es necesario cerrar el círculo (y no el laberinto) del “decálogo” pigliano en *Los Libros*. En julio del ’72 (n° 27), la nota de tapa, firmada por Beatriz Sarlo Sabajanes, denunciaba el manejo político por la televisión y Piglia abordaba un libro de Andrés Rivera, *Ajuste de cuentas*, que le parece entonces modelar al unir un tipo de literatura política con lo que llama lenguaje del deseo, en cuentos cuyas tramas

¹⁴⁰ Santiago Mas reivindica Stalin contra Trotsky en “Un ajuste de cuentas. Trotsky y el trotskismo”. *Los Libros* n° 38, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1974, p. 23.

¹⁴¹ Cf., por ejemplo, “El origen de los géneros” en Todorov, T. *La notion de littérature et autres essais*. Paris: Seuil, 1987.

¹⁴² Derrida, J. “La loi du genre”. *Parages*. Paris: Galilée, 1986, p. 256.

abiertas o dobles exhiben sus propios procedimientos, “un juego de espejos que hace ver lo que el relato no nombra nunca”. En el número siguiente, de septiembre, contribuye con las respuestas a la encuesta sobre la crítica literaria, claramente interesada en la producción de ideologías en el campo cultural –y eso a tal punto que una de las participantes, Josefina Ludmer, se niega a responder a las dos primeras preguntas por “dirigidas”. *Los Libros* quiere saber, básicamente, por qué algo es legible como literatura y propone la crítica a la forma de producción de la cultura dominante como arma de lucha ideológica. Así Piglia, que empieza citando a Gramsci –“todos aquellos que saben escribir son escritores”–, responde de forma previsible: habría que analizar los códigos de clase que decretan la propiedad de lo literario. Para eso hay que manejar la crítica materialista, la única capacitada a descifrar la producción y los contratos sociales que se interponen entre un texto y su lectura –y al decirlo hace pensar que el mismo Piglia ha elaborado el editorial y las cuatro cuestiones de la encuesta. En la Argentina, por ejemplo –dice– la crítica burguesa ha determinado los usos sociales de la legibilidad como naturales o eternos. Por esa razón, Piglia investiga las relaciones entre literatura y dependencia, tomando por eje la cuestión de la traducción “como modo de apropiación y génesis de valor” –tendiendo, en esa “marxización” de la cuestión, más a las posiciones de Schwarz que a las de Santiago–, que sería uno de los temas de un libro anunciado que no se publica. De cualquier modo, las atenciones se dirigen sobre todo hacia Arlt, “el indigno”,¹⁴³ a quien dedica no sólo el homenaje

¹⁴³ Conforme le apodararía Borges, según la lectura pigliana del cuento homónimo de *El informe de Brodie*. “¿Qué otra cosa es ese cuento sino un homenaje de Borges al único escritor contemporáneo que siente equipararse a él?”. Cf. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980, p. 173.

de *Nombre falso* (y después de *Respiración artificial*) sino los homenajes de los ensayos que los engendran. Uno de esos ensayos es “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, antecedido por un cuento inédito de Arlt, “El poeta parroquial”.¹⁴⁴ Sería un capítulo del libro que no se publica pero que ya tenía, incluso, un título: *Traducción: sistema literario y dependencia*, anunciado junto al ensayo, en cuya conclusión también sería revelado el título de otro capítulo del libro inexistente, “La traducción: legibilidad y génesis del valor” – capítulo anunciado para el número siguiente; Piglia, no obstante, sólo reaparecería cinco ediciones más tarde, en el número especial sobre China, después de conocer *in loco* la situación de la revolución cultural proletaria del otro lado del planeta: son seis páginas con finalidades estrictamente didácticas y militantes y con un título más que ilustrativo: “La lucha ideológica en la construcción socialista”. El escritor –miembro de la Vanguardia Comunista, la disidencia del PC, como lo era el Partido Comunista Revolucionario, de Sarlo y Altamirano– resume ahí lo que sería, para él, la gran cuestión planteada por los socialistas chinos: “Antes que a clases económicas, se trata de enfrentar ideas y posiciones de clase. Así la lucha de clases toma fundamentalmente la forma de una lucha ideológica”. Concluye entonces que “la revolución cultural es una gran campaña de rectificación del estilo de trabajo en el partido, realizada en el seno de las masas (y no ya únicamente entre los cuadros y con los militantes)”.¹⁴⁵ Otro de esos ensayos arltianos no por azar se llamaría “La ficción del dinero”, publicado en el '74 en la

¹⁴⁴ En *Los Libros* n° 29, Buenos Aires, marzo-abril de 1973, p. 20-27.

¹⁴⁵ En *Los Libros* n° 35, Buenos Aires, mayo-junio de 1974, p. 4-9.

revista norteamericana *Hispanamérica*, de Saúl Sosnowsky, con la siguiente observación final: “Este texto es parte de un estudio más amplio: *Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria*, que bajo el sello ‘Librería del Colegio’ será publicado próximamente por la Editorial Sudamericana”. Tampoco este libro constaría en la bibliografía del escritor, pero tales vacilaciones parecen conducir a la madurez de su opción por la “ficción crítica”, que es la de *Nombre falso* y también de *Respiración artificial*. Para Piglia, Arlt escribe bien porque escribe mal, lo que equivale a decir que, en su relectura, juega la literatura “mala”, folletinesca de Arlt contra toda la tradición liberal de la cultura argentina —de Borges y del grupo *Sur*—, dado que el autor de *El juguete rabioso* escribe por necesidad material y no por lujo, además de depositar en el fracaso la condición de su escritura, conforme el ensayo aparecido en *Los Libros*:

Arlt invierte la moral aristocrática que se niega a reconocer las determinaciones económicas que rigen toda lectura, los códigos de clase que deciden la circulación y la apropiación literarias. (...) Al nombrar lo que todos ocultan, desmiente las ilusiones de una ideología que enmascara y sublima en el mito de la riqueza espiritual la lógica implacable de la producción capitalista.¹⁴⁶

Así, *Respiración artificial* aparece como una síntesis de la actividad de Piglia durante la década “prodigiosa”, la de su formación, y la siguiente, que lo instituye como intelectual a costa de un discurso de la contravención.¹⁴⁷ Como es sabido, en este relato se mezclan todas sus voces para, desde un lugar

¹⁴⁶ Piglia, R. “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, op. cit., p. 22-23.

¹⁴⁷ Cf. Bratosevich, N. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997.

bien determinado, la Argentina de 1979 (aunque lo ubique en el siglo XIX, por razones obvias), construir la autobiografía de un traidor, a la manera y simultáneamente a diferencia de Borges —quien jamás conocería esta obsesión por el género novela y sus técnicas, verificable del inicio al final de *Respiración artificial*. El estilo del novelista Arlt, a su vez, sería lo reprimido en la literatura argentina, o sea, lo que se oponía al buen uso de la lengua, develando así, como vimos, la función ideológica de la literatura practicada hasta entonces. Muchas de las páginas “críticas” de la novela de Piglia serán transcriptas, a veces literalmente, en su antología de ensayos en forma de entrevistas publicadas en el 86, precisamente con el título de *Crítica y ficción*.

Finalmente, vale destacar la lectura que hizo Sarlo a mediados de los ‘80 de la producción literaria argentina bajo la dictadura militar,¹⁴⁸ inaugurada justamente por el relato “histórico-didáctico” (según Rita De Grandis) de Piglia, que recibe el Premio Boris Vian en 1981 y pasa a vender sucesivas ediciones. Para Sarlo, a pesar de contar la historia de los vencidos, la novela, “por un camino clásico en Argentina”, quiere “ordenar”, desarrollando el tema de las ideologías culturales y de la identidad nacional en que el pasado es ordenado en el doble linaje del siglo XIX, la gauchesca y la extranjera, que culmina en Borges. Historiador graduado por la Universidad de La Plata, Piglia retoma la idea de pensar el desarrollo cultural en la perspectiva histórica y con función ideológico-política, “desde el presupuesto de que ajustar cuentas con el pasado es indispensable para captar las líneas del presente”.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Sarlo, B. “Política, ideología y figuración literaria” en Balderston, D. et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987.

¹⁴⁹ Sarlo, B. “Política, ideología y figuración literaria”, op. cit., p. 49.

Sin embargo, en la etapa final de *Los Libros* —que se podría dividir entre el antes y el después de Piglia— no hay sino el presente. La revista cuenta entonces con un grupo cerrado de colaboradores dispuestos a todo en la búsqueda de “un análisis concreto de la situación concreta”, como repiten Sarlo y Altamirano en un artículo sobre la cultura argentina en que pretenden disolver el “equivoco” respecto de lo que es una “verdadera cultura nacional y popular”, desde una perspectiva gramsciana y marxista-leninista, hacia una crítica del populismo peronista de matriz “fanoniana”.¹⁵⁰ Pero entonces la revista había sido devorada por la política y, en el lugar de “los libros”, eran ofrecidos “guías para la acción”; reglas para “la salud del pueblo” —en que psicólogos declaran que “somos todos enfermos en busca del verdadero camino”—, al mismo tiempo que la experiencia chilena es considerada “la vía pacífica al fracaso”; Paulo Freire es un “concientizador pequeño-burgués”; el estructuralismo y el althusserianismo son peligrosos virus; y no hay más que esperar “el despliegue de las energías revolucionarias de nuestro pueblo”. En su texto sobre China, en el n° 35, presentado en mayo del '74, Piglia rogaba “por una revolucionarización ideológica”, anticipándose a los metropolitanos de *Tel Quel*, que realizan su famoso viaje a Asia sólo en junio del mismo año. En el mismo número es traducida una verdadera biblia maoísta escrita por un francés, André Pommier —que, entre otras aberraciones, pretende justificar la utilidad del culto a la personalidad—, y en el n° 40 este vocero chino de *Los Libros* lanza nuevos disparates en nombre de Stalin

¹⁵⁰ Sarlo, B. y Altamirano, C. “Acerca de política y cultura en la Argentina”. *Los Libros* n° 33, Buenos Aires, enero-febrero de 1974, p. 18-24.

y de China, lo que sólo enfatiza el acento francófono del maoísmo de Vanguardia Comunista. Simultáneamente, prosigue el ataque al estructuralismo en su “última versión”, que sería explícitamente kristeviana y telqueliana, conformando la llamada “espuma de la vanguardia” con sus más recientes modas teóricas escriturales, idealistas y formalistas (como se lee en el editorial del n° 41). Contra eso, en lo que se refiere a la educación, el grupo propone simplemente una escuela *concreta* a la manera argentina, o sea, franco-china,

que rompa con las concepciones más retrógradas de la literatura y el arte y que proponga a docentes y alumnos la situación de los mensajes culturales en el contexto americano y argentino, en el marco de la dependencia, y a través de ‘modernizaciones’ que no pierdan de vista la realidad de la escuela.¹⁵¹

Por otro lado, si el editorial del n° 37 (de septiembre-octubre de 1974) clama “por la liquidación del poder económico y político de los yanquis en nuestro país”, en el informe bibliográfico se divulga la obra de “dos” Roland Barthes, con comentarios reveladores que van del respeto al primero y el desprecio al segundo, del aceptable científico al deplorable hedonista. El primer libro del rubro “Crítica literaria” pertenece a un Barthes todavía muy estructuralista y se llama, en la versión castellana, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria* (Ed. Tiempo Contemporáneo); de él se dice, de modo reverente, que “pone a foco algunas cuestiones importantes referidas al origen de la retórica, su carácter de

¹⁵¹ Cf. “Información de *Los Libros*. Para el Colegio, para la Literatura”. *Los Libros* n° 41, Buenos Aires, mayo-junio de 1975, p. 5.

instrumento para la producción de textos y los rasgos de convencionalidad que definen el carácter de la lectura y la apropiación de la literatura”. El segundo libro del rubro es del “nuevo” Barthes y se llama, como en el original, *El placer del texto* (Ed. Siglo XXI), en traducción de Nicolás Rosa; su impugnación es categórica: “Una vez más Barthes propone el juego más amplio de la ambigüedad y la arbitrariedad de un discurso –su propio texto– cuya única razón es registrar ocurrencias que a esta altura ni siquiera son ya brillantes”. De modo que fue un Piglia entonces “estructuralizado” el que editó para Tiempo Contemporáneo la compilación *Yō*, de 1968, incluyendo diecisiete narrativas autobiográficas (desde Rosas, Sarmiento, Perón y el Che Guevara hasta Macedonio Fernández, Arlt, Borges y Cortázar), un proyecto en la línea de aquel primer Barthes, citado además nominalmente en su nota introductoria.

A mediados del '75, cuando Piglia se va de la revista, la guerra de Vietnam ya había terminado, pero en el “país de los psicólogos” (según María Moreno) el golpe estaba en el aire. Aún así, entre los maoístas no quedaba duda de que “el socialimperialismo provocará su propia caída”, y si alguien pensaba que el comunismo burocrático de la Unión Soviética todavía tenía sentido, se convencería definitivamente de lo contrario con la publicación de un inédito de Mao dedicado al tema en el n° 42 (de julio-agosto del '75). Una ilustración muy tosca –de David como el “Pueblo” vomitando monedas al ser ahorcado por un Goliat en el rol de “Monopolio”– antecede el informe inicial del n° 43 (septiembre-octubre), lleno de datos y notas sobre la República Popular de China por la vía francesa, entre las cuales una se refiere a los intelectuales “aún no reeducados”. El número final de enero-febrero del '76, presenta

en sus páginas un gran cuadro de la crisis y algunas sorpresas. Sarlo inaugura la edición con el ensayo en que exalta la obra de Juan José Saer, pero la nota principal está dedicada a la situación postrevolucionaria de Portugal. Se habla también del Laos revolucionado, pero la caricatura más completa del estado de cosas y de las ideas es en ese momento, seguramente, un texto de Tchang En-Tse sobre “La verdad concreta”, que dice:

La verdad es objetiva y es concreta. Lo que se llama “verdad objetiva” designa el contenido objetivo del pensamiento; el “carácter concreto de la verdad” significa que este contenido objetivo es concreto. Toda verdad es concreta. Lenin escribe: “El principio fundamental de la dialéctica es que no hay verdad abstracta y que toda verdad es concreta”. ¿Qué es pues el carácter concreto de la verdad? (...) El marxismo considera que el análisis concreto de las realidades concretas y el análisis de los fenómenos sociales constituyen el método más radical y el único para investigar y alcanzar la verdad. El análisis concreto de las situaciones concretas es el alma viviente del marxismo.¹⁵²

¿Cómo leer eso? ¿Qué noción de verdad encierra ese discurso? ¿Qué es el carácter concreto de la verdad? ¿La verdad para quién?, preguntaría Piglia, haciendo eco de Lenin. Pues es justamente Piglia quien aparece en doble dosis en el epitafio de *Los Libros*, su n° 44, sea en los paratextos finales, donde se divulgaba *Nombre falso*, recién publicado (así como *Estancia Modelo/Novela pecuaria*, de Chico Buarque, y *Agua viva*, de Clarice Lispector), sea como uno de los cinco vencedores del Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos Policiales, promovido

¹⁵² En *Los Libros* n° 44, Buenos Aires, enero-febrero de 1976, p. 17 e 20.

por la revista *Siete Días*, cuyo jurado estaba compuesto por... Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos y Marco Denevi. La promoción de *Siete Días*, que hizo publicar un volumen con los cuentos vencedores (de Eduardo Mignona, Juan Fló, Eduardo Goligorsky, Antonio Di Benedetto y Piglia), es vista naturalmente de modo sospechoso por los rivales de *Los Libros*, además de funcionar de algún modo como crítica a Piglia, al ser elegido por intelectuales “idealistas” y “aún no reeducados”. Según “C. S.” (¿otra máscara de Sarlo?), la iniciativa “se muestra como una nueva instancia de un proceso que viene operándose en el mercado literario de nuestro país, y en Buenos Aires, particularmente, desde hace unos años y que podría definirse como de consagración de la ‘legitimidad cultural’ del consumo de la literatura policial”.¹⁵³ Empresa de consagración en que la mercadería asciende del quiosco “al libro de librería (o sea, el libro que se consume y se conserva, que no se canjea como se canjean Rastro y Séptimo Círculo)”, el certamen muestra su verdadera cara, para C. S., a partir de la propia elección del jurado, prestigioso en los medios periodísticos “particularmente influyentes en el condicionamiento de los gustos culturales”. Pero si, como era de esperar, Borges –y Denevi– consideran el policial un género menor, el autor de la nota cree (como Piglia) en un nuevo tipo de lector, el que no entiende el género como mera literatura de evasión –“lectura tradicional del policial inglés y norteamericano– sino como cuadro preciso de la sociedad contemporánea”.

Desdichadamente, este cuadro no sólo sería preciso y policial sino irreversiblemente militar, conforme lo prenunciaba

¹⁵³ Ídem, p. 21.

un anuncio de la revista del PCR, estampado al lado del último texto de la última edición de *Los Libros*: una reseña de Ramiro Castelli sobre el libro *Tiempo Geopolítico Argentino* (Ed. Pleamar), del “Gral. de División (RE)” Osiris Guillermo Villegas.¹⁵⁴ El General Villegas propone ahí un enfoque del llamado “Proyecto Nacional” que pueda, según él, generar la liberación de un país dependiente. No obstante, el mismo autor –“aún contra sus propósitos declarados”, observa Castelli– demuestra que tal objetivo es imposible: su “nacionalismo geopolítico” no sería sino “una expresión de chovinismo” al creer en la hipótesis de un “acuerdo de las superpotencias”, y no en la evidente (para el reseñista) “victoria de los pueblos” y “derrota del imperialismo y el hegemonismo”, paralelamente al “agudizamiento de las contradicciones entre ambas superpotencias”. En otras palabras, la página encarnaba una siniestra y clara anticipación del golpe. No por azar, el anuncio de *Teoría y Política*, la revista del PCR, rezaba: “Ante el golpe gorila” y, con letras mayúsculas, anunciaba: “En la hora de la definición”.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 26-27.

VII. Anti-dogmatismo y flexibilidad

En carta de marzo del '72 al poeta Jean Ristat, Barthes —la encarnación del telquelismo en América Latina— reconoce su “deuda derridiana”, además de disculparse por no poder aceptar a la invitación de *Les Lettres Françaises* para colaborar en el número en su homenaje. Dice entonces Barthes:

[Derrida] fue quien desequilibró la estructura. Él abrió el signo; él es para nosotros *el que ha desatado la punta de la cadena* (...). Nosotros le debemos palabras nuevas, palabras activas (en lo que su escritura es violenta, poética) y un tipo de deterioro incesante de nuestro confort intelectual (...). En fin, hay en su trabajo alguna cosa guardada que es fascinante: su soledad viene de lo que él va a decir.¹⁵⁵

Lo que Barthes dice es, en cierto modo, lo que de él dirá Derrida en “Las muertes de Roland Barthes”¹⁵⁶, después de su desaparición: Barthes encarnó el anti-dogmatismo y la flexibilidad, en nombre de una “escritura desencadenada” y de su “monstruosa fuerza”; como la que, con esos términos, reivindicó Oscar del Barco en *Los Libros*, a propósito de Sade, en el único artículo dedicado al Marqués —uno de los faros de *Tel Quel*— en más de seis años de existencia de la revista argentina.¹⁵⁷ El mismo Del Barco que, como traductor de Derrida

¹⁵⁵ Barthes, R. “Lettre à Jean Ristat”. *Oeuvres Complètes* tome II 1966-1973. Paris: Seuil, 1994, p. 1417.

¹⁵⁶ Derrida, J. *Las muertes de Roland Barthes*. Trad. Raymundo Mier. México: Taurus, 1998, p. 85.

¹⁵⁷ Como observaron Luz Rodríguez y Wouter Bosteels en “El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel*, revista de libros (1989-1991) a *Los Libros* (1969-1971)”. *Descartes* n° 15-16, Buenos Aires, julio de 1997, p. 138.

y de Bataille, hace publicar en ella su manifiesto disidente – aunque en las últimas páginas y con tipos mínimos–,¹⁵⁸ en el momento en que el dogmatismo y la inflexibilidad habían invadido el grupo, con la propuesta de una sociedad unidimensional y homogénea en que todo quedaría sometido a lo político. El texto responde a la polémica abierta por el caso Padilla,¹⁵⁹ que provoca un editorial pro-régimen cubano, titulado “Puntos de partida para una discusión” (nº 20, junio de 1971). A este Del Barco replica precisamente con “El enigma Sade”, cuando, no por azar, se inauguraba la fase “Por una crítica política de la cultura” (nº 22) –considerada por el disidente Germán García como un retroceso a *Contorno* (v. entrevista). En su respuesta, Del Barco relaciona el Marqués con Marx en materia de capacidad de destrucción de mitos burgueses¹⁶⁰ y, simultáneamente, adhiere a la *ideología de la escritura*, conforme lo dirían sus detractores, cuya ideología a su vez podría ser vista como una “ideología de la ideología”, traducida en forma de un sectarismo oscurantista, simétrico al de sus adversarios militares. Con el golpe gorila, uno de sus protagonistas, Ricardo Piglia, se va a Estados Unidos –aunque no como *Tel Quel*, que lo hace en nombre del abandono del marxismo. En “Los relatos sociales”, dice Piglia: “A fines de 1976, me fui a enseñar a la Universidad de California, un semestre en La Jolla, el pueblo donde vivió

¹⁵⁸ Del Barco, O. “Respuesta a ‘Puntos de partida para una discusión’”. *Los Libros* nº 22, Buenos Aires, septiembre de 1971, p. 32.

¹⁵⁹ El poeta cubano Heberto Padilla (1932-2000) fue arrestado en 1971 por sus críticas a la revolución y fue obligado (como muchos lo afirmaron) a hacer una auto-crítica, lo que desencadenó una ola de protestas de intelectuales hasta entonces favorables al régimen de Fidel Castro.

¹⁶⁰ *Los Libros* nº 1, Buenos Aires, julio de 1969, p. 12-13.

Chandler. Y decidí volver”.¹⁶¹ Decide volver aunque bajo la dictadura, como lo hace Santiago, que vuelve a Brasil en el ’73. Perrone-Moisés va y viene de Francia, Sarlo adopta seudónimos para no salir de su país y, como Piglia, no soportaría hacerlo por mucho tiempo (según sus testimonios).

Así que no se trata de intentar comparar binariamente dos puntos de vista distintos, desde lugares diferentes, sino de buscar compartirlos y de mezclar sus voces. Las circunstancias históricas determinaron que el *texto* haya atravesado sin hiatos los textos de los intelectuales brasileños en cuestión, que siguieron un recorrido menos accidentado de la obra al texto. Distintas circunstancias, aunque con rasgos comunes, llevan el último grupo de *Los Libros* a un retroceso del texto a la obra, del texto-límite al panfleto, del ideograma a la ideología *tout court*, de la *fiesta* al manifiesto, del goce a la delación de modo irreductible. No obstante, en el caso de Sarlo –en su obsesión por la reinención de la izquierda en el infinito de la modernidad–,¹⁶² la tendencia sigue siendo la de volver a las incertidumbres del autor de *S/Z* –y, por supuesto, al de las *Mitologías* –como lo ha dejado claro en su entrevista a este trabajo:

La aparición de *S/Z* marca, como a Barthes mismo le marca el fin del estructuralismo duro y el comienzo de una teoría del texto que uno podría decir que es, a mi juicio, mucho más sutil que la bajtiniana. (...) Y por tanto yo diría que, como crítica

¹⁶¹ Entrevista a Piglia por Raquel Angel. *Página 12*, Buenos Aires, 12 de julio de 1987 –repblicada en la segunda edición de *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990, p. 182.

¹⁶² V. Sarlo, B. “Contra la mimesis. Izquierda cultural, izquierda política”. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001, p. 230-235.

literaria, en mi tarea de crítica literaria Barthes, la presencia de Barthes es constante, hasta hoy.

En la misma época, y significativamente en un debate sobre “Literatura y valor” con el crítico Roberto Schwarz, la autora de *El imperio de los sentimientos* vuelve a reivindicar a Barthes con fervor.¹⁶³ En la entrevista de Perrone-Moisés –reproducida más adelante, al lado de las de Héctor Schmucler y Nicolás Rosa, Silvano Santiago, Germán García y Ernesto Laclau–, se escucha, como es previsible, lo mismo. Dice la crítica brasileña: “Yo pienso que Barthes como inspirador de una postura frente a la literatura, está plenamente vivo y actual”. De tal modo que, contra la Idea de mimesis en el sentido de resignación (“comparar”), la opción de los telquelianos latinoamericanos sería finalmente por una *tradición mimética*¹⁶⁴ en el sentido de complicidad (“compartir”): una tradición vanguardista flexible, antidogmática, ubicada entre vanguardia e institución

¹⁶³ Cf. “Literatura y valor” (Congreso de la ABRALIC, Florianópolis, 1998), reproducido en Barros Camargo, María Lúcia de et al. *Leituras do ciclo*. Chapecó: Grifos, 1999, p. 296.

¹⁶⁴ Según una expresión de Germán García: v. entrevista.

Entrevistas

Héctor Schmucler y Nicolás Rosa
Florianópolis, 20 de agosto de 1998

—La revista *Los Libros* estaría ubicada en algún lugar entre *Contorno* y *Tel Quel*, ¿no es cierto?

Nicolás Rosa —Se supone que *Los Libros* tiene algo que ver con *Contorno*, y eso es una situación bastante más importante que la cosa telqueliana. Todo eso hasta el número veintitrés, veinticuatro —Toto¹⁶⁵ te va precisar muy bien, porque eso era manejado por Toto. Estaba Ricardo Piglia, que tenía una presencia bastante importante, y yo. Nos habíamos repartido un poco los números. Ricardo era muy especialista en literatura norteamericana, se ocupaba de eso, mientras que yo me ocupaba más de la parte francesa. Y Toto manejaba todo eso. *Los Libros* también era una revista que trataba de subsistir desde el punto de vista económico. Tenía todo un mercado de libros que se publicaban, todos los libros que mandaban las editoriales. Esa es mi versión, después él te va a dar la versión que puede ser más o menos igual pero un poco distinta, ¿no? Yo llegué hasta un número determinado. Tendríamos que ver, el veintitrés, veinticuatro. Después aparecieron en la redacción de la revista Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo.

—A partir del '72, ¿no?

NR —Ahí hubo de alguna manera una opción distinta, la revista se fue politizando... Siempre fue política, pero una política más enfocada a la cultura, que no sé si compartían totalmente Carlos

¹⁶⁵ Apodo de Héctor Schmucler.

y Beatriz. A partir de su ingreso se convirtió en una cosa política. Lo que pasaba en Buenos Aires, lo que pasaba en el país era una cosa bastante fea, y se fue ennegreciendo el panorama político, y eso terminó en la dictadura. Y la revista, que estaba muy bien editada y era en colores, pasó a ser, por problemas económicos, en blanco y negro, como una metáfora de la vida política del país. A partir de ahí, yo no participé más.

—¿Ni como colaborador?

NR —No... Toto, ¿vos fuiste hasta dónde?... Nosotros teníamos opciones distintas.

Héctor Schmucler —Lo ideal es que hables con Beatriz para recuperar todo lo que fue esa historia mejor que nosotros mismos, ¿no?

NR —Pero ella viene después. Toto y yo creo que en ese momento teníamos opciones políticas fuertes que no estaban para la revista. Él manejó prácticamente toda la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, con estas personas que murieron, fueron asesinadas, y yo pasé a ser decano de la Facultad de Humanidades de Rosario. ¿Te acordás cuando vos querías que yo fuese director de la carrera de Letras? Yo dije: “No sé, esperame, yo voy a Rosario”... Es lo que yo me acuerdo [HS: Sí, sí.] A partir de ahí, yo no formé más parte de la revista. Incluso, y luego esto no tiene nada que ver con la revista pero hace a la historia: cuando se funda *Punto de Vista* se va producir un poco lo mismo. Beatriz nos convoca. Entonces vamos a un bar —estaba Ricardo, estaba Beatriz por supuesto, Carlos no sé si estaba, y otra gente, María Teresa Gramuglio— y bueno, yo participé en la fundación de tres números. Después me retiré porque las opciones políticas no me parecían convincentes para

mí. Y creo que en el cuarto número se retiró también Ricardo Piglia. Eso podrían ser como términos de comparación, era otra revista que todavía subsiste, ¿vos la conoces, no? Yo participé hasta ahí, y yo te diría en el caso de *Los Libros* que fue una experiencia apasionante. Siempre bajo la dirección de Toto. Y Toto te da otra historia de lo mismo.

—Me interesaría conocer los orígenes de *Los Libros*. ¿Por qué “*Los Libros*”?

HS —Eso te lo puedo contar. Digo que de ahí viene cierta confusión con *Tel Quel*, el estructuralismo. Yo estaba trabajando en Francia, hacía un estudio con Roland Barthes, entonces estaba muy vinculado con el ambiente. Eso era en pleno auge del estructuralismo, ¿no? Recién Derrida empezaba a hacer sus primeros trabajitos [NR: ¡’66! Sí, la *Gramatología* es del ’66.] ’66, ’67 y ’68. [NR: Y se publicaba la *Semiotiké* de la Kristeva.] Claro, el mayo francés, Roland Barthes, Lacan, ya Lévi-Strauss había sentado todas sus bases y ya estaba *Tel Quel*. *Tel Quel* que da un giro más político al estructuralismo. El grupo *Tel Quel* siempre fue más político, primero vinculado al Partido Comunista francés.

NR —Después chino, ahí está: el viaje a la China cuando va Kristeva, cuando va Sollers y simultáneamente al Japón, que no es lo mismo, pero esas culturas los impresionaron mucho.

HS —Hacia algún tiempo existía la *Quel Sel librairie*...¹⁶⁶ Fue un tanto casual, yo regresaba de Francia con muchas de esas ideas. Yo estuve tres años, casi tres años, dos años y medio en Francia.

¹⁶⁶ Schmucler juega con el nombre de la revista (como lo hizo Cortázar), en este caso en referencia a la “Biblioteca Tel Quel”.

Pero todo ese clima, ¿no? En fin, eso es otra historia. Y se me ocurrió junto a un editor, que es Guillermo Schavelzon, de Galerna [NR: Schavelzon, claro, mi primer libro salió por Galerna.], hacer una revista al estilo de la *Quel Sel...* Pero yo diría con una marca más vanguardista en un sentido, ¿no? Te digo, el número uno tiene una especie de manifiesto. Y hasta la diagramación es espantosamente estructuralista. Por ironía, lo que ocurre es que todo esto –y ahí lo que dice Nicolás es muy importante– todo eso traído al espacio argentino inmediatamente empieza a tener tonos políticos, sobre todo porque aparecía en el año '69. Sí, es seguro, estaba preparando el primer número cuando fue el Cordobazo. ¡Fue un símbolo! Entonces hay un proceso de politización aceleradísimo, de tal manera que la impronta sobre este enfrentamiento no originalmente político se modifica, adquiere ciudadanía argentina. Y crecientemente va cambiando, hacia una política cultural que después, dos años después, va pasar a ser política *tout court*. En fin, es algo que hicimos, ¿no? Así que [risas] hay una culpa ahí... Fue en verdad una maniobra de un grupo político: Beatriz en la época conocía una ubicación política más... el PCR [NR, al mismo tiempo: ¡El PCR!].

NR –Vinculaciones de cierta forma raras porque se suponía que eran marxistas pero había tendencias un poco nacionalistas: terminó apoyando el gobierno de Isabel Perón, por ejemplo. Esas son cosas raras, ¿no? Sí, sí [risas].

–Y por eso Piglia va a dejar la revista, ¿no?

HS –Claro, porque Piglia se diferenciaba de esto. Piglia era más maoísta [NR, al mismo tiempo: ¡Mucho más maoísta!... ¡Chinoísta!] Era de la vertiente chinófila. Nicolás señala algo

importante, nosotros estamos en otra posición política como ejercicio de la práctica, ¿no?

NR [habla al mismo tiempo que HS] –Todo eso que después se llama entre comillas la subversión, los grupos revolucionarios del país tenían hipótesis básicamente comunes pero se diferenciaron muy, muy radicalmente porque uno tenía una vertiente más nacional, digamos la izquierda nacional, y otra más internacional, yo diría. ¿Estoy equivocado, Toto? Lo que se llamó el ERP [Ejército Revolucionario del Pueblo, brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores], por un lado, y el grupo montonero.

HS –Había una historia concreta. Yo todavía guardo una nota que nunca publiqué en *Los Libros*... Ahora bueno, para ustedes tal vez resulte un poco exótico toda la historia del Acuerdo Nacional. Ahí fue donde ellos se pusieron muy antiperonistas, ahí fue el momento... [NR: ...de la ruptura.] Pero esto ya es el final porque en la realidad la significación de *Los Libros* fue todo el tiempo anterior, no porque estuviéramos nosotros sino porque se articuló a un proceso cultural muy significativo que tiene que ver también con esto de los arreglos políticos. Hubo un momento de expansión, de explosión de formas culturales. Volviendo al tema de *Tel Quel*, yo creo que yo fui un poco el que trajo esto... [NR: Estaba en todas las revistas...] Pero a partir de un campo propicio. Toda nuestra cultura era básicamente francesa, ¿no?

NR –Qué curioso, porque ahora, con los *cultural studies*, la cultura tiende más al campo norteamericano pero era una cultura típicamente europea y dentro de la europea, Francia.

–¿Eso les resultaba de alguna manera incómodo?

NR –¿Por qué incómodo?

–Hay una cierta incomodidad en los testimonios de por ejemplo Beatriz Sarlo respecto de eso.

NR –No creo, ahí no. Ella reivindica mucho a Roland Barthes, ella es hija, como yo, de Roland Barthes. Ella en un momento dado escribe no sé qué cosa y lo señala. Yo fui, se supone, el traductor de Barthes en Argentina gracias a Toto. No todos pero prácticamente los textos fundamentales los traduje yo. Y ella reivindicó ayer [en la mesa de ABRALIC 1998 con Roberto Schwarz] esa línea de los estudios culturales pero también la línea francesa, y básicamente a Barthes. A lo mejor, desde la perspectiva americana se considera que no tiene nada que ver con los estudios culturales, no tiene nada que ver con esta propuesta un tanto política –el multiracismo, los problemas feministas. Porque en Francia no tiene la virulencia que tiene en los Estados Unidos, en Alemania, en sectores de Latinoamérica, pero digamos la esencia fundamental de la apertura del campo, digamos, del campo de la literatura hacia otros campos –literatura-antropología, literatura-historia– eso viene también de Francia y no hay por que olvidarlo.

HS –No, eso es fundamental.

–Pero hay una evidente incomodidad por ejemplo en un texto sobre Raymond Williams en el cual un poco irónicamente Sarlo se refiere a los franceses como “la conexión francesa”, intentando distanciarse.

HS y NR –Sí, sí, sí...

NR –Ahora el pensamiento, la actitud de Sarlo, que puede ser muy positiva, tiene cambios muy acelerados políticamente ¿no?

Hay una cosa fundamental: las personas que tienen que ver con esto son personas que están vinculadas a la cultura estadounidense, a las u-ni-ver-si-da-des. Porque tampoco es la cultura, son pequeños focos que se encuentran en ciertas universidades, no en todas, ¿no? Las universidades americanas son totalmente conservadoras. Son pequeños grupos de cierto tipo de universidad. Cuando ella empieza a entrar en los Estados Unidos cambia. Nosotros en general viajamos a Europa.

HS –Estoy pensando en este momento –no lo había pensado– que la menos “telqueliana”, para usar esto como metáfora, era Beatriz. Digo Beatriz viene de otra formación. Nosotros estábamos muy pegados a los textos franceses, ¿no? [NR: La única cosa que absorbió... Roland Barthes. Claro, la única cosa...] Ella no se preocupó mucho. Fue un momento, pero después el estructuralismo casi no la tocó, después supo que no la tocó. Entonces ella tenía un rechazo, biográficamente hablando. Y esto lo cuenta ahí explícitamente. Inventa su biografía, como todos... [NR: Siempre, siempre inventamos.] Pero ella llega a la preocupación por el campo intelectual tardíamente. Tardíamente porque ella era militante política fundamentalmente. Es muy curioso porque era peronista.

NR –Originalmente fue peronista, yo la conocí peronista. Y cambió su nombre: ella no es Beatriz Sarlo, ella es Beatriz Sarlo Sabajanes. Su primer libro, un libro académico pero mal académico [risas], un librito sobre Juan María Gutiérrez ella lo firma Beatriz Sarlo. Para mí –a lo mejor ella no comparte esto– la modificación del apellido es la modificación de toda una actitud. [HS: Sí, sí...]

–He leído textos de Beatriz Sarlo como Sabajanes en *Los Libros*.

HS –En *Los Libros*...

NR –Aha, ¿entonces conocías esta historia?

HS –En *Los Libros* ella siempre firmaba Beatriz Sarlo Sabajanes. Al comienzo era Sabajanes.

NR –Sí, sí, era el nombre de la madre.¹⁶⁷ Ahora reivindica a su madre en el último libro de ella. La madre fue maestra normal.

–En *La máquina cultural* [Buenos Aires: Ariel, 1998].

NR –Exacto. Ella cuenta eso porque su madre fue eso, ¿no?

HS –Entonces, para volver al tema de *Tel Quel*, yo creo que hay una especie de clima de época. Influencia directa no, todos teníamos otras influencias. Por ejemplo estoy asociándolo a lo que pasa en el momento en Córdoba. Oscar del Barco, por ejemplo, entre otros [NR: Ahí está.] Ellos leen *Tel Quel*.

NR –Pero ¡son muy blanchoteanos! ¡Muy blanchoteanos!

HS –Sí, claro.

NR –¡Pero este Blanchot es *Tel Quel*!

HS –Es también Blanchot reivindicado por *Tel Quel*, ¿no? Y *Tel Quel* refleja algunas ideas que también circulan ahí. *Tel Quel* fue althusseriana en una época, también pasó Althusser por ahí, fue parte de todo el movimiento. Claro, también se lo tomó en la Argentina en otro grupo importante en ese sentido, ¿no? Que era el grupo que había venido de *Pasado y Presente*, lo que tiene un fuerte peso. En Córdoba los libros salen, se publican aunque estuvieran prohibidos en la Argentina Y ahí está Oscar del Barco. [NR: Sí, Oscar del Barco.] Sus referentes, su legitimación intelectual era *Tel Quel*, también *Tel Quel*. Lo mismo con el

¹⁶⁷ Los dos apellidos pertenecían al padre según Sarlo en su testimonio.

pensamiento chino –Ricardo por ejemplo. Ricardo pasó una etapa telqueliana, como los telquelianos se hicieron chinos. Por lo tanto, me parece que... [Hablan al mismo tiempo.]

NR –Sí, lo que importa es que si vas a llevar adelante esa hipótesis que manejas, que trates de utilizarla un poco. De tal manera que nosotros que formamos parte de eso no nos reconocemos mucho por eso que vos decís. Creo que hay algo, ahora estoy pensando, hay algo. [HS: Y hay, hay.] La revista *Tel Quel*, los cuarenta y dos primeros números de *Tel Quel* están en mi biblioteca pero ¡son de él! ¡Nunca se los devolví! Yo me quedo un poco más, después yo me exilio en Europa –y me quedé con los libros de Toto. ¡Están allí!

–A propósito trajo una cita de Sarlo justamente vinculándola a *Tel Quel* en aquel momento, en el ‘74, cuando los franceses viajan a China. Es una entrevista reciente, del ‘94 y es especular la relación hecha con *Tel Quel*. Dice: “El día que llega la revista *Tel Quel* a Buenos Aires con los poemas de Mao escritos en chino y la foto de Kristeva, Roland Barthes y Phillippe Sollers en la Plaza Roja de Pekín, me dije: bueno, efectivamente, esto es así, la revolución cultural china y las vanguardias francesas pueden coincidir en la página de un libro. Y como ya se sabe que el mundo existe para coincidir en la página de un libro, el teorema quedaba demostrado [risas de Rosa]. Cosas así hoy parecen casi extravagantes pero entonces eran casi un lugar común”.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Beatriz Sarlo en Hora, Roy y Trimboli, Javier (org.). *Pensar la Argentina – Los historiadores hablan de historia y política*. Buenos Aires: El Cielo Por Asalto, 1994, p. 162-196. La cita aparece en las páginas 168-169.

NR –No, no me parece descabellado [risas] lo que dice Beatriz.
HS –Yo creo que ahí es toda una construcción. Hay una construcción. Digamos, hay algo de esto. Efectivamente que *Tel Quel* con el prestigio que tenía –y yo lo conocía a Philippe Sollers, conocía a Julia Kristeva y al resto del grupo, teníamos muy buenas relaciones personales con Roland Barthes –que no era lo mismo, ¿no? *Tel Quel* era como la sombra, una sombra temerosa para Roland Barthes. Me acuerdo que una vez me dijo: “Cada vez que habla Julia, a mí me entra pánico”. Es como alguien que era su discípulo pero que encarnaba algo que se le escapaba, ¿no? Se mantuvo en ciertos límites, quiero decir, nunca tuvo la soberbia de *Tel Quel*. ¡Porque *Tel Quel* si algo tenía era una soberbia infinita! Eran los dueños...

NR –Sobre todo en la comunidad intelectual francesa, ¿no? Ellos tenían que luchar también con la reacción, lo que pesa mucho. La cultura francesa es básicamente reaccionaria, es una cultura europea, ¿no? Hay pequeños grupos. Es el mismo recorrido de Sartre, el mismo recorrido de Roland Barthes, van a ser profesores en las provincias, ¡van a ser profesores en lugares extraños! Se van de Lisboa a África, se van al Oriente porque no tienen mucha cabida en la universidad. Y el caso –en otro nivel– de Lacan, eso con el prestigio de Lacan, prestigio un poco estentóreo, ¿no? Pero Lacan tenía alguien amigo, alguien importante que le dio una cátedra en la Ecole Normale, una cosa así, pero no es que en la universidad fuera reconocido, no lo reconocían. Y también en nuestro país, ¿no? En nuestro país la cosa es mucho más laxa.

–En una entrevista de Sollers en el ‘93 dice que los telquelianos deberían recibir homenajes porque ayudaron la izquierda a

separarse definitivamente de la sombra del PC francés...

NR –El PC francés fue muy fuerte, no solamente desde el punto de vista intelectual sino también desde el punto de vista político. Podía manejar la política francesa de una retaguardia, ¿no?

HS –*Tel Quel*... Era un pequeño grupo. Pequeño con influencia entre los estudiantes. Y sí, la relación fue distinta con el PC y con el maoísmo. Tenían el mismo modelo de descubrimiento de la verdad. ¿Por qué? Porque lo que era verdad antes, dejó de ser verdad y la trasladan con el mismo énfasis... [NR: ¡A otro campo!] ¡A otro campo! Es decir, descubrieron que la verdad estaba en un lugar, pero era *la* verdad...

NR –La verdad con mayúscula.

HS –La verdad con mayúscula. Y la actitud es muy interesante, la actitud de los *Tel Quel* en el '68, en mayo de '68 estaban plegados totalmente al PC. Como estaban plegados al PC ¡eran los únicos que podían tener contacto con los obreros! Me acuerdo perfectamente: cuando estaba todavía tomada la fábrica Renault, lo que era manejado por la CGT y el PC, los únicos que tenían acceso como intelectuales eran ellos. Ellos iban a dar conferencias, era como la realización de la revolución: tres mil obreros escuchando a *Tel Quel* hablar de cultura, ¿no? Pero eran los únicos. Después, no mucho después del mayo francés, toda la propuesta fracasa y ellos se vuelven al maoísmo. Yo no sé bien por qué razón. Yo nunca conocí una argumentación... Seguramente la tuvieron, ¿no? Se vuelven al maoísmo y a la revolución cultural y al pensamiento Mao. Fue fin de '68, '69, más o menos, ¿no? [NR: Sí, sí.]

–Cuando aparece *Los Libros*...

HS –Claro. Yo volví a fines fin de '68 de Francia. Entonces nosotros también estábamos entusiasmados con la revolución cultural china. Algunos de nosotros –no fue el caso de Nicolás, pero sí fue el mío– nosotros también habíamos sido militantes del Partido Comunista. Y el pensamiento chino era mitificado de una manera increíble, pero aparecía como una fuerza muy grande. Hay unos artículos de Ricardo en *Los Libros* muy muy claros en este sentido.

NR –¡Claro! Toda la dialéctica maoísta, la dialéctica a partir del pensamiento maoísta y no del pensamiento marxista, ¿no?

HS –¿Te acordás de las discusiones que a veces teníamos por una teoría de la literatura?

NR –Ahí está, sustentado en esto. Eso fue muy potente. Y yo vuelvo un poco a eso, el hecho de ahora por ejemplo volver a leer alguien que –en la línea más burocrática diría yo– no fue pensado nunca. Si se habla de literatura y se habla de teoría de la literatura, todos apelamos a Marx, ¿no es cierto?, y en parte a Engels, pero Marx: los famosos textos de Marx respecto al folletín, por ejemplo. Pero está toda la interpretación del pensamiento de Lenin con respecto a la literatura. Y eso viene de esta línea, viene de la línea de la tradición marxista europea y básicamente francesa, en la cual todos bebimos, ¿no? Es otra línea. Entonces, en una etapa posterior que es esta etapa en *Los Libros*, aparecen cosas sobre Lenin... [HS: Sí, sí.] y diez años antes nadie hubiera pensado en publicar un texto de Lenin. ¡Había que publicar textos de Marx! Eso marca también *Los Libros*, pero en puntos distintos.

HS –Sí, la idea de producción, el texto como producto.

NR –Ahora no estaría nada convencido con esto pero en este momento lo estaba.

HS –Sí, claro. En ese sentido, quiero decir, hubo una influencia, una coincidencia donde todos aquellos textos, como antes habían sido otros, para algunos de nosotros, no se asentaban en una matriz de tipo teórico muy sólida, ¿no? Estaba en el espíritu, el acto literario como revolución, y tenían una teoría que lo sustentaba.

NR –Y *Tel Quel* va a publicar ese texto, ese texto que reúne sacando artículos de *Tel Quel* y que se llama *Teoría de conjunto*. [HS: Sí, sí.] Eso es muy importante... ¿Por qué se llama “teoría de conjunto”?

NR –La *Théorie d'ensemble*... Y ahí, ahora me acuerdo, hay un texto sobre Lenin. ¡Muy importante! Seguro que vas a reconocer cómo ellos querían ofrecer una especie de *programa*.

HS –¿Te acordás que había un grupo que se llamaba “Pensamiento Mao Tse-Tung”?, no “Pensamiento *de Mao*” [Juntos: *de Mao*.]

NR – Eso es muy importante.

HS –Esa eliminación del genitivo es fundamental porque es una especie de sustancialidad. Es decir, el colectivo no como suma sino como alguna conciencia que recorre, que sale de... Era la manera en que se estaban interpretando las leyes de la historia. Porque es eso: la conciencia proletaria no es la conciencia de la suma de los proletarios sino algo que está por encima incluso de la individualidad.

NR –Eso es la dialéctica. La historia no la hacen los hombres, la historia la hace la historia misma, más allá de la buena voluntad de los hombres.

HS –Y manejar esta teoría daba un poder extraordinario. Manejar las leyes del proceso del campo cultural. Es muy interesante. Ahora estoy pensando, sería muy interesante compararlo con

otras corrientes similares. Pero eso es la fuerza. Yo me acuerdo que Ricardo sostenía esto: que si uno tenía una buena teoría de la novela, podría escribir una buena novela. ¿Vos te acordás de eso?

NR –Sí, sí. Y él lo intenta probar. Si uno lee *Respiración artificial*, ahí mete todos los formalistas dentro. Uno puede leer los formalistas rusos en el texto. Pero lo hizo muy bien, ¿no?

HS –Él escribe bien y entonces es otra historia. Es decir, puede haber algún exceso. Porque ellos llevaron al máximo el pensamiento cultural telqueliano. La *cientificidad*... Ese texto sobre la semiótica de la Kristeva es realmente emblemático.

NR –*Para una semiótica del paragrama*...

HS –El lenguaje es la ciencia de toda la ciencia... Pero el objetivo era el siguiente: le vamos a dominar la lengua. Estoy pensando ahora cuanto esto tiene que ver con la “neo-lengua” del 1984.¹⁶⁹ Vamos a manejar el lenguaje porque tenemos la verdad sobre esto. Después, como decía, esta teoría es la teoría del lenguaje.

NR –El texto se llama *Ciencia crítica o crítica de la ciencia*. Apelaba a la semiótica como parámetro universal. Eso le duró seis años. [HS: Sí, sí.] La Kristeva cambia, cambia también, lo que me parece muy bueno. Hace muchas otras cosas, escribe novelas, es psicoanalista. En ella ese tipo de rigor en cuanto a la exposición, aceptable pero al mismo tiempo rigor político, es decir, *imponerse*.

–La escritura en el lugar de la literatura.

NR –Yo sostengo eso, ¿no? Porque cuando se habla de literatura y de escritura a mí me interesa más la línea derridiana, porque

¹⁶⁹ Uno de los objetos de su ponencia en el Congreso ABRALIC 1998 en Florianópolis.

el concepto de escritura me permite ir a otros campos. Me interesa mucho la relación con el campo de una antropología cultural. Cómo se inscriben de alguna manera los fenómenos sociales en el campo de la literatura. Porque yo elijo una época de la literatura argentina —que es muy clara porque a lo mejor nuestra época no es tanto— que es del '80 hasta el 1914. Entonces ahí aparecen conflictos propios de la inmigración pero relatados claramente en las novelas, son novelas todas de tesis. O si no los problemas de la prostitución, los problemas de la Ley de Residencia, todos los problemas del derecho, de la psiquiatría —la psiquiatría de la época funda una novela que se llama *irresponsable*, el concepto de responsabilidad y de irresponsabilidad forma parte de una especie de entrecruzamiento entre la psiquiatría y el derecho. ¿A quienes se declaraban irresponsables? Precisamente eso que se llama los locos de la época. Locos que normalmente no tenían pertenencia social, eran migrantes, entonces hay que sospechar, ¿qué pasa? Eso es lo que me interesa a mí en ese momento. Pero la base del concepto de escritura nos permitió hacer una extensión hacia otros campos que no son puramente literarios. Porque por lo que veo finalmente, parece que los sectores estos que antes eran marginados, ahora tienen una potencia muy grande, por lo menos en Estados Unidos. Decíamos el otro día: bueno, Clinton en la segunda elección se reúne con todo el movimiento gay porque él computó, eran tres millones de votos, ¡y son ocho! Así que tienen potencia política. Y hay una novela de Philippe Sollers que marca esto, te da la clave de muchas cosas. Después de todas novelas de orden tan experimental, difíciles de leer, *Drame* por ejemplo, esta novela se llama *Femmes, Mujeres*, y habla de la conexión de negros, lesbianas,

homosexuales y mujeres que manejan todas las universidades americanas. Y que manejan todas las universidades francesas. Yo creo que exagera pero apunta a un hecho concreto. Por otro lado, Harold Bloom se burla de eso. Claro, hay un becario boliviano pero que es un idiota, pero porque es boliviano tenía que estar representando la multisectorialidad. Es exagerada la prueba... Es decir, no es solamente un proceso histórico para la constitución de nuevas emergencias sociales, de nuevas emergencias de ciertas tribus, lo que se llama tribus sociales que van apareciendo. Yo por ejemplo viví en Canadá, me ofrecieron ser director del instituto de literatura, de literaturas comparadas. Y el corpus, la gente que elegía eran cuatro mujeres y dos hombres. Pero nosotros, por decisión política, tenemos que elegir a una mujer. ¡*Chapeau!* Te lo dicen directamente, directamente... Eso son las feministas americanas. ¡Vale! Hay que aceptarlo... Una cultura franca... En esa época todo eso aparecía todavía como muy incipiente, no tenía tanto poder político. Pero está traducida esta novela, está traducida al español. *Femmes*, traducida con el título de *Mujeres*. Y es una novela chismosa... Ahora escuchame, Toto, la interpretación que él va a dar: –Ustedes de alguna manera quieren que yo sutilice esta influencia telqueliana... Y entonces va decir: –¡Se la pasaron hablando siempre de los franceses! [HS: ¡Claro!] Así que [risas] nos va a cagar...

HS –No, al contrario, me parece que no era tan poca la influencia. Pero hay que tener en cuenta el sesgo brutal que da la circunstancia latinoamericana, argentina en este caso. Es todo más carnal. Alguna vez algunos de nosotros hemos escrito sobre este tema. Porque aquello era... ¡era teoría! Ellos podrían ser chinoístas, podrían ser estructuralistas, podrían ser stalinistas,

podrían ser lo que quieras pero eran críticos, eran unos críticos los cuales hablaban desde sus posiciones académicas. En la Argentina y en todos lados, en todos los otros países, también en Brasil, todo esto entra a ser carne. Digo carne, la gente que pone los cuerpos ahí, podría decir materialidad política y acción política.

NR –Yo tuve dos intentos de fusilamiento, pero Toto perdió un hijo. Eso es lo que se llama una ideología encarnada: uno ponía el cuerpo, no ponía solamente las ideas. Uno perdió los hijos, a Paco Urondo lo mataron, toda una generación liquidada...

HS –Y Régis Debray, que fue uno de los portavoces de ello, él mismo se salva.

NR –Sí, bueno, lo que escribe ahora hay que ver...

HS –Cuando se quiere ver las influencias, hay que tener en cuenta que son influencias mediadas por una realidad histórica, una realidad estructural pero desde un punto de vista socio-económico-político son muy distintas. Ahí es donde las comparaciones deberían, me parece, tener esta mediación. Este dato es fundamental.

–Las relaciones de *Los Libros* en su primer época con Cuba eran próximas, ¿no?

NR –Hay un número dedicado a Cuba.

HS –Claro. Nosotros éramos más bien *cubanófilos*, por el mismo lado marxista.

NR –La revolución latinoamericana, cómo se podía producir eso con todas las mediaciones necesarias.

HS –Sí. La revista nunca dejó de serlo mientras existió, después cada uno tomó su camino. Pero no habría que generalizar. Porque

Los Libros era un grupo con mayor o menor coincidencia. Pero era una masa de colaboradores.

NR –Toda la intelectualidad argentina colaboraría. Ahora la gente que tiene gran prestigio en campos separados –Germán García, Oscar Masotta que murió en Barcelona– toda esa gente, todos, unos más, otros menos, todos colaboraron.

HS –Pero eso no quiere decir que todos coincidieran. Había una idea de la revista, de los que la hacían, pero se abrió un frente muy amplio, ¿no? Después, cuando salimos nosotros se volvió más política. Era el órgano cultural de un movimiento político. Era eso, rigurosamente fue así cuando pasó a ser un órgano del PCR.

–Cuando entran Sarlo, Altamirano y Piglia.

HS –Cuando ellos se acercaron a la dirección, sí.

NR –Nosotros teníamos otras tareas, más en el campo de la historia que estaba pasando en nuestro país.

HS –Sí, pero ahí era una etapa muy clara, son varias etapas. Se podría también, a través de la lectura de *Los Libros* se podría ir viendo este proceso de creciente politización. Si uno toma los primeros cinco números de *Los Libros*, seis, más tal vez, sí, es político pero no tanto. Después, el número de Chile, el número dedicado a Chile fue un punto de inflexión, ¿no? Fue la época del triunfo de la Unidad Popular en Chile, Allende y todo eso. Creo que ahí se volvió más político, digo con más énfasis en lo político.

–Me acuerdo de una mención de la nota editorial del primer número que se refería a una característica principal de la revista,

la cual no sería meramente literaria o cultural sino también política.

HS— Sí. La literatura, la cultura, toda esta expresión más actualizada, más fuerte de la cultura era para nosotros un hecho revolucionario. Y yo creo que no en servicio de una matriz política y mucho menos un partido. Pero sí, siempre nos pensamos políticos. [NR: Siempre.] Digo, adscritos a un partido no; pero no es una cosa excluida sino un elemento activo.

HS— Una cosa que sería interesante conocer en este momento es la producción bibliográfica en la Argentina, los libros que se publicaban. En Brasil todavía se publicaba poco.

NR —Ahora se publica más en Brasil que en la Argentina.

HS —Pero en aquel momento, yo creo que sería interesante ver, ¿no? Te acordás de la serie de [José] Sazbón, todos los grandes del estructuralismo. [NR: Sí.]

NR —Todo, todo. Nueva Misión la publicó.

—¿Había alguna subvención de algún grupo editorial para *Los Libros*? ¿Cómo se pagaba?

HS —*Los Libros* empezó pagado por la editorial Galerna, que sigue existiendo con otro dueño. Empezó así y luego durante varios años se financió con publicidad de varias editoriales. Y cada vez se volvía más dificultoso. [NR: Sí, los problemas económicos.] Pero había mil y una editoriales...

—Estaba, por ejemplo, Tiempo Contemporáneo.

HS —Sí, claro. Y ahí estaba Ricardo Piglia.

NR —¿Y cómo se subvenciona *Punto de Vista*? Tiene cuarenta, cincuenta, sesenta números ya, y no creo que se vendan.

HS –*Punto de Vista* creo que debe recibir subsidios de fundaciones.

NR –De una fundación alemana, ¿no?

HS –Puede ser, no sé.

NR –Sale muy suculenta la revista.

–Debe tener muchas suscripciones hoy. Otra cosa que me ha dicho Sarlo sobre su época en *Los Libros* es que la revista tenía un tono no solamente maoísta sino –y son los términos de ella– “absolutamente psicótico”...

HS –Psicótico, sí. La revista en esa época, creo que sí. Ellos eran psicóticos. Su pensamiento era psicótico, ¡sí! [risas de NR.] El PCR tenía un pensamiento absolutamente psicótico. Habían armado el esquema del “amigo del enemigo” que era verdaderamente psicótico. Bueno, ¡el apoyo que le dieron a López Rega!

NR –Estaba inscripto en todas las paredes de la ciudad, el apoyo a Isabelita.

HS –Pero ¡a López Rega!

NR –A López Rega fue directo, explícito.

HS –Pero ¿cual era la razón? La razón era que el gobierno existente estaba siendo influido por la Unión Soviética, y ellos eran radicalmente antisoviéticos. López Rega estaba agrupando fuerzas, no importa si eran fascistas o no, contra la influencia soviética. Esta era la razón que daban para apoyarlo, era una cosa delirante.

NR –Delirante, psicótica.

HS –Y por eso psicótica, sí.

HS –Parece una especie de caricatura grotesca, este esquema del enemigo. Y yo creo que sin querer pusieron eso en

funcionamiento también en la revista porque la revista había adquirido tonos más sectarios, ¿no? Es cierto lo que ella dijo pero es otro momento del maoísmo. Porque ese es el maoísmo PCR. El primer momento maoísta que sería este telqueliano.

NR –Ese es más Vanguardia Comunista. Claro, sí, y tenía otro estilo.

NR –Otro estilo, e incluso intelectualmente era mucho más potente.

HS –Exactamente.

NR –¿Hay la colección completa de la revista?

HS –Yo tengo una cantidad.

NR –Yo tengo una cantidad también pero ¿cuantos números sacó?

–Cuarenta y cuatro.

NR –Cuarenta y cuatro.¿Beatriz la tiene completa?

HS –No sé, no sé.¹⁷⁰

–Hay una colección completa en Barcelona, si no estoy equivocado.

NR –Ah, ¡vístel!, ellos los llevan... Sí, seguro. Como otra revista importantísima que tiene siete números, ocho números y es *Contorno*, que tuvo una influencia muy grande y es muy difícil conseguir. Incluso desde el punto de vista económico, las colecciones completas de *Contorno* que la gente tiene las valoriza mucho. Y no sé con *Los Libros*, ¿no?

¹⁷⁰ En el año siguiente cuando entrevistamos a Sarlo, ella ofrece su colección completa para fotocopiar.

–¿Cuál sería la tensión existente entre *Los Libros* y *Contorno*?
¿Cuáles serían para ustedes sus diferencias fundamentales?

HS –No son contemporáneas.

–Sí, pero hay una tentativa de superación.

NR –Ahí las generaciones están prácticamente pegadas, ¿no? Porque acá estuvo Noé [Jitrik]. Noé estuvo en *Contorno*. Yo creo que nunca publicó en *Los Libros*. ¿Qué pasó? ¿Nunca publicó sus artículos? [risas] ¡No te lo va a perdonar!

HS –Él no estaba. Noé estaba en Francia, ¿o no?

NR –Sí, en Francia. Puede ser pero no recuerdo que haya un articulito de Noé.¹⁷¹

HS –David [Viñas] estaba muy vinculado, pero Noé no.

NR –Sí, David también, sí. Y también... ¿cómo se llama el otro del grupo de *Contorno*, el filósofo?

HS –[León] Rozitchner.

NR –Rozitchner. No estaba en el país pero hubo entonces ese tipo de contacto. No te olvides que esa generación está ahora todavía operando, integran organismos de la facultad. David Viñas, director del Instituto de Literatura Argentina. Así que están operando, ¿no?

NR –Por eso la pregunta es muy pertinente. Y hay que ver la continuidad, probable, posible, entre *Los Libros* y *Punto de Vista*. [Fin de la primera hora de grabación]

NR – Hay cosas que no aparecen para nada en *Contorno* pero sí aparecen en otros lados. Reubicación y, digamos, revisión totalmente crítica de autores totalmente críticos. Crítica a la

¹⁷¹ Hay uno, en el n° 28 (septiembre de 1972), sobre un libro de Josefina Ludmer.

* Traducción al español: Mario Cámara.

tradición de la derecha, a la tradición de ciertas formas conservadoras de la literatura argentina —ejemplo: Mallea. Es interesante porque *Punto de Vista* reivindica a Mallea. ¡Cosa rarísima, hay que analizarlo! ¡Debe estar loca! María Teresa Gramuglio hace un hermoso artículo reivindicando estéticamente a Mallea. La novela de Mallea, en un plano absoluto, lo reivindica. Entonces vos ves como es la línea, ¿no? Este sería el ejemplo, y detrás de eso está *Sur*, pero ellos hacen este movimiento. Entonces ¿cuál es el fenómeno?: había que reponer a otros escritores. Ellos son la punta de lanza de la revalorización de nuestro gran escritor, Roberto Arlt. Digo cosas bien esquemáticas, después vos analizando vas a descubrir una serie de cosas. Y analizan muy muy políticamente lo que es el campo de la literatura argentina. Es probable que ellos no hubieran usado la palabra campo, me estoy extralimitando, campo viene de Bourdieu, ellos no habían leído a Bourdieu, ellos habían leído a Goldman. Y después hacen una reivindicación... [HS: ¿De quién?] ...de la literatura argentina en lo más profundo. Ellos se ocupan de eso. Y otra cosa que parece interesante para analizar, por lo menos en mi perspectiva: usan pseudónimos, que fue una parte de la tradición argentina. Sarmiento usó como veintisiete pseudónimos. Pero ese grupo usó pseudónimos femeninos. De tal manera que yo, que nunca participé pero los conozco, me confundía... Yo estaba en Barcelona y me invitan a dar seminarios en la Universidad de Macerata. Macerata es una ciudad hermosísima que está muy cerca del Adriático y, digamos, la parte alta de la ciudad, como una ciudad italiana, es muy moderna. Así que es totalmente modelar, y deslumbrante. La Universidad de Macerata está fundada cuarenta años después de la Universidad de Boloña

que es la primera de Europa. ¡Deslumbrante! ¡Maravilloso! Cuando termino de dar el seminario, un muchacho que hacía el seminario, argentino, se acerca y me dice: —Profesor, yo vivo acá, vivo muy cerca de acá, en Recanati. —Ah, Recanati, la patria de Leopardi, el gran poeta romántico italiano. Y me dice: —Me gustaría que viniese, yo tengo un autito, porque en auto son treinta minutos. —Desgraciadamente yo no puedo ir. —No, dice, me gustaría que ustedes viniesen porque yo le hablé a una mujer que vive en Recanati de usted, y quiere verlo, conocerlo. —¿Quién? —¡Adelaida Gigli, la primera mujer de David, ¡la madre de los chicos que mataron! Ella es pariente de Benjamin Gigli y los padres de Adelaida habían sido no sé qué cosa y le dieron una pequeña casa, muy pequeña, y le dieron una pensión. Vive de eso. Cuando yo le dije que ya volvía a la Argentina... Yo no podía ir porque ya tenía los pasajes, pero me quedé sorprendido. Está ahí, tiene setenta y tres años aproximadamente, pero vive sola y muy deprimida... y me deprimió mucho. Es decir, es una parte de esa historia de *Contorno*, una parte muy personal de la historia de *Contorno*. La pregunta sería: adónde fueron las mujeres de *Contorno*, adónde fueron los hombres, ¿no? Es una generación que tuvo una gran productividad y todavía hoy la tiene. Si hay que hacer un trabajo, ese es buscar el largo trabajo de Ramón Alcalde. Son personajes que a lo mejor no tienen tanta vigencia actualmente pero que eran muy sólidos. Ellos tenían una gran solidez desde el punto de vista filosófico-ideológico. Eso es muy importante. Y yo me siento bastante tributario de *Contorno*, pero nunca participé. Después otro personaje que fue muy importante para la cultura argentina para bien y para mal —que es un personaje muy apasionante— es Carlos Correas, que sigue escribiendo, escribió un texto hermosísimo sobre Roberto Arlt.

Y otro personaje, Juan José Sebreli. Es un best-seller. Yo no tengo nada que ver con este señor, no me gusta lo que hace... ¿Cómo se llama este personaje que sigue en la línea más sociológica y que ha escrito esa cosa extraordinaria en dos tomos? [HS – (Martín) Caparrós.] Caparrós. Hay cosas que vienen de *Contorno*, entonces hay que hacer un mapa. Después está la derecha por su lado.

–¿Qué podría explicar esta tradición tan fuerte de revistas en Argentina, mucho más fuerte que en otras partes?

NR –Las revistas de izquierda: tendrías que ver ese número del debate que tuvimos con Beatriz y con Noé Jitrik, está publicado en la revista *Estudios*. Precisamente, el tema era las revistas literarias argentinas. Noé habla de la experiencia de *Contorno*, Beatriz y yo hablamos de la experiencia de *Los Libros*. Eso fue una cosa que después recuperó Beatriz en su perspectiva personal. La pregunta que se hacía, una de las preguntas: por qué uno escribe una revista. Y yo dije: uno escribe una revista porque no puede escribir un libro.

HS –Hay una tradición de las revistas en la Argentina desde el siglo pasado. Siempre, siempre las revistas.

NR –Hay incluso *Figurines* pero es también una revista política. A fines del siglo pasado, hay revistas muy políticas, hay revistas culturales, la *Revista del Río de la Plata*.

–Hay una vieja revista popular mencionada por Viñas que se llamaba *El alma que canta*.

NR –Ya en el siglo XX.

HS –Era una revista comercial que publicaba las letras de las canciones populares.

HS –Cuando vengas a Buenos Aires deberías ver el trabajo de Jorge Lafforgue y Jorge Rivera sobre las revistas.

NR –Tiene todo un trabajo y simultáneamente entrevistas a personajes que participaban de las revistas.

HS –Jorge Rivera escribió incluso en *Los Libros*.

–Respecto del concepto de literatura en esta época de *Los Libros*, estaba el fenómeno del *boom*...

NR –Salió un número sobre eso.

–¿Qué literatura elegían? Porque combatían el *boom*, ¿no?

HS –Sí, sí...

NR –El *boom* de la novela americana, digamos. Tenés que buscar, ahora me acuerdo, dos ediciones –estamos todos ahí– dos ediciones, o mejor dos volúmenes que publica Paidós que es un mapa de la época. Con variantes, porque hay gente muy grande y gente mucho más joven y ahí está Jorge Lafforgue, está Eduardo Romano, está Jorge Rivera, está Beatriz cuando era estructuralista. ¿Cómo se llamaba esa muchacha que militaba con nosotros? Estaba en ese grupo que trabajaba el *Adán Buenosayres* [risas], ¿vos te acordás de eso? Está publicado. Creo que era la mujer de Jorge Lafforgue.

HS – Ah, sí, Nora Dottori.

NR – Y si lees ese artículo que está publicado en esta colección, en estos dos libros, descubris una impronta totalmente distinta, aparte la elección de objeto, un autor que las vanguardias, las vanguardias políticas, nunca aceptaron. ¿Cómo se llama el autor de *Adán Buenosayres*? ¡Marechall! Porque Marechal fue peronista. Ahí ... es un hecho que enfrentó a mucha gente. Estrategias políticas y estrategias militares distintas entre “montos”, lo que

se llamaba “montos”, eran los montoneros del ERP. De alguna manera veíamos otros aspectos positivos, ¿no es cierto?, en el peronismo. Nosotros integramos el peronismo que se llamó de izquierda. Me gustaría leerla. No es fácil conseguir eso. La única persona que las puede tener es Jorge Lafforgue. Porque la introducción es de él.

—¿Él vive en Buenos Aires?

NR —Sí. Y trabaja en los talleres todavía. Están en vigencia.

—Pero mi pregunta se refería a la literatura que reivindicaron en la época. Entonces por ejemplo en artículos de *Los Libros* veíamos textos sobre Roa Bastos, Arguedas en contra de, digamos, García Márquez.

NR — *Contorno* es muy argentina. *Los Libros*, por muchas razones que tendríamos que analizar, más latinoamericana. La preocupación de Toto era la de tener mercado [risas]. Eso por un lado, pero apoyamos a Roa Bastos porque ahí hay una dimensión política también. Y al mismo tiempo eso significaba que la revista iba a circular más, por lo menos por Latinoamérica. ¿Me equivoco, Toto?

HS — No, es eso. Bueno, Onetti. En ese sentido había una distinción bien clara y crítica de la política de mercado. Eso era muy claro, sin duda.

NR —Me acuerdo de la primera novela de Vargas Llosa que tuvo un éxito extraordinario porque transformaba las técnicas narrativas, todo ese tipo de cosas, ¿no es cierto?, por lo menos en la literatura latinoamericana, que era *La ciudad y los perros*. Y no pasó nada. A mí no me gustaban las otras novelas. Pero le ponen pompa y circunstancia, y eran pura pompa de jabón las

novelas de Vargas Llosa, repitiendo experiencias que ya habían sido llevadas a la última potencia por un Faulkner, por un Joyce. Y esa es la consecuencia incluso ideológica de su pensamiento, de Vargas Llosa, ¿no?

–Me gustaría saber más sobre estas opciones de *Los Libros*, sobre estas distinciones de que hablábamos hace poco.

HS –Había una opción colectiva, digamos pensada, que era la oposición a las modas, a las modas en el sentido de una cosa fabricada. Pero también había muchas opciones determinadas por los colaboradores de la revista, y las opciones eran más bien de quien se invitaba a colaborar y no tanto un pensamiento colectivo sobre la literatura. Pero sí había un grupo más próximo de la revista, una valoración de una literatura que fuera coherente con esta idea de la cultura en general que teníamos como valorización de aquella cultura que era revulsiva, que era crítica –crítica en un sentido amplio, ¿no? En *Los Libros* había artículos sobre Sade, artículos sobre la forma novela, sobre la novela latinoamericana donde hacíamos otro recorrido que no era el recorrido común en ese momento de moda. Reivindicamos a Borges desde nuestra posición, cuando todavía la izquierda no hablaba de Borges. Cuando la izquierda tipo *Contorno*...

NR –Un tipo de *Contorno* que estaba en la periferia de *Contorno*, un hombre que fue profesor mío, un hombre muy interesante en su pensamiento, escribió su primer libro –era muy joven, veintitrés años– en contra de Borges. Un libro que después de alguna manera rechazó. Se llama Adolfo Prieto, fue profesor en Flórida mucho tiempo.

HS –En ese punto tenemos una relación de vinculación y de conflicto con cierto pensamiento *Contorno*. *Contorno* era más

Goldmann-Sartre y Lukács por la vía Goldmann. Esos eran como los maestros. Y Blanchot. Nosotros éramos marxistas por un lado.

NR –Marxistas barra Estructuralistas...

HS –Y por lo tanto estaba toda la reivindicación de un pensamiento destructivo. Por eso Sade, por eso las elecciones que hacíamos de ciertas discusiones. Pero no teníamos ninguna corriente estética, digamos, privilegiada. Pero la línea genérica es esta, de cierto rigor crítico, a veces logrado, a veces no, y de una valoración ni simplistamente sociológica ni simplistamente hedonista. Esos eran como los extremos que sorteábamos. Hay una anécdota de la Pizarnik y David. Yo trabajaba conjuntamente en Galerna y Siglo XXI. Y publiqué el que fue lamentablemente el último libro de Pizarnik, *El infierno musical* [1971], a los pocos meses se suicida. Salió el libro y David Viñas venía casi todas las tardes a la redacción de la revista, la redacción misma era como una especie de café literario, ¿no? Después de las dos de la tarde hasta las diez de la noche. Había salido el libro y David viene pero uno nunca sabe si está representando algo o no... Y llega con el libro y empieza a enojarse y me quiso pegar, en serio. Yo creí que era una broma pero no... ¿Y por qué? [NR: ¡Porque no entendía nada!] ...porque no era un autor comprometido... Pero es interesante la anécdota por una cosa: que había una época en el país donde uno se podía pelear por un libro, lo que es bueno, ¿no? Pero por otro lado esta mirada distinta... ¿Por qué?: porque la Pizarnik era la literatura de la burguesía [NR: ¡Era para él!] Pero también, en otro sentido, es una diferencia, quiero decir, en *Contorno* no hay escritores a la Pizarnik, pero como una opción, como nunca escribieron sobre Borges. Es otra mirada. Pero también escribía

David en *Los Libros*. Es otro momento, ¿no? Había una gran apuesta a lo creativo, a un pensamiento crítico. Fue la revista que acompañó al Instituto Di Tella, a *Primera Plana* en ese espacio.

NR –El Di Tella se había convertido en el lugar de la producción de artes experimentales, la vanguardia pero una vanguardia muy experimental, que tuvo una vinculación con circuitos europeos y más que europeos, con circuitos americanos, New York. New York era de alguna manera París y Buenos Aires fue un centro de esa época en el arte experimental. Y con eso Buenos Aires se convirtió en un eje fundamental. Venían todos los teóricos y los traía un personaje para analizar: Romero Brest, el *Tucumán Arde*, una declaración de la muerte de la pintura... y aquello que se llamó después en Estados Unidos el arte de la repetición... Y, bueno, eso quedó en *Los Libros*, y ahora están trabajando sobre eso, ahora se recuperan todas estas revistas, hay todo un trabajo bastante interesante.

HS –El movimiento este de agitación cultural y modernización empieza con Frondizi, ¿no?, en el año '58, que es de donde va a nacer Di Tella, que tuvo una importancia realmente notable.

NR –¡Cerrado por la primera dictadura! Se suponía que eso era *la* revolución [risas].

HS –Hay un golpe muy fuerte, sobre todo en la universidad, y después se empieza a recuperar, aún con el modelo de la dictadura militar, pero con los '68 ... y todo este movimiento se renueva de una manera sorprendente, ¿no? Tiene un gran peso: se empieza a hacer cine... Es todo un momento.

NR –De la otra experiencia de *Tucumán Arde* aparecieron muchos textos...

HS –Y no se puede entender un hecho sin otros satélites... que crean la estructura, ¿no? El periodismo, *Primera Plana* tuvo un papel fundamental.

NR –¿Cómo se llama este tipo que está en España, que es novelista? Era periodista de la primera *Primera Plana*. Custé...

HS –Tomás Eloy Martínez es partícipe de toda esa experiencia... y ese que todavía vive que es Timermann, ¿no? Tomás Eloy que fue secretario de redacción tiene muy buena memoria de todo eso. Todo se estimulaba, ¿no? Cuando salió *Los Libros* era eso, era *Primera Plana*. Yo trabajé en *Primera Plana* en ese momento, por su parte. Todo era celebratorio, ¿no? Bueno, Kosalich había hecho *La inundación*... existía el Bar Baro de Noé, Bar... Baro, un bar, un café que era de Luis Felipe Noé... Era eso, era un lugar de fiesta, festivo, había algo de festivo en todo eso, ¿no?

NR –¡Lo que era la calle Corrientes! que es una calle intelectual. Los cafés desbordaban porque se sentaban en las mesas, se sentaban en el suelo y después se sentaban en la calle, ¡porque había tanta gente! ¡Esa gente desapareció, desapareció! Todos jóvenes. Y la moda, ¿sabés cuál era? –porque eso es interesante: jeans azul y pulóver rojo. Íbamos al Di Tella en el año '66, querido, vestidos de esa manera. La policía nos detectaba por eso, ¿ves? Estábamos vestidos todos iguales.

HS –Cierta influencia tardía del *hippismo* en la época. Porque después ese momento se puede tomar como el pasado político que se va a hacer un proceso de violencia. Ahí no hay solución de continuidad, no es que sean todos ... están los mismos personajes a veces ... un continuum histórico, ¿no?, el clima...

NR –*Primera Plana* era un semanario y lo importante es que le daba mucha preponderancia a lo que llamamos el arte, el arte

pictórico.

HS –Se instaló un proceso de modernización de la Argentina.

NR –Tenía todos los límites que tiene toda empresa económica, industrial, ¿no?, pero nos apoyó mucho, nos interesaba mucho.

HS –Era una revista de izquierda, era de centroizquierda.

NR –No hay historias de vida sobre Timermann, ¿no? El fundador de *Primera Plana* y después de otro periódico también muy importante, *La Opinión*.

HS –En su época era un diario.

NR –Pero muy moderno.

HS –*Primera Plana* tenía elementos de *L'Express* de Francia, era su modelo, así como *La Opinión* tenía como modelo *Le Monde*, ¿no?

–Hay un artículo de Luz Rodríguez-Carranza sobre los jóvenes en *Primera Plana* y de *Los Libros*, una especie de comparación. Dice que *Primera Plana* tenía una cierta tendencia conservadora, en el sentido de marginar ciertos jóvenes más osados, lo que *Los Libros* no haría. Sobre los drogadictos por ejemplo, tenía un discurso conservador en relación a esos marginales.

HS –No sé. Pero *Primera Plana* tuvo un papel activísimo. El *boom* latinoamericano no sería del todo entendido sin *Primera Plana*.

NR –Jorge Lafforgue dirigió durante un período el suplemento cultural de *Primera Plana*.

HS –Fue una revista que tuvo la audacia de poner en tapa a escritores.

–Pero no pondrían nunca a un Osvaldo Lamborghini en la tapa.

NR –Lamborghini no existía, digamos, no existía del punto de vista de su producción. No era visible, en ese momento Lamborghini no era visible para mí, no era visible para nadie. Como persona sí existía. Cortázar llenaba todo el imaginario de la época. Cortázar y Borges llenaban el imaginario de la época.
HS –Lezama Lima no es comparable con Lamborghini en un sentido, pero si... En la Argentina lo publicó De la Flor. ¡Sesenta mil ejemplares! Y es un libro para que lo lean sesenta, *Paradiso*.
NR –¡No! La edición tuvo sesenta mil ejemplares pero lectores habrá tenido sesenta...

HS –Pero se vendió y se instaló en el mundo. Tomás Eloy lo tomó de un artículo de ... que era el artículo de Cortázar sobre Lezama Lima ... Cortázar que era Cuba, ¿no?, y Lezama no era Cuba. El tenía la aureola, esta especie de estrafalario ... y además Cuba, cargaba el encanto de la revolución cubana. Y esto era claro... Porque era esto el programa de la modernización, el rescate de valores literarios muy amplios. Al contrario, en ese sentido era anticonservador, claramente anticonservador. ... No participó de estos criterios ... haber escrito algo contra *Sur*, por ejemplo. Seguramente ... No era ... político en el sentido de partido pero ha sido una renovación. Y si a algo se vinculaba era con el desarrollismo. Lo mismo pasó aquí con [Juscelino] Kubitschek, ¿no? Que es también un momento de auge cultural, de apertura. Para los datos objetivos que tenés que tomar hay un libro sobre *Nuestros años sesenta* que no es un gran libro pero que es interesante porque trae muchos datos. Es de Oscar Terán.
NR –Sí, Oscar Terán. Y detrás de eso la investigación de Silvia Sigal.

HS –Bueno, no sé qué más. Después nosotros, ¿qué es lo que tenemos que pensar de esto, no? [risas]

Leyla Perrone-Moisés*
San Pablo, 15 de mayo de 2000

–Me gustaría comenzar abordando su formación literaria: ¿qué la condujo a la crítica y al periodismo en San Pablo en la década del 60?

–Creo que tendríamos que comenzar un poco antes, no para extenderme, sino para dar algunas informaciones previas. En los años ‘50, cuando tenía 16 años, yo quería ser pintora. Tomé clases con Samson Flexor, que fundó el Atelier Abstracción, aquí en San Pablo. Hacíamos abstracción geométrica. Llegué a exponer en dos Bienales y en varias exposiciones colectivas del grupo. Con la pintura estuve hasta los 22 años. Mi intención era ser pintora, pero cuando terminé el secundario, ya había terminado el curso superior de la Alianza Francesa, tanto el de historia de la literatura como el de historia del arte y gané una beca (hubo un concurso) para ir a París. Y allí –todavía estamos en los años ‘50– mis padres me dicen, “de ningún modo una jovencita puede ir sola a París, ese centro de la perversión”. Entonces no fui pese a haber ganado la beca. Sin embargo, tuve esa formación de la Alianza. Surgió el problema del ingreso a la universidad, y yo quería estudiar en la Escuela de Bellas Artes. Allí mis padres consideraron que ser pintora no era una profesión, y que ser profesora era muy adecuado para una mujer. Y como a mi también me gustaban los estudios literarios, yo debía hacer el curso de Letras, y al mismo tiempo ellos me pagarían las clases de pintura con Flexor, algo que yo ya estaba haciendo desde el secundario. Entonces fui al curso de Letras

*Traducción al español: Mario Cámara.”

de la Universidad de San Pablo y cursé Neolatinas –el curso de la época estaba dividido en Anglo-germánicas y Neolatinas. Pero la verdad es que en francés yo ya tenía una formación mayor de la que ofrecía el curso de literatura francesa, porque la Alianza era muy buena y porque en los cursos de Letras no había una integración curricular. Los programas eran muy aleatorios. Pasé cuatro años estudiando a Baudelaire, Racine, Racine, Baudelaire y nadie más. Y eso porque los profesores franceses que estaban aquí eran especialistas en esos autores, y cada uno daba lo que quería y de un modo bien tradicional. El método de ellos era la antigua “*explication de texte*”. Hacia el fin del ‘58 leí en algún lugar que existía un “*nouveau roman*” francés. Yo iba muy seguido a la Librería Francesa. Compré *La modification* de Michel Butor, y cuando lo leí pensé que era increíble. Escribí entonces mi primer artículo en el Suplemento Literario del *Estado de São Paulo*, una reseña de *La modification*. Eso fue en diciembre del ‘58. El director del Suplemento era Décio de Almeida Prado. De ese modo continué leyendo otros autores del *nouveau roman*, y ofreciendo reseñas a Décio, y él publicándolas. Enseguida falleció Brito Broca, que era responsable por una columna, “*Letras Francesas*”. El suplemento, como debes saber, es considerado como el mejor suplemento que se publicó en Brasil, por la calidad de los colaboradores: poemas inéditos de Drummond, diseños nuevos de todos los grandes artistas de la época, críticas de Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Otto Maria Carpeaux, los poetas concretos. Era muy ecléctico, muy abierto, contenía todas las tendencias. Y entonces cuando Brito Broca murió, Décio de Almeida Prado me llamó y me dijo: “¿quieres ser la editora de la columna “*Letras Francesas*?” Me dio un poco de miedo. Sustituir a Brito Broca no era poca cosa.

Era un hombre de gran cultura literaria, y sustituirlo significaría cambiar completamente el estilo de las “Letras Francesas”, que conmigo dejarían de tener un enfoque histórico y se transformarían en información sobre la actualidad francesa. Le pregunté a Décio: “¿Usted cree que podré?” Y el dijo: “Está habiendo mucho interés por sus artículos sobre el *nouveau roman*, entonces debería continuar en esa línea”. En aquella época, había en Brasil un público culto que leía directamente en francés. Por ello, los artículos sobre esos libros de Francia interesaban, porque el público iba a la Librería Francesa, compraba los libros y los leían. Ello después acabó completamente. En mis primeras reseñas y artículos en el Suplemento Literario –esto es, del ‘58 hasta el ‘65, aproximadamente– ¡las citas eran en francés! Algo que hoy en día no es posible imaginar en el periodismo cultural. Más tarde, muchos escritores brasileños me dijeron que leían aquellos artículos sobre el *Nouveau Roman*. Osman Lins, por ejemplo, de quien me hice amigo después. Y el propio Osman Lins entrevistó a Michel Butor, en aquella época. Raduan Nassar los leía también, y ahora me dijo: “Los leía, los encontraba interesantísimos, sólo que aquello no era para mí...” (risas). Pero, por ironía, encontré recientemente una joven en París que me quería entrevistar, porque ella está escribiendo una tesis sobre Raduan Nassar y el *nouveau roman*. Ella me dijo: “Creo que hay mucho de *nouveau roman* en él” (risas). Y yo le dije: “Mira, no sé si le va a gustar”... Entonces, en los años ‘60, yo escribía sin saber muy bien para quien. Yo tenía respuestas, principalmente de una cierta sociedad paulista “cuatrocentista”, culta, unas señoras que me invitaban a tomar el té. Una era sobrina de Doña Olivia Guedes Penteado, la patrona del Modernismo brasileño. Y en sus tardes de té conocí los

sobrevivientes de la Semana de Arte Moderna de 1922, el erudito Rubens Borba de Morais, el poeta Guilherme de Almeida. También era asidua del bar del Museo de Arte de San Pablo, que estaba en la calle Siete de Abril, y escuchaba que las personas decían: aquel es Sergio Milliet, aquella Patricia Galvão, ¡nuestra Pagu! Y entonces me quedaba viendo todas aquellas figuras que hoy son íconos del modernismo brasileño. Ahora me parece haber vivido en otra vida.

—Sin que sus padres lo supiesen.

—No, ellos sabían y me dejaban, porque San Pablo era una ciudad muy civilizada, muy tranquila [En ese exacto momento se escucha una sirena a todo volumen]. Las jóvenes de la escuela podían ir a pasear el centro de la ciudad. La Alianza Francesa estaba cerca del Museo, del bar del Museo. Los estudiantes iban a las exposiciones, y yo también estaba en ese mundo de la pintura. Para ir llegando al punto: para mi formación contribuyó el hecho de haber comenzado por la pintura, una pintura no académica, abstracta, y por lo tanto con la convicción de que las vanguardias era lo que interesaba —aunque la pintura abstracta geométrica ya no fuese tan vanguardia en el mundo. Pero aquí en San Pablo lo era (risas). Fue en el Suplemento Literario que yo tomé mi camino, interesada por un tipo de novela que se desmarcaba de toda la narrativa anterior. Y en ese punto hubo un libro decisivo, a comienzos de los años ‘60, que me afectó profundamente: *Le livre à venir*, de Maurice Blanchot. Percibí realmente que las cosas que yo había aprendido sobre literatura estaban completamente caducas. Mientras tanto, también empecé una correspondencia con Michel Butor, con Claude Simon, con Robber-Grillet. Ello todavía no

eran tan famosos en Francia. La prensa francesa no les daba el espacio que yo les daba aquí, en el Suplemento. Yo no, porque era Décio de Almeida Prado el que lo daba. Les mandaba por correo los artículos y ellos me respondían, tengo una vasta correspondencia con ellos. Después me encontré con ellos en París, entrevisté a Butor y a Claude Simon. Todo eso fue muy importante para que llegase al gran acontecimiento, que fue encontrar a Roland Barthes. Entonces, tuve toda esa formación mixta de pintura abstracta, de *nouveau roman*. Y, al mismo tiempo, en los años '60, el grupo de los concretos comenzó a interesarse por mis artículos, comenzaron a citarme en la revista *Invenção*. Terminé por encontrarme con ellos, y me hice amiga principalmente de Haroldo de Campos, como lo soy hasta hoy [Haroldo de Campos falleció el día 16 de agosto de 2003] y de los franceses que fui conociendo. Y una cosa va llevando a la otra, porque Haroldo viajaba mucho en esa época, y conocía a todo el mundo de las vanguardias de todos los lugares, de la teoría literaria y demás. A comienzo de los años '60, Haroldo ya era amigo de Jákobson, había contactado a Todorov y el grupo *Tel Quel*, a Philippe Sollers, a Kristeva, entre otros. Conocí a Todorov a través de Haroldo. En el '68-'69, fui con una beca, durante las vacaciones, para terminar mi tesis sobre Lautréamont, y llevé la dirección de Todorov. Allí lo invité para que viniese a San Pablo. Me puse en contacto también con gente de Rio de Janeiro, que también querían invitarlo, y Todorov vino. Ya había entonces aquí un gran interés por el formalismo ruso y por el estructuralismo francés (Jákobson había venido a dar conferencias en el '67). Había muchos universitarios brasileños trabajando en esa línea y, después de la llegada de Todorov,

realizamos una serie de encuentros Río de Janeiro-San Pablo. Yo daba clases en la PUC [Pontificia Universidad Católica] en esa época. Primero fue periodista literaria, y después me invitaron a dar clases de literatura francesa en la PUC, y sólo volví a mi universidad de formación en los '70. Es decir, cuando Todorov vino yo todavía estaba en la PUC. En la Universidad de San Pablo predominaba una tendencia sociológica, pero había espacio para acoger otras. A comienzos del '60, también conocí a Barthes, sobre quien ya había publicado dos artículos en el Suplemento. Alguien me lo presentó, le di copias de los artículos y él me hizo llegar una nota diciendo que quería encontrarse conmigo con más tiempo. Desde entonces, asistí a sus seminarios, traduje sus libros y fue su amiga hasta su muerte en los '80.

–En relación al *nouveau roman*, ese pequeño libro suyo...

–Ese libro es del '66, eran los artículos de *Estadão*, que fueron recogidos allí.

–Fue su primer libro, ¿no?

–Fue mi primer libro. Aquella colección era dirigida por Décio de Almeida Prado, por Antonio Candido y otros. Yo nunca fui alumna de Antonio Candido, pero él ya era una referencia intelectual y ética para toda mi generación. Antonio Candido siempre tuvo una gran apertura para todas las tendencias de la crítica. Creo que todo gran crítico posee esa apertura, porque quien trabaja con literatura sabe que la literatura tiene mil enfoques posibles. Y no existe uno que sea bueno y cierto. Depende de lo que se haga con ello. Entonces recuerdo que Antonio Candido decía en aquella época, en una mesa redonda

en Rio, en la cual participábamos: “Hay un movimiento pendular en la crítica entre el ‘contenido’ y la ‘forma’, y en el presente ese movimiento está favoreciendo a la forma, lo que no es malo”. Antonio Candido me dio su apoyo en el Suplemento, en la edición del libro *O novo romance francês* y cuando fui para el curso de francés de la USP [Universidad de San Pablo]. Y fue él quien me vio un día allí, muy cansada (yo estaba dando clases en varios lugares, la situación política de Brasil estaba horrible), creo que debía estar con una expresión de mucho desánimo, y él me dijo: “La señora –porque él siempre me trató así– ¿la señora nunca pensó en pedir una beca de la Fapesp [Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo] y pasar un tiempo en París?” Yo dije: “No”, y él dijo: “Pero usted debería pensarlo”. Fue él quien me aconsejó. Entonces pedí esa beca de la Fapesp y me fui, y me quedé dos años y medio, del ‘72 al ‘75. Fue entonces que tuve un contacto más intenso con todo lo que sucedía en París. Porque mientras estaba allí, hice una especie de divulgación de las tendencias, de las revistas *Poétique*, *Tel Quel*, *Change* –hay hasta un artículo mío de los años ‘60 titulado “La floración de las revistas”. La teoría literaria estaba en alza y la revista *Communications* sobre el análisis estructural de la narrativa, era nuestra Biblia. De este modo, yo hacía esa divulgación aquí, y en mis cursos comencé a aplicar Greimas, las estructuras narrativas, Todorov, etc. Pero nunca publiqué ningún texto estructuralista de aplicación. Porque siempre pensé que el estructuralismo tenía un valor didáctico, es decir, sólo preparatorio para la crítica literaria. Todavía lo creo así. Es en el secundario que la literatura debería ser enseñada en el estilo del formalismo ruso. Para mostrar “como está hecho” el texto literario. Creo que los jóvenes tienen ese placer de desmontar y

volver a montar, y saber que un texto literario es hecho, es un objeto, y que el sentido nace del agenciamiento de esos elementos. En mis clases de aquel tiempo, intenté aplicar los esquemas actanciales de Greimas, y rápidamente vi que no resultaba –y mis exalumnos están allí para comprobarlo. Porque el esquema –no sé si vos llegaste a ver algún día los esquemas actanciales de Greimas– eran un conjunto de cuadros, para encajar al sujeto, lo que él deseaba, quién era el ayudante y el opositor, etc. Como todo el estructuralismo de la fase más ortodoxa, funcionaba perfectamente bien para los textos de la tradición popular, para los textos de comunicación de masas, para los textos estereotipados. Pero cuando tomas una novela... Yo daba *Rojo y Negro*, en esa época. Entonces ponés a Julien Sorel en el lugar del sujeto. Cuando preguntas lo que él desea ya se torna todo mucho más complejo.

–Vi algunos textos con esa aplicación, pero los veo ridículos.
–Es verdad, queda ridículo porque primero preguntas: “Julien Sorel”, sólo para un ejemplo, ¿qué es lo quiere? Quiere promoverse socialmente, casándose con una aristócrata rica”. Pero resulta claro que no era sólo eso. Su objetivo era ser un héroe, realizar lo que Napoleón realizó, por las formas posibles en su momento histórico. Y, al final de la novela, Julien cambia de objetivo. Entonces resultaba imposible colocar un objetivo simple en el recuadro del objeto. Además, ¿quién era auxiliar en esa búsqueda? ¿Madame Renal? ¿Mathilde?, por otra parte, ellas en realidad hacían las cosas más difíciles, por una razón u otra. ¿Quién era el opositor? ¿El padre de Julian, qué no quería que su hijo estudiase, que leyese? Pero al mismo tiempo... Entonces todo tenía un “por otro lado”, porque la gran literatura

es muy compleja para aquellos recuadros. Y entonces fui abandonando rápidamente aquello. Y mi desconfianza se ve en el hecho de que publiqué pocos textos inspirados en el análisis de la narrativa, pero guardé siempre los esquemas preparatorios en el escritorio. Y tampoco nunca fui muy amiga de una terminología demasiado rebuscada. Tal vez por motivo de mis comienzos como periodista cultural. En la década del 70 estaba de moda escribir difícilísimo, inventar mil nuevos términos, un poco pesados, pero yo no usaba esa terminología. Y también, al mismo tiempo que me “estructuralicé”, ya era postestructuralista, dado que frecuentaba el grupo *Tel Quel*. Publiqué un artículo en la revista *Tel Quel* sobre Fernando Pessoa, en el '74, y era sobre la cuestión del sujeto según Lacan (ya era postestructuralismo, yo no lo sabía, no sabía que se llamaría de ese modo), publiqué ese texto en *Tel Quel*, y fui siguiendo los seminarios de Barthes, que fue abandonando el análisis estructural de la narrativa, la semiología. Fui seducida totalmente por Barthes, acompañando todo eso. También en esa época ya había leído a Derrida. En el comienzo del grupo *Tel Quel*, él hizo cosas fundamentales, ya posestructuralistas. Al mismo tiempo, su enseñanza en la École Normale Supérieure era muy tradicional. Yo asistí a un curso íntegro de Derrida sobre la *Poética* de Aristóteles, preparación de la *Agrégation*, era la cosa más tradicional posible. Era así: la *Poética* parágrafo por parágrafo, lo que Aristóteles quería decir, los términos griegos, no tenía nada que ver con *La escritura y la diferencia* y *De la gramatología* –Derrida no hablaba de esas cosas en clases. Lo que para mi fue muy bueno, principalmente porque él estaba dando la *Poética* de Aristóteles –fue así una oportunidad única. Mi libro *Texto, crítica, escritura* es el resultado de esos dos años y

medio que pasé en París, y de la proximidad con esas personas. Publiqué también varios artículos en la revista *Poétique*, que era dirigida por Todorov y Genette, de modo que yo no era sólo una divulgadora extranjera sino una participante de esos debates estructuralistas y postestructuralistas.

—Más adelante me gustaría volver a esos temas. Pero antes —me faltan datos biográficos suyos de los años ‘60— me gustaría saber si actuó en el *Estadão* sólo como colaboradora, o si llegó a ser editora del suplemento cultural?

—No, sólo fui colaboradora.

—Una cuestión que tiene que ver con lo que conversábamos antes: ¿qué significaba ser de vanguardia en los años ‘60? O: ¿era posible ser joven y no ser de vanguardia en los años 60?

—En los años ‘60 se hablaba de “nueva vanguardia”. Porque ya se hacía una distinción entre las vanguardias históricas de los años ‘20 y las nuevas vanguardias. Entonces el grupo concreto era de la nueva vanguardia, así como el grupo *Tel Quel*, había poetas italianos muy activos de la nueva vanguardia, y todo eso. Pero fueron los últimos suspiros de la vanguardia. Y allí se produjo la gran ruptura del ‘68. Yo estuve en París pocos meses después de la revolución de mayo, fui en diciembre del ‘68 para allá.

—Por primera vez?

—Por tercera vez. Yo ya había ido antes, por mi cuenta, como turista. En el ‘61, entrevisté a Butor, cuando estaba en la fase del *nouveau roman*. Pero no hacía ningún curso ni estaba mucho tiempo —estaba una semana, quince días—. Fue a fines del ‘68

que fui para quedarme más tiempo. En aquel momento, en París, las personas se comunicaban todavía mucho por cartas. Y también había algo que no existe más, que venía de la primera mitad del siglo, que era el *pneumatique*, un mensaje rápido, intermediaria entre carta y telegrama, que se llamaba así porque pasaba por unos tubos neumáticos, no sé bien cómo. Entonces, yo recibía unos *pneumatiques* para combinar un encuentro, tengo un *pneumatique* de Barthes, que fue el primero que me mandó, combinando un encuentro. Pero vos estabas hablando de vanguardia, ¿verdad? Entonces: con la transformación total de la mentalidad del '68, la vanguardia ya no tenía mucho sentido para las personas más jóvenes. Nadie se preocupaba por tener ese título. Lo que se quería era un mundo totalmente diferente.

—Le pregunto eso porque la idea de vanguardia estaba en *Tel Quel* y también estaba en los *mass media* de la época. Se transformó casi en una cosa popular.

—Nunca pensé en ese tema seriamente, pero creo que el término vanguardia comienza a declinar porque la vanguardia siempre supone una retaguardia que está haciendo una cosa, y tiene una vanguardia más adelantada. Y lo que se comenzó a producir durante el '68, y del '68 en adelante, no se colocaba más como algo que se oponía a la producción artística anterior, sino como algo totalmente diferente, que implicaba no sólo el trabajo artístico y literario, sino que implicaba a la persona misma — todas las experiencias con el propio cuerpo—. Y la distinción también entre arte de elite y cultura de masas se deshace. Entonces, todo quedó en el mismo plano: los Beatles, la contracultura, aquí en Brasil la poesía marginal y la Tropicalia y todo eso. Pero es una historia muy larga y muy complicada. Si

habláramos de todo eso no alcanzaría la cinta. Porque en los '70 –todo eso influye, porque vos estás queriendo saber cómo es que yo llegué allá–, en el '70 estaba en París, y Haroldo de Campos pasó por allá –porque él hacía sus periplos por Europa, contactos con poetas, etc.– y allí iba para Italia y de Italia para Londres a encontrarse con Caetano y Gil. Él me invitó a acompañarlo. Y claro que quise acompañarlo. Entonces fui con Haroldo. Te imaginas, era un clima increíble, años increíbles. Porque en Italia, fuimos a Milán, y allí su amigo era Umberto Eco. Hubo una fiesta en homenaje a Haroldo en la casa del editor Feltrinelli, que estaba forajido por haber explotado una bomba en una torre de transmisión –porque Feltrinelli era un terrorista de extrema izquierda. Vivía en un departamento tipo palacio en Milán, era multimillonario, elegantísimo. Yo no lo vi sin embargo, pero sí a su mujer y a toda a aquella aristocracia milanesa superchic, de la super nueva vanguardia, semiológica, etc. Y todos escuchando “Irene rir” de Caetano. De allá, nos fuimos a Londres, a visitar a Caetano, que estaba muy triste en esa época. Y entonces hubo una gran fiesta en la casa de los baianos, Caetano cantó sus canciones londinenses que acababa de componer y Haroldo contó, porque se lo pidieron, la historia de los amores de Oswald de Andrade. Todas estas manifestaciones eran recibidas con aplausos. Después regresé para París porque tenía compromisos de investigación. En el '70 yo todavía estaba terminando mi *Falência da crítica*, Lautréamont, precisaba regresar a París para trabajar en la Biblioteca Nacional, y Haroldo se quedó en Londres. Allí Haroldo tuvo un accidente automovilístico, se fracturó la cadera, y permaneció un tiempo hospitalizado allí, con los baianos cuidándolo y cantando para él. Era una época en que

todo era muy estimulante. En el '73, se desarrolló el 1º Congreso de Semiótica en Milán —porque el estructuralismo avanzó en dirección a la semiología y a la semiótica— yo estuve también allí, estaban todas las estrellas: Lacan estaba presente, Barthes también; además el congreso había sido organizado por Umberto Eco. En mi libro sobre Barthes cuento que lo encontré en medio de la multitud del congreso, en medio del palier y le dije “¡Quién iba a pensar que iba a ser algo tan grande!”. Y él con un aire aburrido, respondió: “Vous voyez, ¡tout ça!” —porque ya estaba saliendo de la semiología y de la semiótica, él estaba allí pero ya estaba en otra... Como luego escribí: “la ciencia vino, y ella era triste”.

—Como usted dice en el posfacio a *Lección Inaugural*, él queda impresionado con tantas notas tomadas en sus seminarios —él se pregunta, ¿por qué eso? ¿qué es lo que van a hacer con todo eso?

—Es verdad; fue eso, los años '70 fueron eso para mi (risas).

—¿Usted se comprometió políticamente de manera efectiva en aquel período?

—En el sentido de una militancia, no. Estuve muy próxima de personas que militaron de un modo muy peligroso, principalmente mi hermano, que era diputado y después estuvo muchos años exiliado. Yo estaba próxima a los dominicanos, aquí en San Pablo. Visitaba el convento de los dominicanos, que era un lugar de resistencia. Iba a la misa de mediodía, en donde se decían cosas que no podían ser dichas fuera de allí — tanto que después acabó mal para algunos dominicanos; y para varios amigos próximos, que fueron interrogados por la

Operación Bandeirantes aquí en San Pablo. Fueron años pesados. Lo que yo hacía era decir todo lo que pensaba en las clases, tal vez con algún riesgo pues muchas veces me decían en la USP: “¡Cuidado profesora, cuidado que esa clase tiene oídos!” Todas las clases tenían infiltrados, y yo nunca conseguí saber quienes eran. Los propios alumnos me decían que debía tener cuidado. Pero nunca fui molestada, probablemente porque yo no representaba ningún peligro desde el punto de vista político. Y también porque –ahora ya es otro capítulo– siempre fui de izquierda, digamos, socialista, pero siempre tuve dudas con relación a la Unión Soviética. Mi hermano era comunista, fue dirigente de la UNE [União Nacional dos Estudantes], fue a Checoslovaquia y a Moscú cuando era joven. Y yo discutía mucho con él, primero por la invasión a Hungría –yo era muy joven pero pensé que aquello había sido un desastre– y luego fue la invasión a Checoslovaquia, y en el ‘68 yo ya tenía condiciones de evaluar la situación. Entonces, la invasión a Checoslovaquia significó mi rechazo del estalinismo. En la misma época –vea que años fueron aquellos– en enero del ‘71, fui a visitar a mi hermano que estaba exiliado en Chile. Y ahí vi el Chile de Allende. Ese Chile era algo maravilloso, porque era la utopía realizada; por eso no duró mucho. Porque era el socialismo con libertad total de prensa y de todo. Mi ideal político pasó a ser el Chile del gobierno de Allende. Una izquierda democrática. Como toda mi generación, y creo que las generaciones siguientes también, siempre tuve mucho respeto y admiración por Cuba, pero nunca fui muy castrista debido a las restricciones a la libertad, tal vez necesarias, pero que me dejaban siempre con resabio. Entonces, con relación a Cuba, siempre reaccioné del mismo modo: si tenían un discurso

totalmente procubano, yo me oponía; si el grupo era ultrarreaccionario, anti-Fidel y anti-Cuba, yo me volvía lo más procubana posible –porque realmente es para admirar y continuar admirando a aquella isla, que allí en medio de la boca del gigante resiste hasta hoy. Y todas las conquistas sociales en el campo de la salud y la educación. Pero siempre tuve resabios con gobiernos que censuran y persiguen. Y desgraciadamente Cuba los tuvo. Yo tenía amigos escritores, como Severo Sarduy, que no podía volver por ser homosexual. Y de la Unión Soviética entonces no se habla, porque sólo continuaba totalmente favorable a la Unión Soviética quien quisiese cerrar los ojos para todo lo que ya se sabía del estalinismo y de los Goulagh.

–¿Usted fue sensible al maoísmo en algún momento, como el propio Barthes lo fue fugazmente?

–Ni siquiera fugazmente; aunque estuviese muy próxima del grupo *Tel Quel*, en los años ‘70, yo veía con mucho escepticismo aquella “chinada”, porque era muy cerrada, y el libro rojo de Mao nunca me sedujo.

–Barthes fue marcado por China, ¿verdad? Incluso participó del famoso viaje hacia allí.

–Pero no le gustó cuando estuvo allí con Lacan y con Sollers. Fue un escándalo: cuando regresó, publicó un artículo que se llamaba “La Chine est fade” –la China no tiene gracia– y salió en *Le Monde*. Y Sollers se enojó mucho con él. Barthes encontró China muy militarizada, no se podía hacer nada sin estar acompañado, todo muy organizado y muy vigilado. Sólo trajo de allí unas ropas estilo Mao, pero no adhirió. Para regresar a mi modesta persona, la muerte de Allende en el ‘74 fue el mayor

duelo político de mi vida. Y por eso, todo lo que ha estado sucediendo últimamente con Pinochet es algo que me emociona, porque vi el Chile de Allende, y vi lo que sucedió después, porque estaba en París, mi hermano había dado clases en Chile, y llegaban los que consiguieron escapar y pasaban por la casa de mi hermano. Muchos amigos, que eran del MIR, del movimiento de la izquierda revolucionaria, de la extrema izquierda, murieron allí, otros consiguieron exiliarse en París, a donde llegaban en pésimo estado. Así como vi llegar a Chile algunos de los presos políticos brasileños que fueron cambiados por aquel embajador secuestrado. Por todo eso, un país que tengo en mi corazón político es Chile –mucho más que Cuba.

–En el momento de auge del grupo *Tel Quel*, la Literatura era vista como concepción idealista del mundo y la Escritura era una práctica materialista deseable, uniendo a Marx y Mallarmé...
–Y Freud...

–Y Freud, claro. ¿Usted todavía considera posible aquella “escucha política” de Mallarmé, según Roland Barthes? ¿Y la idea de escritura en tanto “no género” continúa valiendo como posibilidad?

–No, creo que la teoría de la escritura fue un momento muy importante de la crítica de un concepto idealista de literatura, pero querer llamar *escritura* a algo que sería totalmente nuevo, y hasta opuesto a la *literatura*, los propios defensores de esa idea la fueron abandonando. Tanto que Barthes, en su *Leción*, dice: “Voy a usar indiferentemente escritura, texto o literatura”. Porque, en verdad, aquello de lo que trata mi libro *Texto, crítica, escritura* –que es la teoría de la escritura– es simplemente la

escritura poética, en el sentido de *poiesis*, independientemente del género, es la escritura poética de la modernidad, en relación a la concepción clásica de la literatura. Entonces no había necesidad de dar un nuevo nombre –sólo había una necesidad táctica en aquella época.

–Y por lo tanto muy datada.

–Exacto. Pienso que todavía tiene utilidad la distinción *escrita* y *escritura*, porque si definimos la *escritura* como la escrita poética moderna, entonces no es cualquier *escrita* que es *escritura*.¹⁷² Y nosotros tenemos esa riqueza en portugués, como comento en el posfacio a la *Lección*. Hay escritores que tienen una escrita muy linda (que Barthes llamaba estilo), pero que no es la escrita poética de la modernidad. Pero ya no creo más en esas fronteras. No se si usted vio mi libro *Altas literaturas*. Allí digo que había una contradicción interna en la teoría de Sollers, en el “Programa” de *Tel Quel*. Él quería conciliar la teoría de la escritura con el marxismo revolucionario, tenía una visión lineal y progresista de la historia, y veía, en un determinado momento de fines del siglo XIX, una ruptura, en donde habría comenzado la escritura. Pero había allí una contradicción de base, porque la concepción de escritura era más espacial que temporal. Y también la fusión de Marx con Freud era muy difícil. Y lo que se vio después fue la propia evolución política del grupo *Tel Quel*... –porque lo que me estás haciendo no es sólo una entrevista, es un verdadero testimonio político, literario... Yo me aparté del grupo *Tel Quel* –actualmente no los veo más, pese

¹⁷² *Écriture* en general es traducido como *escrita*, pero en los '70 se pasó a utilizar (no sin polémicas) el término *escritura* para diferenciarlo de la escrita tradicional

a haber sido muy amiga de ellos— por divergencias éticas y políticas. Sollers inició su carrera en un grupo políticamente de derecha. Cuando lo conocí, después del mayo del '68, él ya era comunista. Todos los otros de la izquierda francesa se reían de él, porque era el momento en que muchos ya eran maoístas, como se puede ver en *La chinoise* de Godard. Después, en los años '70, se volvió maoísta —*Tel Quel* incluso lanzó un manifiesto dedicado a China.

—Hay incluso una edición *En Chine* de la revista.

—Exacto, y ahí todo fue chino. Es hasta gracioso porque en aquella época en que yo me trataba con el Sollers maoísta, mi hermano exiliado decía: “¡Cuidado con esos maoístas, porque son todos agentes de la CIA!”. Con el tiempo vi que ese alerta no era tan descabellado como parecía. Porque cuando Allende fue asesinado, Sollers no se conmovió en absoluto: como maoísta, él era sobretodo antisoviético y se burlaba del “camarada Allende”. Y la China fue el primer país que reconoció al gobierno de Pinochet. Como podés ver, yo no podía ser maoísta, puesto que como te dije mi corazón estaba con Chile. Entonces China reconoció a Pinochet de inmediato, porque le convenía apoyar a los enemigos de Moscú —la izquierda era por lo tanto muy compleja.

—Esa situación parece explicar muchas posiciones de la época...

—Y entonces, rápidamente, ¿qué sucedió con el grupo *Tel Quel*? El grupo descubrió los Estados Unidos con un deslumbramiento absoluto.

—Otra edición especial de la revista...

–Hubo un número sobre New York. Yo ya conocía los Estados Unidos, ya había pasado mucho tiempo allí, y, como latinoamericana, la nueva visión de los Estados Unidos nunca puede ser idílica. Nunca lo fue y no lo podía ser. Vi a los telquelianos muy deslumbrados, casi ridículos. Sollers me hablaba maravillas de New York, de los rascacielos, de que hacías sonar los dedos en la calle y paraban tres taxis... Eran cosas que hasta San Pablo (risas) ya tenía en la época. Allí entonces percibí que Saint-Germain-des-Prés es una aldea y que nosotros, latinoamericanos, somos menos provincianos que ellos en muchas cosas. Continué viendo a Sollers hasta comienzos de los años '80, pero nuestros encuentros se fueron espaciando. Acabó de la peor manera, él dejó la editorial Seuil y comenzó la revista *L'Infini*. Y en el primer o segundo número de *L'Infini* –creo que en el de New York– salió un artículo de Kristeva en que ella dice que los Estados Unidos son David defendiéndose del gigante Goliat, que es el Tercer Mundo *grouillant à ses portes* –*grouillant* (emite un murmullo). Aquello me dió náuseas. Usted puede observar la total inversión. Los Estados Unidos amenazados por el Tercer Mundo.

–¿No sería una provocación?

–No lo sé, yo sé que era una adhesión total a los Estados Unidos como salvador del mundo. Y entonces no lo soporté más. El último encuentro que tuve con Sollers terminó mal, porque el me preguntó “Cuándo me vas a dar un artículo para *L'Infini*?” Y yo le respondí: “El infinito me da vértigo”... Y como nuestras conversaciones sobre política ya se estaban volviendo complicadas, a él no le gustó, porque vio que yo tenía restricciones a las posiciones políticas de *L'Infini*, y también

porque, en su inmensa pretensión, de estar allí en el centro intelectual del mundo, creía que estaba haciendo el gran favor de pedir un artículo a una brasileña y de repente obtenía un rechazo. América Latina no les interesaba en lo más mínimo, ¡América Latina era nada! Muy diferente de Barthes, que siempre se interesó en la política de los países latinoamericanos y fue solidario con los exiliados. En ese momento me aparté de Sollers y del grupo *Tel Quel*, y ellos ciertamente no sintieron la menor falta de mí. A partir de *L'Infini* y después de *Femmes* también. Porque, en los años '70, Sollers me decía: “Espere diez años y todos estarán reconociendo la literatura que yo hago”, que era *Paradis*, una literatura experimental de tipo joyceano. Y, de repente, se cansó de esperar y decidió escribir un *best-seller* con personajes de la época. Uno de ellos era Barthes, que había muerto hacía poco, y que Sollers retrataba de modo impiadoso. Barthes, en cambio, adoraba a Sollers. Sollers era como un hijo para él. Le disculpaba cualquier cosa que hiciese.

—¿Hasta el final?

—Hasta el final. En el último encuentro que tuve con él, en el '79, le dije: “Pero Sollers está haciendo esto y aquello, ¿cómo es posible?” Y Barthes dijo: “Ah, Philippe es muy imprudente”. Porque Barthes nunca hablaba mal de nadie, mucho menos de las personas a quienes apreciaba. Por ello, el máximo adjetivo que usaba era el de “imprudente”, “Philippe es muy imprudente”. Hasta el final él quiso mucho a Sollers y a Kristeva, que estuvieron con él en el hospital hasta el último minuto. Y entonces Sollers escribe la novela *Femmes*, y trata al personaje de Barthes con distanciamiento, como un viejo homosexual patético y un poco ridículo. Yo le pedí explicaciones por ello.

Le pregunté: “¿Cómo podés tratar a Roland de esa manera en el libro?” Y él me respondió: “Querida, sos muy psicológica. Un escritor siempre dice la verdad”. Pero no era sólo esa cuestión de Barthes, es que *Femmes* es muy mala como literatura. Y después de *Femmes* continuó en el mismo estilo. Además, supe por personas del mundo editorial francés, que los libros de Sollers sólo son leídos en Francia. Es poco traducido. En Francia continúa teniendo poder editorial y mediático considerables. Dado que Sollers es muy inteligente, muy culto, muy seductor, está lleno de cualidades pero no es de confiar. *Tel Quel* tuvo un papel muy importante en el postestructuralismo porque Sollers tuvo la inteligencia de rodearse con Foucault, Derrida, Barthes... Pero Derrida, por las mismas razones éticas y políticas, también se apartó de ellos en los años ‘80, y fue caricaturizado maliciosamente por Kristeva en su novela *Les Samouraïs* (que formó un par con *Femmes* del marido).

–Es interesante eso que usted decía antes respecto del desdén por América Latina, porque el grupo *Tel Quel* tiene influencia en Argentina, en Brasil, ello es notorio. Claro que es recibido con escepticismo también, en función tal vez de esa figura histriónica que es Sollers. Pero, por lo que usted estaba diciendo, América Latina no existía.

–No era exactamente un desdén, era desinterés por América Latina. Porque los intereses de ellos primero se concentraron en China y después se desplazaron hacia los Estados Unidos, en donde Kristeva tuvo un enorme éxito. Con relación a América Latina, yo siempre sentí desinterés. Tanto que el único escritor latinoamericano que Sollers apreciaba era Severo Sarduy, pero Severo ya era más que parisino.

–Habría otra excepción, Borges.

–Si, pero Borges ya no era considerado como latinoamericano. Borges siempre fue absorbido no como argentino, sino como un “escritor europeo en el exilio”, como él mismo se definió una vez.

–Aunque profundamente argentino también.

–Si, también lo creo. Pero, por ejemplo *Tel Quel* nunca se interesó por Cortázar. Ni le conocían. O, si le conocían, no se interesaban.

–La única mención que conozco de Cortázar sobre *Tel Quel* aparece en un texto de *La vuela al día en ochenta mundos*, en que hace un juego de palabras con el título de la revista –dice: *¡Quel Sell!*...

–Eso es porque Cortázar era profundamente comprometido y serio en el compromiso político. Sollers no se interesó ni por Cortázar, ni por el *boom* de la literatura latinoamericana. García Márquez, nada de eso pasó por *Tel Quel*. Pese a las invitaciones, ellos nunca tuvieron voluntad de venir, ni a Brasil ni, que yo sepa, a la Argentina.

–Tratando de entender las posiciones políticas del grupo, que usted abordaba poco antes, me gustaría preguntarle a ¿qué causa se debió la “sobreevaluación del momento revolucionario” de Philippe Sollers de los años 60-70? ¿Voluntarismo, ingenuidad, modismo?

–Ingenuidad, no.

–¿Oportunismo?

–Yo diría que oportunismo, porque Sollers se subió al tren de Mayo.

–Aun no adhiriendo en el momento.

–Por eso es que estoy diciendo oportunismo: se subió al tren posteriormente.

–Lo que llama la atención es la estridencia: fue estridentemente marxista y...

–Siempre era estridentemente alguna cosa. Pero ¿no le parece que ya hablamos suficiente de Sollers?

–Una de las cosas que recuerdo de *Altas literaturas* es que usted elogiaba un artículo de Sollers sobre Mallarmé, “Littérature et totalité”.

–Es verdad, el de Mallarmé es el que más me gusta. Y el de Joyce también es muy lindo.

–En “Littérature et totalité” Sollers proponía la reunión del poeta y del proletariado...

–Exacto, en ese aspecto estaba en lo correcto. Usted antes preguntó si era posible una lectura política de Mallarmé. No sólo es posible, sino que esa lectura está hecha por alguien que siempre fue un militante de izquierda, Jacques Rancière. Rancière escribió un libro que es una lectura política de Mallarmé. Política en un sentido amplio, no en el sentido de la defensa de una posición política particular. Mallarmé participaba de aquella utopía moderna –usted sabe que yo no connoto negativamente esa palabra, porque utopía significa imaginar lo que puede ser, lo que resulta siempre necesario para no caer en el conformismo– de ofrecer el “bizcocho fino” de la poesía para todos. La concepción que tiene del lenguaje como moneda que se gasta, y toda la crítica que hace al economicismo permite

una lectura política. Y cuando se refiere al proletariado, Mallarmé dice “infelizmente, ellos no me leerán”.

–*Texto, crítica, escritura* fue reeditado en 1993. ¿De qué modo ve usted hoy las ideas fuerza emitidas en ese trabajo de la década del ‘70? ¿El libro sufrió alteraciones para su reedición?

–No, ninguna. Cuando lo vi ya estaba reeditado, la editorial Ática me comunicó que había sido reeditado. Pero yo no lo modificaría porque creo que las cosas que la gente escribe tienen una datación, son lo que uno pensaba en aquellos momentos. Y tampoco reniego, de ningún modo. Visto a la distancia, creo que hay una confianza excesiva en la teoría de la escritura, que después no perdí pero maticé, como le decía. Para mí, hoy, la escritura es sólo la escritura poética de la modernidad.

–Le hice la pregunta porque pensé que la reedición habría sido un proyecto suyo.

–No, sucedió porque se agotó y la editora lo quiso reeditar. Es un libro que continúa siendo muy usado en la universidad. No tengo la costumbre de releer mis libros, y hasta ya no recuerdo bien lo que digo en *Texto, crítica, escritura*. Pero creo que no cambiaría nada. Al final de *Falência da crítica* [1973], por ejemplo, hay algo que yo no volvería a decir. Allí digo que todo se dirige hacia la escritura, que la crítica no existirá más, cosas por el estilo. Ahora creo que fue un arrebatamiento (risas) que tuve, o fue resultado de la época. El fin de *Falência da crítica* me parece más fechado que *Texto, crítica, escritura*. Porque este último cuestiona la concepción idealista de literatura, el logocentrismo, el sujeto psicológico, trata de la intertextualidad... Son cosas que puse en práctica en mi libro sobre Pessoa, por ejemplo. Se

trata de un libro de crítica respaldado en aquella teoría. No cambié mucho en relación a ella, sólo que creo que en el nuevo contexto en el que estamos viviendo ahora, existe un interés táctico en recuperar la palabra literatura de un modo amplio – no una literatura momificada, escrita con L mayúscula, esencializada, deshistoricizada, absolutamente no. Quién leyó *Texto, crítica, escritura* no puede creer más en eso. Pero considero que, tácticamente, conviene recuperar la literatura, porque su enseñanza está amenazada. Los “estudios culturales”, resultado del postestructuralismo en los Estados Unidos, dejan de lado las cualidades específicas del texto literario, entonces estimo que conviene recuperar la palabra literatura, con minúscula y con toda su contextualización de acuerdo a la literatura de que está hablando.

–Ricardo Piglia afirmó en una revista brasileña que un intelectual como Roland Barthes ya no tendría más el lugar central que le era concedido en los años ‘70. ¿Está usted de acuerdo que fue exagerada la estimación de su figura y de su influencia?

–Creo que hay un gran problema en relación a Barthes: es que mucha gente que se refiere a Barthes leyó uno o dos de sus libros. Y como Barthes sistemáticamente cambió de lugar – cuando algo se transformaba en la doxa él tomaba otro camino e iba hacia la paradoja... Entonces, algunos que leyeron *Elementos de semiología* continúan hablando mal de Barthes, como si Barthes se hubiese detenido allí. Barthes no fue abandonado por sus discípulos, él abandonó a sus discípulos (risas). Y él habla de eso, de la táctica del *déplacement* para no ser tomado por el estereotipo, por la doxa, etc. Creo entonces que mucho

de lo que se dice, declaraciones como las de Piglia, aunque no sé en su caso, se basan en un determinado Barthes que no es el último. Y personalmente creo que *Lección inaugural* es un texto muy actual. Su *Lección* fue profética respecto de muchas cosas que irían a suceder, porque Barthes fue de los primeros en decir que el terreno literario estaba desértico, cuando en el '77 nadie pensaba en eso. Sostiene con ironía: “Hay un terreno vacío, la literatura. *Et, bien, c'est le moment d'y aller*”. Ya que está desierto vamos a ocuparlo. Y define la literatura como revolución permanente del lenguaje y todo eso. Allí, como siempre, Barthes estaba decepcionando a mucha gente que lo tomaba por guía. Barthes nunca fue un teórico que ofreciese modelos aplicables. Y entonces el “barthesianismo” no puede dar otra cosa que tonterías. Puesto que, o implica la fijación en una de las etapas que él posteriormente abandonó o supone –lo que felizmente no se produjo aquí por razones de lengua– un epigonismo de escribir a la Barthes, lo que es muy mediocre, porque el estilo de Barthes es de él, y repetido ya no tiene la menor gracia. Creo entonces que Barthes como inspirador de una postura frente a la literatura está plenamente vivo y actual. Además, este año, vigésimo aniversario de su muerte, saldrán dos páginas en *Le Monde des Livres* anunciando coloquios y exposiciones sobre él en varias partes del mundo. Cuando un escritor muere, principalmente un teórico, durante una década o dos permanece en una especie de purgatorio. Pero Barthes no está de ningún modo olvidado, y lo que dice en su última fase está totalmente vivo. En *Lección inaugural*, no sólo prevé un posible fin de la literatura, en el sentido en que se conoció la literatura anteriormente, sino que señala: “Es preciso actuar como si ella fuese soberana e inmortal”. Su incredulidad en los grupos

“libertarios”, que expresa en aquel texto, es casi una descripción de lo que luego sucedió en los Estados Unidos con las llamadas “minorías”. Barthes sostiene, hablando del ‘68: “Vi grupos en nombre de la libertad oprimirse unos a otros usando el discurso del poder”. Entonces creo que eso está plenamente realizado, porque cada grupo, feminista, gay, etc., aunque defienda causas justas, usa un discurso de poder que es terrible. En los Estados Unidos, el de las feministas se tornó un discurso de poder, censor, autoritario y excluyente. Algo realmente que da miedo. A las feministas de Brasil no les gusto mucho porque soy, según ellas, tributaria de una estética patriarcal. Entonces yo sostengo, jugando, que si la estética tiene sexo, la ontología también debería tenerlo. Todas las formas de la filosofía serían de este modo sexuadas.

—¿Usted podría sintetizar el significado del libro compartido con Emir Rodríguez Monegal, *Lautréamont austral*, y lo que piensa Francia de la “vertiente austral”?

—Vamos a ver ahora lo que piensan puesto que los editores franceses no confiaban mucho en el texto. El libro fue escrito en el ‘82, y desde que Monegal murió, en el ‘83, tuve ciertas dificultades. Ese libro fue una herencia pesada porque tenía que publicarlo sin la ayuda de Monegal, que era alguien muy bien relacionado en el campo editorial de todos los países. Comenzó siendo difícil en el dominio hispanoamericano, porque el artículo que dio origen al libro fue publicado en *Vuelta*, la revista de Octavio Paz. Paz tenía un enorme interés por ese trabajo, que lo tocaba doblemente —Lautréamont siempre fue una pasión suya, por los orígenes surrealistas de Paz, y además porque era muy amigo de Monegal. Yo tuve ocasión de conversar

con él sobre el tema aquí en San Pablo. La promesa de Octavio Paz era publicar *Lautréamont austral* en las Ediciones Vuelta, pero después de la muerte de Monegal y del Nobel, Paz se quedó flotando en las alturas nobelianas, con otras ocupaciones. Se apartó de Ediciones Vuelta, que por otra parte no me daban respuesta, y el libro terminó siendo publicado en Uruguay por Ediciones Brecha. El libro tuvo otros contratiempos en el mundo hispanoamericano porque Monegal no era bien visto por la izquierda latinoamericana, debido a la historia, muy mal contada, de la revista *Mundo Nuevo*. Uno de los proyectos de Monegal era aclarar esa historia. Comenzó a escribir sus *Memorias*, que tendrían un segundo volumen donde contaría la historia de *Mundo Nuevo*, pero lamentablemente murió antes. Todo porque *Mundo Nuevo* era financiada por los Estados Unidos, como el Cebrap [Centro Brasileiro de Análise e Planejamento] aquí, como tantas cosas en el mundo.

—Y por eso fue demonizado.

—Él fue demonizado también por el hecho de haber enseñado en los Estados Unidos. En verdad, para simplificar las cosas, Monegal no era marxista, y él tenía derecho de ser otra cosa —él era liberal, un demócrata liberal, de centro digamos, en un período en que era casi obligatorio ser de izquierda en América Latina. Muchas veces, en nuestras conversaciones, yo no estaba de acuerdo con él. Era anticubano, por ejemplo. Monegal era una de las personas con quien yo me transformaba en una castrista entusiasta para hacer de contrapunto con su anticastrismo. Él era amigo de todos los anticastristas, de Cabrera Infante, de Severo Sarduy y muchos otros. Por eso fue demonizado —una buena palabra— en el mundo

hispanoamericano; sucedió aquella escisión uruguaya entre él y Ángel Rama, que era el bienpensante, mientras que Monegal era “el agente de la CIA”. En verdad, Monegal era también muy mal visto por los militares uruguayos, porque tenía una hija tupamaro, que se exilió en Suecia. El gobierno uruguayo negaba sistemáticamente las visas que él precisaba en su pasaporte. Monegal estaba profundamente en contra de las dictaduras militares. Pero son las complicaciones que acontecen –usted me está haciendo revivir los años ‘60, ‘70, y la historia de Monegal también forma parte de esa época. Unas editoriales para quienes los amigos de Monegal me aconsejaron mandar el libro, en España y en Argentina, me respondieron casi mal educadamente que no publicaban libros de Monegal por razones políticas.

–Eso durante los años ‘80.

–Eso en los años ‘80 y hasta los ‘90. Y entonces fue publicado en Uruguay, e irónicamente en Brecha, que era un diario de izquierda. Pero ellos tuvieron la grandeza de publicar el libro de Monegal. Allí comenzó mi batalla para publicarlo en francés. Tengo una colección de cartas de editores franceses que son verdaderas joyas. Son casi rabiosas, pero por otras razones. Los lectores de las editoras decían que “la hipótesis de que Isidoro Ducasse fue bilingüe era muy frágil”. Ahora bien, no es una hipótesis, existe un texto suyo escrito en español... Además, es más que obvio: él pasó dos tercios de su vida en Uruguay. Qué otra lengua iba a hablar además del francés. Y nuestro libro no dice que no es un escritor francés –él es un escritor francés, escogió la lengua francesa, vivió en un ambiente francés, fue educado en un ambiente francés. Es un escritor francés –pero

no es un francés pleno, lo que explica muchas de sus rarezas, incluso errores en francés que son españolismos, como Monegal y yo mostramos. Pero fue rechazado por varias editoras en Francia, por una suerte de patriotismo francés casi inesperado en nuestro presente. Estaba claro que ellos pensaban: “Ustedes están queriendo sacarnos a Lautréamont”.

—¿Quién va a publicar el libro?

—Finalmente, cuando estaba desistiendo del intento, la editora L’Harmattan, en una colección dirigida por un historiador especialista en América Latina, Denis Rolland, que no tiene absolutamente ese preconceito de que Lautréamont “es nuestro”, “francés”, nada de esas patriotadas. Me dije “¡Imagínate!, ese libro precisa ser publicado”. Otros franceses también pensaban así, entre ellos Marcelin Pleynet, ex-integrante del grupo *Tel Quel*, y autor de un libro fundamental sobre Lautréamont, que es *Lautréamont par lui-même*. Pleynet me decía que la única persona que publicaría ese libro en Francia sería Sollers —sólo que Sollers no publicaría jamás un libro mío (risas).

—Entonces usted no le contactó, claro, no tenía sentido.

—No, no tenía sentido. Pero Pleynet hizo lo que pudo. En la revista *L’Infini*, donde él tenía una suerte de crónica, se refirió a *Lautréamont austral* como un libro apasionante sobre Isidoro Ducasse, y le extrañaba que los editores franceses no lo publicasen. Eso significa que Pleynet promovió la publicación del libro. Y ahora saldrá por L’Harmattan. Cuando salgan algunas críticas, si salen, veremos cómo lo han recibido los franceses.

—Sobre Haroldo de Campos, ¿de qué modo podríamos relacionarlo, en los años '60/'70, con las pautas telquelianas?

—No sólo telquelianas. Haroldo siempre estuvo en todas partes, antes que el resto —quiero decir antes que los universitarios porque él no era universitario en aquella época. Conocía el formalismo ruso, tenía contactos, antes que yo, con el grupo *Tel Quel*, con el grupo *Change*. Haroldo permaneció más cerca de *Change*, de Jean-Pierre Faye que de Sollers. Fue el primero que entró en contacto con Todorov, con Kristeva, con todos. En compensación, yo le presenté a Barthes en un encuentro memorable en el café L'Atrium. Por un breve período, estuvo muy próximo del grupo *Tel Quel*, porque Sollers tenía esa escritura de tipo joyceano, que era la misma que interesaba a Haroldo, el mismo paideuma, como nuestro en *Altas literaturas* —Homero, Dante, Mallarmé, Joyce... Y Sollers también siempre fue un lector de Pound. Por lo tanto, ellos tenían muchas afinidades, pero Haroldo terminó apartándose de Sollers. Aquí en Brasil, Haroldo tuvo un papel importante en la difusión del formalismo ruso y del estructuralismo. Primero, apoyaba mucho a los profesores universitarios que iban por ese camino, y luego él mismo fue profesor en la PUC de San Pablo. Pero su referencia teórica era principalmente Jákobson. Y siempre fue un admirador de Barthes, sobre el cual escribió. Su trayectoria universitaria tiene algunas semejanzas con la trayectoria de Barthes, en el sentido en que él también se cansó del estructuralismo (sobre el que pensaba que se había convertido en una “terapia ocupacional” de profesores poco inspirados), y hasta de la semiótica. El curso de la PUC de San Pablo fue creado por Lucrecia Ferrara y por mí, como teoría literaria; luego que yo me fui, se transformó en semiótica por influencia de Décio

Pignatari. Haroldo continuó con sus cosas en la PUC. Llegó un punto en que dijo “Soy profesor de literatura, no de semiótica”. De este modo, cordialmente, se apartó de ese tipo de enseñanza puramente semiótica.

—¿Qué piensa de la idea de ficción en la crítica o ficción teórica, importante en el trabajo de diferentes críticos y escritores actuales?

—Me interesa mucho, pero ¿en quién está pensando en particular?

—Podría citar al propio Piglia y también a Silviano Santiago.

—Creo que depende de cada realización, pero el género es muy rico.

—Por poner como ejemplo a Silviano Santiago, en relación a la noción de *entrelugar*, ¿cómo la entiende? ¿dicha noción sigue produciendo efectos? ¿es productiva?

—Creo que sí. No tengo presente ese texto de Silviano, pero creo que la idea continua siendo muy fértil.

—Esta cuestión me interesa porque la idea de *entrelugar* es lo que yo estoy trabajando —esa idea de pertenecer a ambas culturas, de mezclar barbarie con civilización...

—Lautréamont, en ese sentido, es un representante del *entrelugar*, ¿verdad?

—Y Borges también: ¿en qué medida Borges podría ser el modelo de escritor del siglo XXI, así como Mallarmé sería el modelo de poeta de este siglo?

—No lo sé. Pero mi visión personal es que Borges no puede ser modelo de nada. Es muy diferente de Mallarmé, porque Mallarmé se transformó en modelo de la modernidad por una postura frente a la literatura, la cuestión del sacerdocio del poeta, la despersonalización y toda la dispersión sintáctica, etc., que abrió caminos para la poesía moderna —caminos que no son la repetición de Mallarmé, sino que son caminos fértiles. A Borges lo veo relacionado un poco con aquello que decía sobre Barthes —creo que el borgismo sólo puede producir epígonos. Borges es único. Es muy grande y único. No sé si se pueden extraer muchas lecciones de escritura de Borges.

—Pero para los propios telquelianos fue un modelo, en el sentido de la valorización del lector, por ejemplo, y para los franceses en los años 60 también, ¿no?

—Creo que hubo una coincidencia de cuestiones propias de Borges con cosas que los teóricos de la época decían. El hecho de que Foucault haya comenzado *Las palabras y las cosas* con aquella cita, por ejemplo. Pero, en verdad, si usted observa detenidamente la teoría de Borges, ella no es vanguardista, ni siquiera moderna. Borges es un idealista asumido. Borges es un clásico con osadías temáticas y, sobretodo, con una dicción única. Por lo tanto, la gente puede ver ecos de Borges en los escritores actuales, pero no creo que pueda ver lecciones. El Pierre Menard, por ejemplo, es una coincidencia explicable por sus lecturas europeas también, lecturas inglesas y francesas. Sólo que él llegó más rápido y lo transformó en ficción. Y eso tiene un valor teórico también, sobre la lectura. Pero es curioso, porque yo vería a Borges mucho más próximo de Barthes que de Mallarmé, porque como teórico y como crítico él siempre afirma

el placer por encima de todo. Su paideuma también contiene cosas disparatadas. Las cosas de la infancia, las cosas de la Argentina, escritores menores ingleses que él adoraba... Es asumidamente individualista en sus elecciones.

–Usted que ha traducido a Roland Barthes, ¿continúa traduciendo?

–No, la última traducción que hice fue la de *Lección Inaugural* de Barthes, y de eso hace tiempo, como veinte años. Después, no traduje nada más. Salvo una pequeña aventura de traducción, un texto de Beckett que salió en la *Folha de São Paulo*. Una pieza corta de Beckett, “La improvisación de Ohio”, una pieza maravillosa. Salió hace unos dos años atrás. Pero fue un acto de pasión por ese texto. Yo tengo pasión por Beckett en general. Pero en aquel texto me pareció particularmente apasionante por el hecho de que existía una versión inglesa y una versión francesa, que no siempre ha ocurrido con Beckett. En general, Beckett escribió en francés y fue traducido al inglés por otra persona y viceversa. Pero en ese caso, él escribió personalmente las dos versiones. Y hacer una traducción crítica para el portugués que tuviese en cuenta las dos versiones era un desafío. Pero no tengo a la traducción como un proyecto. Creo que el traductor tiene que tener un talento de escritor que yo no pretendo tener –nunca pretendí hacer una obra de ficción o de poesía.

–Aunque las traducciones de Barthes estén muy cuidadas.

–Claro, con alguna sensibilidad por el lenguaje, por la escrita poética y con un buen conocimiento de la una lengua, se pueden hacer cosas respetables. Pero yo nunca lo tendría como proyecto.

Quiero decir, “nunca tendría” no debemos decir porque de repente cuando sea más vieja resuelvo ser traductora de cosas increíbles (risas), “operación traductoria”, como dice Haroldo. Pero, ese tipo de cosas que Haroldo continúa traduciendo, como la *Iliada*, no. Creo que mi camino es teórico y crítico. Me gusta escribir teoría, me gusta tomar un gran texto literario y escribir un ensayo sobre él –eso es lo mío.

Silviano Santiago*
Rio de Janeiro, 18 de mayo de 2000

—¿Qué caminos lo condujeron a la literatura? ¿El crítico y el escritor se fueron haciendo juntos?

—Durante mis lecturas de Gide, encontré un crítico llamado Charles du Boss, poco conocido hoy, que hacía una distinción muy buena entre lo complejo y lo complicado. Decía que Gide era complicado porque la etimología de complicado viene del verbo doblar, es decir, personas llenas de dobleces. Por lo tanto yo nunca diría que tuve una formación compleja, yo tuve una formación llena de dobleces. En la ciudad donde nací, Formiga, de treinta mil habitantes, Belo Horizonte quedaba a diez horas de auto. Ya en Formiga me interesé mucho por el cine y por las historietas. A pesar de estar en una ciudad perdida en el mundo, tuve sin querer una formación cosmopolita. Estaba al tanto de todo lo que estaba pasando en el mundo —por supuesto a través de una determinada visión ideológica, pero estaba al tanto. Quiero decir, el cine de aquella época trataba mucho la cuestión de la guerra, de las grandes divisiones ideológicas del mundo. Y también las historietas con los personajes Antorcha Humana, Superman, entre otros. Creo que este es un dato importante para pensar en mi formación: pese a estar en el interior ya tenía una cabeza medio viajante. Y el segundo dato es que cuando voy para Belo Horizonte, a los diez años, —sufro mucho en esa mudanza—, a los 16 años ya me mezclo con un grupo muy ecléctico que giraba en torno del Club de cine y que por lo tanto congregaba todo tipo de gente. Los mejores amigos eran

* Traducción al español: Mario Cámara.

críticos de arte o de cine. Además había escritores, pintores, gente de teatro, actores, etc. Quiero decir, conviví con eso de manera muy natural, sin que fuese una imposición teórica. Yo diría que era una vida muy bohemia. Y el tercer punto, si sigo más o menos una cronología, es cuando decido realmente abandonar lo visual, el cine en particular, y adentrarme en la literatura, que es cuando escojo la literatura francesa. Y esa opción fue muy pragmática porque mi deseo era salir de Brasil.

—¿Usted primeramente comienza a publicar sobre cine?

—Mis primeros trabajos fueron sobre cine. Formé parte de la *Revista de Cinema*, y escribí un ensayo, junto con Mauricio Gomes Leite, que en la época causó gran escándalo —era la época del neorrealismo italiano y nosotros escribimos un ensayo sobre el musical... [risas]. Entonces todo el mundo comienza a llamarte alienado y cosas por el estilo. Pero fue divertido, ese período cinematográfico fue muy divertido. Y ese sería el tercer período, es decir, de nuevo usted ve, son pliegues —nunca es algo complejo, porque yo no sería capaz de definir aquello como un ambiente, es mucho más una cuestión de pliegues. Entonces voy a Rio de Janeiro con una beca de estudios de CAPES [Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior] para perfeccionarme en literatura francesa —y ahí creo que es un momento bastante definitivo. Allí encuentro a Alexandre Eulálio: él me pasa un manuscrito inédito de Gide, que será, en el futuro, parte de mi tesis. Y luego, tengo un excelente profesor de francés, Georges Raillard, que es crítico de arte, profesor de literatura, autor de un libro sobre Miró, también publicado en Brasil. Raillard fue sensacional porque él tenía una bibliografía muy actualizada —nos pasó Barthes, *nouveau*

roman y todo eso. De modo que yo ya en el '61 estaba bastante a la par de lo que había de más interesante en la escena parisina de la época. Y, al mismo tiempo, en virtud de haber hecho Letras de una manera regular, tenía una buena visión de la tradición propiamente dicha francesa. Eso fue muy importante, tanto que cuando llego a París –sin querer ser snob–, debo decir que no me sentí demasiado inhibido, quiero decir, pasaba por las bibliotecas, librerías, etc, y todo era más o menos conocido. Lo que realmente me impactó fueron los museos, una cosa que no había en Brasil. Yo tenía una visión totalmente literaria de la pintura, la escultura, del arte en general. Y de repente el impacto del Louvre o del Jeu de Paume y de otros museos y catedrales – eso fue un impacto terrible. Pero, desde el punto de vista de los libros, no hubo tal impacto. Así como, más tarde, cuando fui a los Estados Unidos, tampoco sentí mucho impacto a mi llegada, a no ser por la alta calidad de las bibliotecas, que fue lo que me fascinó. No estoy queriendo ser de ninguna manera snob, pero es que por suerte, por mezclarme con el cine, por ser amigo de personas que hacían artes plásticas, teatro, etc., estaba muy a la par de lo que estaba siendo hecho afuera. París, entonces, fue un retorno de lo visual, vi mucho cine y continué haciendo mi tesis. Ahora, el tercer momento, o el cuarto o quinto, que será extremadamente importante –después de haber ido a los Estados Unidos y de haber trabajado como profesor de literatura brasileña, portuguesa, y dado y preparado mil cursos–, yo termino mi tesis de doctorado en 1968 y paso a ser candidato a un puesto en literatura francesa y soy contratado por la State University of New York at Buffalo. Y allí mi vida cambió mucho de nuevo, porque, en lugar de estar leyendo a Foucault, Kristeva o Derrida, o lo que sea, conviví con esas personas. Por supuesto

que fueron días, no meses o años, pero días y a veces semanas. Yo convivía y discutía con ellos. Fue un período muy rico. Y me detengo por aquí: creo que es eso lo que yo llamaría mi formación, iría hasta el momento de New York at Buffalo, que va de 1969 hasta fines de 1973.

—Me gustaría tocar el tema de su relación con la llamada Nueva Izquierda. ¿Usted tuvo una relación intensa con grupos radicales?

—Sí, pero en la medida en que yo era extranjero. Y en la medida en que estaba dentro del *establishment* universitario y había demandas muy fuertes de los grupos minoritarios. Esas demandas venían sobre todo del lado de los Black Panthers y del lado de los Young Lords, que eran los puertorriqueños. Eran dos grupos activistas muy violentos que querían que la universidad fuese abierta no sólo para los negros, sino para las cuestiones negras, es decir que se abriese a la visión del mundo negro y también del mundo latino. En ese sentido, serví mucho de elemento de *liaison* entre el *establishment* y aquellos grupos, en la medida en que el *establishment* norteamericano no estaba preparado para dialogar con esas personas. Doy un ejemplo muy concreto: el responsable por *Arts and Letters* de Buffalo era John P. Sullivan, un inglés especialista en Pound y los griegos que se había hecho amigo mío. Sullivan comenzó a recibir en su oficina a los negros y a los puertorriqueños, queriendo que se abriese lo que más tarde sería el Black Studies Center y el Puerto Rican Studies Center. Y él se quedaba un poco aturdido porque era un británico en los Estados Unidos que no sabía absolutamente nada de la historia norteamericana, y de repente encaraba esa confrontación tan violenta. En Buffalo, por ejemplo, varias

veces la policía entró en el campus y tiró bombas –inclusive una parte que fue dinamitada por los terroristas. Quiero decir, era un campus “caliente”. Y, en ese sentido, Sullivan se sentía perdido y me pidió ayuda para que le explicase lo que estaba sucediendo. Pero participar de los movimientos, no participé. Sin embargo, dentro de esas negociaciones, por ejemplo, una de las cosas que hice fue un contrato con Abdias do Nascimento, que fue a trabajar en el Puerto Rican Studies Center. Ese contrato nunca hubiera existido si, casi por casualidad, yo no hubiese sabido que Abdias estaba en New York, desempleado. Pensé que era un modo de darle una función, que él desempeñó maravillosamente bien porque se trataba de un hombre extraordinario. También llevamos a Buffalo a “Arenas canta Zumbi”, allí justamente con otro brasileño que también estaba allá, Ubiratan d’Ambrosio, un profesor de matemática. Y yo conseguí una exposición de Hélio Oiticica en la Allbright Knox Gallery. Y así sucesivamente. Glauber Rocha también fue invitado. Mostró todos sus films, habló con todo el mundo, fue un éxito. Todo en ese campus gracias a haber sobrepasado en primer lugar la condición de brasileño, y en segundo lugar, mi lugar de profesor de literatura brasileña, y en tercero, hasta mi lugar de profesor de literatura francesa. Es decir, me transformé en lo que posteriormente se llamó un animador cultural del Tercer Mundo.

–En ese período, hasta 1974, ¿usted visitaba Brasil? Aquí continuaban saliendo publicaciones suyas.

–Venía pero no tanto y quedo muy silencioso. Me vuelvo silencioso en Brasil desde 1961 hasta 1969/70, que es cuando publico en las revistas norteamericanas. Aquel ensayo sobre

Camões y Drummond, el ensayo sobre *Iracema*, el ensayo sobre *O Ateneu*. Y publico mucha cosa que nunca guardé, reseñas y cosas por el estilo. También estaba escribiendo un libro de cuentos, *O banquete*, y un libro de poemas, *Salto*, que fueron publicados en 1969 y 1970. Y tenía un libro antiguo, bien *nouveau roman*, *O olhar*, que yo había escrito en el '62 y que revisé en el '73 –pero es un libro del '62, muy influenciado por ese profesor Georges Raillard y esa visión del *nouveau roman*, Robbe-Grillet y Marguerite Duras. Y Nathalie Sarraute, que me gustaba mucho también.

–En relación a la Nueva Izquierda, ¿cómo era su compromiso político en aquella época, y cómo se da su vuelta a Brasil?

–Vea, no podría decir que tengo una personalidad política fuerte, en el sentido estrecho de la “política”. Tiendo a vivir de un modo más solitario. Y tiendo también a creer que mis mejores cualidades no se encuentran, en primer lugar, en la palabra hablada. Cuando digo palabra hablada me refiero a la palabra proferida en público, no sé hablar en público, tengo mucha dificultad. Lo mío no está con la palabra abierta ni con el coraje. Soy valiente pero probablemente de otro modo. Creo que soy valiente escribiendo un libro como *Stella Manhattan*, en el '85. Después, creo que no volvería a ser tan valiente. Y sobre todo tenga en cuenta que en la época yo formaba parte del *establishment* universitario brasileño. Creo que mis formas de actuación política son más escritas que propiamente comportamentales. Y, salvo ese período, que era un período de mucha turbulencia y en el que me sentí muy bien, dado que mi tendencia es más anarquista que partidista. De modo que me sentí muy bien en esa construcción de una nueva universidad,

de una nueva manera de pensar, de recibir a los grupos que eran hostilizados, marginalizados. Es decir, después todo eso se transformó casi en un cliché, pero en aquella época no lo era. Y eso es lo que me sedujo en aquella época. Ahora, entrar a un partido, tener vida partidaria, eso no lo aguanto, no lo podría soportar. Va contra mis idiosincrasias y mi condición homosexual, etc., que son cuestiones muy complicadas para ser resueltas fácilmente, cuando tenés o pretendés comenzar a tener una vida partidaria. En particular, cuando comencé, en los años '50, '60, había mucha hostilidad por parte del *Partidão* [el Partido Comunista Brasileño] en relación a lo que hoy llamaríamos grupos minoritarios. Y tal vez haya sido un poco eso, que me hayan quedado grabadas esas cosas, y entonces yo opto por una vida solitaria y de grandes amistades. Tuve grandes amistades y las amistades eran muchas veces con personas que envidiaba porque eran muy buenas políticas. Hasta en mi familia, tengo mucha envidia de mi hermano más joven, que, ese sí, fue un activista. Y, a veces, en muchos de mis personajes hay más de él que de mí [risas]. Unos reflejos medio extraños.

—Lo que se me ocurre respecto de esta cuestión en la época es el ejemplo de Cuba.

—Para nosotros era capital

—Pero al mismo tiempo extremadamente discriminatorio.

—Al mismo tiempo discriminatorio en la cuestión homosexual. Recuerdo que las primeras reacciones contra Cuba vinieron de los homosexuales, en particular de un film que produjo un gran escándalo —creo que no me voy a acordar de su nombre ahora. Era un film de un fotógrafo, un gran fotógrafo cubano que tenía

éxito en los Estados Unidos y en Europa, y que hizo ese documental mostrando los campos de Cuba. Y fue un film que tuvo mucho éxito y que, obviamente, también comenzó a colocar ideas en la cabeza de las personas que se estaban más o menos comprometiendo en la cuestión de las minorías.¹⁷³

—¿Campos de represión?

—Sí, campos de represión. El propio Ginsberg fue expulsado de Cuba. Es decir, esos casos mostraban una cierta intolerancia del gobierno cubano, que obviamente herían un poco la sensibilidad artística. Creo que la sensibilidad política no, pero la sensibilidad artística siempre se siente un poco amenazada, un poco hostilizada en esas circunstancias. Y, en particular, en el caso de Ginsberg, por quien tenía gran admiración en la época. A Ginsberg lo vi varias veces leer sus poemas y a Gregory Corso también, que era otra figura admirable. Eran figuras que estaban ya intentando esos movimientos. La distinción que hago de aquella época es que serían actitudes menos políticas y más comportamentales, lo que aparece en *Uma literatura nos trópicos*.¹⁷⁴ Es cuando llego a Brasil que comienzo a ver cambios muy grandes, que pasaban mucho más en un plano comportamental que propiamente político. Y eso me fascinó mucho en esa época. Mi activismo, si hubo alguno, fue en esa dirección. Fui menos

¹⁷³ Se trata de *Conducta impropia* (1984), de Néstor Almendros y Orlando Jiménez. Le debo el dato al director carioca Luiz Carlos Lacerda (*Leila Diniz; ¡Viva Zapato!*), que fue profesor en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba y que participó en 1992 de una sesión clandestina de la película en la escuela, que resultó en persecución a sus promotores.

¹⁷⁴ Su primer libro de ensayos, de 1978.

en una dirección político-partidaria y más en una dirección comportamental.

—En relación a su trayectoria como lector: ¿quién llega primero, Cortázar o Borges, puesto que ambos aparecen en el primer ensayo de *Uma literatura nos trópicos*, el ensayo sobre el entre-lugar?

—Quien llega primero, pero sin que yo comprenda demasiado, es Borges. Porque Borges llega aquí en la revista *Señor*, que traduce un cuento de Borges, allá por 1958 o '59, no más tarde. Yo leí Borges pero sin entender. Lo leí, me gustó, pero no me fascinó. Borges va a comenzar a fascinarme cuando me voy de la Universidad de Nuevo México a la Universidad de Rutgers, en New Jersey. En la Universidad de Rutgers me hago muy amigo de un argentino que vivía exilado en México y que comenzó a trabajar en Estados Unidos, Luis Mario Schneider. Luis me pasa los libros de Borges y de Cortázar. Entonces leo los dos al mismo tiempo. Ahora bien, lo que es importante es que leo a Cortázar y a Borges después de haber leído lo más interesante de la novela mejicana. Y la novela mejicana no me convence. Porque entre el '62 y el '64 trabajé en Albuquerque, Nuevo México y fui muchas veces a México. Entonces compraba muchos libros y leí muchos de los autores más importantes de aquel país —leí la novela de la revolución, *Los de abajo*, o *Pedro Páramo* de Rulfo, y esos libros un poco arqueológicos, *Juan Pedro Jolote*, sobre la vida de un indio, un registro que luego dio lugar al testimonio. Pero era la forma del testimonio de los años '50. Vi el inicio de los grandes, de los futuros grandes, como Octavio Paz o Carlos Fuentes y hasta de uno que desapareció, no sé lo que le pasó, [Agustín] Yáñez. Leí todo eso pero tengo que ser

sincero: no sé si porque la presencia de Francia estaba tan fuerte en mí (yo dejé Francia en el '62), eso no me llegó. De algún modo reactivé todo ello varios años después cuando escribí *Viagem ao México* [1995]. Creo que fue relativamente fácil escribir *Viagem ao México* porque yo había leído todos esos autores y estaba a la par más o menos de ellos. Ahora, cuando leo Borges y Cortázar, aproximadamente en el '65, yo diría que fue un verdadero choque, un deslumbramiento. En aquella época, para mí no había nada comparable en la literatura brasileña. Quedé realmente fascinado y comencé a hacer, obviamente, elucubraciones teóricas a partir de ellos. Yo había dicho que ellos, inclusive, me sirvieron de material teórico, lo que creo que fue muy importante para mí. Porque yo estaba leyendo a los teóricos franceses, ya estaba bastante enterado de las nuevas teorías francesas, nunca me sentí muy bien con el llamado primer estructuralismo y no conocía todavía a Jacques Derrida. Al mismo tiempo el *new criticism* me parecía demasiado ascético. Entonces comencé a trabajar, a ver en ellos posibilidades de teorización, lo que para mí fue una gran contribución. De todos modos yo no podría hacer un libro sobre Borges o sobre Cortázar o cosas así. Soy un lector de algunos de sus textos. No soy un lector de sus obras completas, como lo fui, por ejemplo, de André Gide y Drummond de Andrade, y de otros autores. Pero la fascinación, paradójicamente, acabó siendo mucho mayor.

—Respecto de la génesis del concepto de entre-lugar, ¿en qué medida este sería tributario de los franceses? ¿O sería de los argentinos?

—La verdad es que no sé. Creo que, posiblemente, la génesis adviene de mi propia situación, un brasileño profesor de francés

en una universidad norteamericana. Además de que esa situación hizo que regresara a Brasil porque mi esquizofrenia había llegado a un punto en que no aguantaba más. Es decir, hablaba francés en las clases y en el departamento, hablaba inglés en las reuniones de política académica —llegué a ser jefe de departamento—, y hablaba español en particular con ese grupo puertorriqueño, Paco Pabon en particular, que era muy amigo mío. Era con ese grupo que hacía mi vida social. Entonces no hablaba más portugués. Es decir, el portugués dejó de ser una lengua de utilidad para mí. Y tengo la impresión que debe haber surgido de ese caos. Por otra parte, yo no tenía una lectura fuerte de Derrida, lo conocía pero no lo había leído lo suficiente. Creo que tendría alguna deuda con Derrida si lo hubiese leído bien. Ahora, el concepto surge, y esto es divertido, en francés, porque es un texto que Eugenio Donato me pidió.

—¿Lo escribió en qué lengua?

—Lo escribí directo en francés. Y ya con el título “L’entre-lieu du discours latino-américain”. Fue para una serie de conferencias que Eugenio Donato había organizado —éramos grandes amigos desde Buffalo. Y Donato, juntamente con John Hopkins, fueron los introductores del estructuralismo en los Estados Unidos. Eugenio fue como profesor visitante para Montreal y me invitó —y realmente fue un lujo para mí porque estaba Girard, Foucault y yo [risas]. Quiero decir, me tuve que esmerar mucho. Di el máximo de lo que tenía, para poder hacer frente a esos monstruos. Y Donato no entendió el título. Usted ve que no es tan francés. Él dijo, “la verdad no sé lo que estás queriendo decir”. Y entonces, él lo cambió por “La naissance du sauvage: antropophagie culturelle et la littérature du

Nouveau Monde” –“esto se va a entender”, me dijo. Vea usted: Eugenio estaba muy actualizado, era la persona más actualizada que yo conocí en mi vida. Salía una cosa y él ya la conocía. Leía con una facilidad enorme y absorbía también con mucha facilidad. Entonces, voy a ofrecerle algunas mezclas que creo que había en la época y que fueron fuertes, porque di cursos, etc. Yo di un curso-conferencia sobre Lévi-Strauss y *Tristes tropiques*. Y lo mezclé con el poeta que estaba enseñando en los cursos de posgrado, que era Robert Desnos. Creo que es una mezcla de esas cosas: Desnos, Cortázar, por supuesto, pero Borges más fuerte que Cortázar. Y después, pienso que era un poco enfrentar mi condición de no tener un lugar –yo no tenía literalmente un lugar. Ahora bien, a partir del momento en que acuñé la expresión ahí ya es otro tema. Pero su pregunta era sobre la génesis y para mí, darle una respuesta en ese sentido es muy difícil.

–En relación a la expresión en sí, me llamó la atención el hecho de que ella no aparece, absolutamente, en el texto, sólo en el título. ¿Eso es deliberado?

–La verdad, no lo sé. Es una buena pregunta. No sé si es porque a Eugenio no le gustó el título y entonces yo ya no podía usarlo. Creo que es eso, no podía usarlo en el texto. “Nadie entiende lo que estás diciendo. ¿Qué es eso de *entre-lieu*? ¡Nadie lo entiende! El tema de la diferencia estaba en el aire, pero de esa manera extremadamente sofisticada en que lo plantea Jacques Derrida. La escritura y la diferencia. No esa diferencia medio politizada, medio ideológica, eso no estaba en el aire. Entonces las personas no lo entenderían. Tal vez sea esa la razón: como yo no lo podría usar, el propio trabajo no tendría ese título. Y yo no podría usar

el concepto dentro, porque si lo usase, habría de nuevo “¿qué está aconteciendo?” Pero me acuerdo de un profesor al que le gustó mucho el trabajo y, para ser sincero, el trabajo se discutió mucho. Los canadienses lo entendieron, puesto que había allí muchas alusiones a Canadá. La cuestión del bilingüismo, etc., era todo porque yo estaba hablando en Canadá. Y ellos entendieron y hubo mucha discusión –mucho más de lo que creo que Eugenio esperaba. Y un profesor que discutió mucho el trabajo, después se convirtió hasta en un buen teórico de la autobiografía, se trata de Jim Vance. Después él escribió mucho en *Poétique*. Pero él fue una persona que estaba allí en la platea, y que hizo muchas preguntas. Y los canadienses también, porque la cuestión del entre-lugar para ellos era hasta más importante, porque De Gaulle había pasado por allí y había dicho: *¡Vive le Québec libre!* De este modo, la cuestión del bilingüismo, de no ser ni una cosa ni la otra y de querer tener una identidad y que no puedas tenerla porque tu propio país no la tiene, fue determinante. Y algunas frases allí, si usted presta atención, son dirigidas a la platea. Y las conservé, por supuesto, no tenía sentido conservarlas. Y obviamente quedaron todos muy conformes, porque era la Université de Montréal, que se oponía a la universidad inglesa, que era la McGill. Y la McGill era británica, inglesa, y la de Montréal, que no tenía ninguna importancia, comienza a tener importancia a partir de ese movimiento de Québec *libre*.

–Acerca de la reedición de este libro...

–Yo no cambié nada, a no ser alguna que otra cuestión sintáctica. Además traduje todas las citas, esa fue la única diferencia.

—En una entrevista publicada en el diario *O Estado de São Paulo* (24 de abril de 2000), y realizada por José Castello, usted hablaba de un “choque”, de una cierta “crueldad” y de una cierta irritación, al rever los textos de *Uma literatura nos trópicos*. Y sin embargo dichos textos continúan siendo leídos hasta hoy. ¿A qué podría atribuirse esa actualidad?

—En primer lugar, tenemos un problema: se trata de un viejo releendo su juventud crítica. Entonces, me encontré muy cruel. En segundo lugar, creo que la actualidad del libro puede provenir del hecho de que estamos volviendo a una politización de la cultura. Creo, grosso modo, que el período Guimarães Rosa/Clarice Lispector —que a mi entender fueron dominantes en los años ‘80 y ‘90— está pasando un poco, hay un retorno a la politización. Y creo que el libro, de cierta forma, es extremadamente politizado. Entonces retorna en un buen momento. Entiendo que si *Uma literatura nos trópicos* hubiese retornado en el momento caliente de lo que llamo “Clarice” —y usted puede estar imaginando a que autores me estoy refiriendo, es decir a los varios “hijos” de Clarice—, no hubiera tenido tanta repercusión. Y, por otro lado, el libro no fue entendido. La segunda parte del libro no fue muy entendida en la época porque era muy comportamental y todos aún eran muy literarios. Yo estaba interesado en leer más las revistas llamadas marginales —y también los diarios y revistas del *establishment*, más cómo ellos enfocaban a los artistas que a las obras en sí. Supongo que eso fue una cosa que se hizo muy fuerte a partir de los ‘90. Tanto que revistas como *Veja* pasaron a tener una sección que se llama “Comportamiento”, y eso no existía antes. Creo que, de repente, yo estaba un poco al frente en la lectura del comportamiento. Ahora bien, debo todo eso a una única

persona, que es Hélio Oiticica. Es decir, mi encuentro con Hélio Oiticica aproximadamente en el '69/'70 fue definitivo. Fue una persona que me iluminó mucho, me aclaró mucho sobre lo que es vida y arte, y esas distinciones entre obra y comportamiento son muy ilusorias. Se pueden construir, pero son totalmente ilusorias. Por ello, cuando veo una figura como Caetano Veloso en el '73, me quedo realmente fascinado. Nunca conversé con él, ni conversaba con él ni tenía ninguna relación –pero quería saber a través del mito entre comillas que él estaba creando, a través de esa expresión, que si no me equivoco es de él mismo, que era el “superastro”. Esas cosas me fascinan mucho y yo me juego por ello en el momento en que todas las personas están con miedo de jugarse por eso. Y entonces, tal vez, yo sea una especie de abuelo de las personas que hoy se volvieron tan comportamentales, tan interesadas por el comportamiento...

–Volviendo a la cuestión del entre-lugar, el hecho de que el concepto se haya tornado “una moneda muy común en la crítica literaria brasileña” (como dice José Castello), ¿eso tendría que ver con aquella “extraña sensación” que usted manifiesta en la nota previa de la reedición del libro?

–Tengo que confesar una cosa, que es muy profunda en mí: detesto repetirme, y detesto que me repitan. Usted puede ver que ningún libro mío es igual a otro. Claro que una lectura muy cuidadosa debe encontrar semejanzas. Pero aparentemente son libros muy diferentes, cada uno camina en una dirección diferente, etc. Tengo mucha rabia de la repetición sin diferencia. Cuando alguien cita el concepto de entre-lugar, sea haciendo una crítica, sea abriendo nuevas posibilidades, eso me alegra. Ahora, si es una cosa muy repetitiva en el sentido estrecho, ahí

me incomoda. Le voy a dar un dato concreto. Yo debo haber orientado casi cincuenta tesis. Creo que en ninguna de esas tesis estaba trabajado el concepto de entre-lugar. Tengo casi seguridad. Es decir, yo no fui un profesor que hizo discípulos, yo hice cómplices. Las personas que hicieron la maestría y el doctorado conmigo, creo que son mucho más cómplices que propiamente discípulos. Creo importante decir esto.

–Usted excluyó algunos artículos del período, por ejemplo aquel sobre Milton Nascimento.

–Sobre *Iracema* y el de Milton Nascimento, que se llamaba “Las botas y el anillo de Zapata”, en una alusión a una canción de Milton de aquella época.

–¿Cuál fue el motivo? ¿Exigencia del editor?

–¡No! Es porque yo no estaba satisfecho. El libro lo entregué de esa manera a la editora. Lo que lamento es que el ensayo sobre *Iracema*, que es “Alegoria e palavra”, es un ensayo que aun hoy me gusta. Nunca lo había releído, fui a releerlo el otro día y me quedé un poco sorprendido porque está escrito en 1963, ‘64. Y lo que es realmente una lástima es haber excluido “Camões e Drummond”, que creo que significó una ruptura en los estudios sobre el modernismo, porque por primera vez alguien estaba saliendo del *make it new*... Yo estaba mostrando que probablemente el mayor poema moderno brasileño, ciertamente el mejor poema de Drummond, era un poema eliotiano, que trabajaba la tradición portuguesa, que era la cuestión de la máquina del mundo camoniana. Entonces creo que fue una lástima, porque tal vez habría ejercido mayor influencia en la lectura de los poetas modernistas, cuando comienza a

conmemorarse cincuenta años, sesenta años del modernismo, creo que quizá habría impactado. Drummond me mandó un poema en aquella época, “Cammond & Drummões”, jugando con la historia. Es decir, Drummond quedó sensibilizado —es un poema muy elaborado, extremadamente elaborado— con aquella situación que yo estaba proponiendo, y que al mismo tiempo lo retiraba de la condición de autor de “Uma pedra no meio do caminho”. Porque Drummond en aquella época era el autor de “Uma pedra no meio do caminho”. Si usted toma a los hermanos Campos, Drummond es el autor de “Uma pedra no meio do caminho”, el autor de aquel “O fácil e o fósil”, que era otro juego de palabras. Pero de repente, hay una persona probando que “A máquina do mundo” no es tan gratuita, es toda una elaboración del Canto X de los *Lusíadas*, etc. Y aun el terceto, es decir, la forma en que lo utiliza. La revista norteamericana que aceptó publicarlo tenía un límite de páginas y yo terminaba ese artículo de Drummond con una lectura del “Aleph” —“A máquina do mundo” y “El Aleph”. Tal vez sea por eso, porque me parecía un artículo un poco mutilado. Lo que sé es que no quise publicarlo. No está en mis obras ese artículo. Después fue publicado en el “Suplemento Literário de Minas Gerais”, pero ni siquiera sé si salió bien o no. En los Estados Unidos fue publicado mucho más tarde, si no me equivoco, en 1966, aunque haya sido escrito en el ‘63. Pero hubo una reacción violenta de Houaiss contra el artículo. Fueron unas cosas un poco curiosas. Y sin querer creo que ya estaba haciendo literatura comparada, que es una de las cosas más importantes del entre-lugar. Ya estaba intentando establecer, consciente o inconscientemente, una matriz teórica para poder discutir literatura en el Brasil. Porque aquella introducción de Candido,

de que “la literatura brasileña es una rama”..., en el inicio de *Formação da literatura brasileira*: “la literatura brasileña es una rama de un gajo menor que es la literatura portuguesa y no se puede leerla sin conocer las otras”... Eso era muy importante para mí. Yo buscaba una matriz teórica para entender aquello – en virtud tal vez hasta de aquel cosmopolitismo al que yo me refería cuando hablaba de mi niñez. No me conformaba sólo con la manifestación brasileña. Yo quería ampliar –lo que está en mi libro de poesía: *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* es un retrato muy fiel de mi situación en una ciudad del interior.

–Sobre otro ensayo de *Uma literatura nos trópicos* –“O caminho circular da ficção”: Castello lo considera injusto con el escritor Sérgio Sant’Anna. Releyéndolo, me preguntaba, si esa injusticia no sería más bien una cuestión de actitudes y posicionamientos frente a la literatura.

–¡Por supuesto! Siendo muy franco, es un libro del *Partidão*, es un libro insoportablemente *Partidão*. Es decir, intento mostrar que es un libro que trabaja con los clichés de la época respecto de la represión, la censura, etc. Y yo ya estaba interesado en figuras como el propio Caetano, cómo él estaba trabajando con eso. O los jóvenes poetas, los poetas que después serán llamados “del mimeógrafo”. Y Hélio Oiticica, sobre todo la figura de Hélio Oiticica en New York, que era una referencia muy precisa para mí. Y, de repente, cuando usted se hace jefe, pierde todas las características que tenía. Usted entra en una determinada sala, si no me equivoco, y todos los retratos son iguales porque son todos jefes. Yo ya había leído todo eso en *La nausée*, y esa novela ya era más inteligente, ya tenía la figura del autodidacta,

ya tenía la figura del *salaud*, ya era un libro mucho más complejo políticamente. Y allí yo creo que fue una reacción literaria, a decir verdad. Yo soy bastante más grande que él —es decir, eran los jóvenes de Minas Gerais, del Suplemento [Literario de Minas Gerais], con quien yo mantenía una relación de simpatía—, y de repente me encuentro frente a una persona a la que juzgo vieja, que juzgo que ha producido un texto viejo. Entonces reaccioné, y reaccioné dentro de mi línea en aquella época, que era un poco cruel [risas]. Tal vez podría haber escrito un texto menos perverso, tal vez hasta más didáctico, pero en aquella época no hacía textos muy didácticos, porque estaba viniendo de esa crítica francesa un poco retórica, que trabaja mucho con la alusión y poco con un vocabulario concreto. Por eso aquel texto está lleno de alusiones. Y después, también, todos mis textos críticos trabajan mucho con la alusión. Claro, no sé si los lectores lo saben o no, pero trabajo con juegos de alusiones que para mí son muy importantes. Algunas veces hasta entre diferentes textos. Es un sistema que yo diría que no es tan simple como la crítica brasileña tradicional anterior a mi generación.

—Lo que debe tener que ver con la diferencia que usted mencionó entre lo complicado y lo complejo.

—Exacto, son esos pliegues, encuentro todo muy lleno de pliegues. Es preciso ir desplegando las cosas para que estas se vayan revelando. Creo que tiene razón.

—Hay, en *Uma literatura nos trópicos*, algo como una oscilación, tal vez no una oscilación sino una separación nítida entre la Biblioteca (Borges, Haroldo, etc.) y la calle, el cuerpo, los *mass media* (Chacal, etc.). ¿A qué se debe esa separación?

—Tiene que ver con la cuestión del comportamiento. Los textos más políticos van para el lado del comportamiento.

—Pero, al mismo tiempo, el texto sobre el entre-lugar es un texto político e involucra esa biblioteca. Entonces, de cierta manera, usted la saca a la calle.

—A decir verdad, como estaba diciendo anteriormente, yo comencé por el cine y las historietas. Lo que me encantó en París fue el Louvre, el Jeu de Paume —soy muy visual. Tal vez la diferencia sea entre la palabra y la imagen. Los primeros textos son sobre la palabra y los textos finales sobre la imagen; creo que sería eso.

—Mirando nuestro presente, ¿qué quedaría para usted de aquel período de la poesía llamada marginal, de aquellos libros precarios? ¿Todavía son legibles?

—Muy poco. Ahora, de nuevo, creo que era necesario que alguien hablara de ello. Yo soy partidario de apoyar y dar fuerza a una cosa que surge como nueva, aunque el futuro de eso sea una incógnita. Y creí que era importante dar un basta en el proyecto concreto en aquel momento. Es una cosa que está allí muy clara: dar un basta al proyecto concreto. No porque el proyecto concreto no fuese excepcional, sino porque ya se había agotado. Y, por otro lado, me fascinaba el retorno del coloquialismo, porque por el coloquialismo no habría distinción entre la política comportamental y la obra de arte. Ahí había un lenguaje codificado que expresaba un comportamiento que en la época yo veía como revolucionario. Esa relación entre actitud revolucionaria y lenguaje codificada y que al mismo tiempo circulaba sin las barreras de la represión, eso me pareció muy

fuerte en la poesía de aquella época. Claro, luego algunas de esas cosas caen un poco en lugar común. Quizás más porque surge un movimiento posterior, creo que tal vez encabezado por Ana Cristina Cesar [1952-1983], en que realmente hay un trabajo admirable con el verso. Es decir, creo que a partir de los años '80, la dicción poética en Brasil nunca fue tan variada, tan rica y tan extraordinariamente bien trabajada. Y ello gracias al hecho de que la mayoría de los poetas jóvenes se hicieron traductores y que, al traducir, incorporaban nuevas dicciones. Entonces el verso postconcretista no es de los propios concretos escribiendo sus poemas ya más discursivos, sino está en las traducciones de los propios concretos, y estará en las buenas traducciones de los buenos poetas posteriores. Y esa dicción brasileña hasta me sorprende más hoy, por su riqueza en comparación con la dicción francesa o la inglesa. La variedad, las posibilidades de organización del poema se volvieron infinitas. Me gusta mucho la poesía postmimeógrafo, creo que Chacal es un buen poeta, de cierta forma Chico Alvim es un buen poeta también. Algunos de ellos permanecen, pero –voy a decir algo medio sin gracia– no sé si Chacal llega, por ejemplo, a los pies de Ana Cristina, sin bromas [risas].¹⁷⁵

–¿Los concretistas podrían ser considerados tradicionales en su deseo de sistematización, aunque fuese del *make it new*, frente a los marginales?

–Ellos se tornan conservadores y no sólo conservadores: lo que encuentro de peor en el grupo –de todos modos quiero dejar bien claro que ellos tienen cualidades excepcionales– es

¹⁷⁵ Alusión al libro *A feus pés* (1982), de Ana Cristina Cesar.

el carácter totalitario. La palabra es fuerte pero creo que es eso: el carácter totalitario. En una época en que había censura por todos lados, ejercieron excesivamente el derecho a la censura. Ellos deberían haber sido más tolerantes en ese período, hacer su propia obra y punto. O si quisiesen ser una suerte de Mário de Andrade –querer desarrollar un proyecto por todo Brasil y por el mundo entero– tenían que ser más tolerantes. Ese es un problema que realmente me alejó mucho de los hermanos Campos. Usted sabe que yo tengo poemas publicados en *Invenção*, pero me apartó mucho su intolerancia. Yo estaba exactamente en otro mundo. Y los poetas marginales eran exactamente eso: un grupo con un juego de cuerpo fascinante, sobretodo para mí que venía de los Estados Unidos y que estaba viendo el Brasil como un país esclerosado, con comportamientos ultraconservadores, ese juego de cuerpo de ellos me fascinó.

–¿A qué se debería, en su opinión, el pasaje tan rápido de lo “contestatario” a la “curtición” en Brasil, entre 1968 y 1972?
–Creo que Brasil se adelanta: abandona lo que llamo la cultura del luto y adopta la cultura de la alegría. Por eso Caetano es tan importante en mis trabajos, porque Caetano es el primero que hace esa transición. Y ella es filosóficamente importante para mí, porque se sale de teorías nítidamente literarias (*new criticism*, estructuralismo, etc.) y se adopta una postura nietzscheana. Mis escritos de esa época están muy influenciados por Nietzsche, en particular por *La genealogía de la moral* y la cuestión del resentimiento. Dicha influencia va nítidamente hasta *Em liberdade*, que es un libro contra el resentimiento. A la par con *La genealogía de la moral* yo colocaría *El anticristo*, es decir, el mártir, el sufridor, etc. Son cosas que no tengo la habilidad

para desarrollarlas en un discurso filosófico —lo leo pero no tengo formación. Pero el fundamento filosófico de mis actitudes, antes que ser Derrida o cualquier otra cosa, era Nietzsche. Y Freud, obviamente. Eugenio me pasó muchos textos de psicoanálisis, muchos de los cuales me fascinaron en aquella época. Se trata de otro discurso que no consigo mantener en virtud de no tener formación, pero que puede percibirse en [el ensayo] *A Bagaceira* de manera muy nítida. Sin embargo yo no conseguiría mantener ese discurso con cierto *élan*, porque me falta. Ahora bien, existe la lectura por detrás, creo que esto es importante de señalar.

—¿Usted piensa que la Tropicalia y el posterior “*desbunde*” se han institucionalizado? Pienso, claro, en los casos de Caetano Veloso y Gilberto Gil, para quienes la noción de transgresión parece haber perdido sentido. Además, ¿usted cree que todavía podemos hablar de transgresión?

—Sobre la primera parte de la pregunta, creo que tiene razón. Lo que me fascinó en aquella época, con el tiempo se perdió. Ahora, eso no quiere decir que Caetano o Gil y otros todavía no sean grandes cantantes, grandes compositores. Sin embargo, cuando eso se pierde ya no tienen ninguna originalidad para mí. Usted puede observarlo en que yo no escribo más sobre música popular —sólo vuelvo a escribir sobre música popular cuando escribo sobre Cazuya. Eso se puede apreciar tanto en *Vale quanto pesa* [1982] como en *Nas malhas da letra* [1989]. El objeto ya no me interesaba más, se había tornado común, vulgar, esto dicho sin un sentido peyorativo. Entonces, creo que usted tiene razón. La segunda parte de la pregunta, qué es la transgresión. Ese es el dato importante que me hace ir de la teoría literaria a los estudios culturales. Porque dentro de la teoría literaria había

ciertos intersticios que me fascinaban mucho, que era la música, el teatro. Ahora, con la vulgarización de esos intersticios, nos quedamos de nuevo con un teoría literaria por demás pura. Y mi deseo en aquel momento fue buscar nuevos objetos, que serían más próximos a la literatura, pero que al mismo tiempo eran rechazados por la literatura canónica. Entonces voy a comenzar a hacer un trabajo muy desarrollado sobre textos no canónicos. Y en esos textos no canónicos habrá siempre una dosis muy grande de transgresión, aunque sea una transgresión a la historia de la literatura. Pero habrá siempre una forma de transgresión que me va a fascinar. Entonces yo diría que es un pasaje discreto de la teoría literaria a los estudios culturales, que debería ser analizado. La transgresión pasa a estar en los estudios culturales, donde está la cuestión de lo femenino, de la homosexualidad, la cuestión de la etnias, entre otras cuestiones. Ellas son, creo, las nuevas formas de transgresión. Por supuesto que en todas ellas habrá cooptaciones, pero en las formas más auténticas va a estar allí. Un libro, por ejemplo, como *Uma história de família*, que en el fondo ya es una reflexión sobre el SIDA, es un libro en que veo transgresión y muerte, es decir, los temas básicos de Bataille –además, como están también en *Stella Manhattan*. De este modo comienzo a buscar esas otras formas de transgresión, ¿y ellas dónde están? Ya no están más en la música popular, al menos en la música popular brasileña.

–En relación a los estudios culturales, ¿no sería importante enfatizar la diferencia respecto a los *cultural studies*, a su versión norteamericana, políticamente correcta?

–Sí, pero tienen mucho que ver, y especialmente con los estudios culturales en Inglaterra. Creo que la fuente más importante son los estudios culturales en Inglaterra. Pero son movimientos universales, es decir, son investidas políticas que pasan en varios planos. Es el problema –y de allí que el entre-lugar sea un concepto importante en las cosas que hago– de establecer un determinado lugar polémico de discusión. Porque el entre-lugar no es pacífico, el entre-lugar es *polemos*, es el lugar de la polémica, es el lugar de la pelea, es el lugar de la confrontación, es un lugar –si no fuese muy forzado– hasta dialéctico, en que las grandes batallas teóricas se están dando. Y en ese sentido, entonces, existe un entre-lugar de estudios culturales a ser definido tal como se presenta en Brasil, con características, obviamente, que no pueden ser semejantes a las norteamericanas. Creo que la gente debería discutir mucho la cuestión religiosa, para poder ver cómo se fundamentan los estudios culturales en Brasil sin pasar por lo políticamente correcto. Creo que la cuestión protestante en Estados Unidos contribuye mucho a los estudios culturales. Mientras que en Brasil sería todo un campo de trabajo a ser establecido, y es la cuestión católica. No la teología de la liberación, por supuesto, sino una discusión muy fuerte de las raíces católicas de nuestro comportamiento. No hay gente discutiendo eso. Yo intenté hacer un pequeño artículo, que saldrá en la revista *Brazil Brasil*, que se llama exactamente “O homosexual astucioso”, que sería la diferencia entre el homosexual asumido, típicamente americano, y nosotros tendríamos aquí una forma que sería la del astuto, que condice mucho más con nuestra formación católica, y con el hecho de que en Brasil la ley es menos fuerte y la norma es más determinante del comportamiento. Creo que cosas como

esta tendrían que ser discutidas, cosas que son muy complejas todavía para establecer un paradigma teórico.

–Volviendo un poco a los franceses y específicamente a los telquelianos, me gustaría saber como usted piensa hoy esas nociones, tan presentes en la época, de “escritura”, de “texto”, esa suerte de “no-género” que sustituiría a la propia idea de literatura. ¿Usted creía en eso?

–Creía en eso y hubo una revolución –la palabra revolución es fuerte–, hubo una transformación muy grande, todavía la estamos viviendo, que es la cuestión de la computadora. La cuestión de la computadora nos está obligando a recolocar esos temas que habíamos aceptado como válidos. La computadora traerá nuevas formas de presentación del texto. Ya comienzan a existir textos que son escritos para internet. Ello traerá problemas complicados para redefinir al lector. Esa redefinición del lector que, entiendo, es un problema siempre delicado en términos de ficción, pero menos en término de poesía. También traerá nuevas posibilidades de trabajar los juegos de alusión, los juegos de citas, los juegos de intertextualidad. No sé como se resolverá eso, pero la computadora posibilita eso. Entonces yo diría, de manera precaria, que esa transformación que se está dando en Brasil en los años ‘90 todavía no sabemos en qué terminará.

–¿Y habría un comienzo en aquellas nociones?

–Es muy difícil poder trabajar desde cero, yo no lo consigo. Cuando hablé, por ejemplo, de la cultura de la alegría, estaba partiendo de la cultura del luto, que tenía que terminar porque sino este país se iba a poner insoportable. Se introyectaba toda

la rabia, todo el odio, todo lo que había de peor para arruinarse la vida. Tenía que haber algún movimiento que viese en esas formas de degradación humana la posibilidad de una recuperación por la alegría. Entonces para mí es muy difícil trabajar en el aire, sin puntos de apoyo. Y los puntos de apoyo para mí serían el postestructuralismo o postmodernismo. Ya está un poco claro en algún trabajo que hice sobre Lyotard,¹⁷⁶ por ejemplo, la cuestión de la exteriorización del saber, que es una cuestión, desde mi punto de vista, que Lyotard propone y no trabaja mucho, pero que debería ser trabajada cada vez más: que el saber, la noción de *Bildung*, de formación, típica de nuestra cultura, originaria del siglo XIX, ese concepto se va quebrando con nuevas formas de empaquetamiento del saber, con nuevas formas de archivos del saber. Y con la propia manera en que la ciencia trabaja ese archivo y ese empaquetamiento. Entonces tendríamos que tener —y es lo que Lyotard sugiere— una manera más lúdica de trabajar las nuevas formas. Y lo lúdico a lo que nos referíamos en las décadas del ‘70 y del ‘80 es muy precario en relación a las posibilidades de lo lúdico a partir de la computación, a partir del *software*, para ser más claro. Es decir, son cosas que preveo, pero realmente no puedo ir más allá de lo que estoy diciendo.

—En su entrevista al *Estado* se percibe un cierto cansancio de estar *up to date*, que usted mismo dice verificar en relación a lo que sucedió en los ‘60 y ‘70. Usted estaba leyendo, estudiando,

¹⁷⁶ Se publicó el ensayo como posfacio a la versión brasileña de *La condition postmoderne*, de Jean-François Lyotard (Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004).

trabajando los estructuralistas y posestructuralistas y hubo un alejamiento, una suerte de fastidio teórico.

—Yo tenía mucha energía [risas]. Hay un título de Cesare Pavese, que siempre me gustó mucho, que es *Lavorare stanca*, trabajar cansa. Y creo que es un poco eso. Corrés mientras tenés energía. Pero a partir de cierto momento fui sintiendo el peso de la edad y fui sensible a eso. Tengo un pequeño libro de poemas, que es medio rastacuero pero es importante como documento, que se llama *Cheiro forte* [1996] y que es sobre el envejecimiento y sobre eso a lo que usted se está refiriendo. Hoy, por ejemplo, estoy llegando de New York, y me da la impresión de que no debo volver allí. O bien es un *déjà vu*, y aparece la cuestión de la repetición que me resulta insoportable, o bien es un lugar con un potencial tan extraordinario, pero que está mucho más allá de mis fuerzas actuales. Tendría que ser el mastodonte que fui en los años '60, '70. Pero hay que tener mucha fuerza para enfrentar aquello y para circular por aquellos caminos y no caer en los lugares comunes, es decir, ir de nuevo al MOMA, ir de nuevo al Metropolitan, ir de nuevo no sé dónde. Todo eso está bien, claro. Pero ahora esos nuevos caminos de, en suma, sexo ritualizado o de formas de desterritorialización de los bares, de los lugares de encuentro, que son cosas que yo percibí medio de lejos, para eso se precisa estar corriendo todavía, y no da mucho para correr.

—Según esa entrevista, usted también estaría en un momento muy volcado a la literatura, a la ficción más que a la crítica.

—No, acabé de escribir un trabajo muy extenso sobre el viaje, el concepto de viaje en Lévi-Strauss. Soy muy esquizofrénico para poder decir que estoy interesado en una sola cosa. Estoy

haciendo un trabajo de cincuenta páginas, creo que es el mayor ensayo que escribí en mi vida. Trabajo sólo el concepto de viaje pero no entro en las cuestiones propiamente etnográficas. Y es al mismo tiempo una lectura de un célebre estudio de Derrida, “La leçon d’écriture”. Ahora estoy muy interesado en escribir una novela sobre un crimen pasional que hubo en Belo Horizonte –porque nunca hice ningún libro sobre aquella ciudad, entonces quiero hacer un libro sobre Belo Horizonte [risas]. Estuve dos años dedicado a esto, que fue una locura total.¹⁷⁷ Es decir, no, estoy muy dividido para afirmar que me interesa más la ficción. No lo podría decir. Es hasta difícil porque el tipo de literatura que hago es un tipo de literatura autorreflexiva. No puedo tampoco escribir ese libro sobre el crimen pasional sin ya haber conseguido una pequeña biblioteca sobre cuestiones de literatura y crimen, cine y crimen, etc. Entonces es difícil para mí de repente decir que voy sólo a trabajar en novelas. Porque voy a tener que leer esos libros paralelos. Terminé de ver dos o tres veces el film *Genealogías de un crimen* de Raúl Ruiz. Es un film muy lindo. Es decir, me estoy alimentando críticamente. Al mismo tiempo me estaré alimentando ficcionalmente porque tengo que escribir una historia, tengo que inventar una historia. Y entonces creo que las dos cosas son separadas por razones pragmáticas, porque de repente tengo que escribir un ensayo, y de repente tengo o quiero escribir una novela o poesía. O sea, las divisiones son más pragmáticas que mentales.

¹⁷⁷ Señala la colección *Intérpretes do Brasil*, en tres volúmenes, que organizó para la editorial Nova Aguilar.

—En relación a esa separación, ¿qué piensa sobre la idea de ficción crítica o ficción teórica?

—Mi idea es que, lamentablemente, se deben aceptar los géneros, particularmente en Brasil, donde el objeto libro es una mercadería de difícil circulación. Aceptando la cuestión de género, yo siempre procuré trabajar con la noción de límite. *Em liberdade*, por ejemplo, es una novela y no lo es, es una biografía y no lo es, es un ensayo y no lo es. Porque, analizándola de cerca, es una novela, es una propuesta de novela a partir del concepto de pastiche, es postmoderna, etc, etc. Desde otra perspectiva, es una biografía, porque todo aquello más o menos sucedió, es decir, yo realicé un enorme trabajo de recolección de datos e informaciones. Y podría ser una biografía, yo podría haber escrito una biografía de Graciliano Ramos en aquel período. Pero no lo es, porque obviamente inventé diálogos, inventé situaciones a partir de casos y datos concretos. Y, finalmente, creo que es un buen ensayo sobre la generación del '30. Entonces creo que es la noción de límite, y esa noción es la que me ha salvado: yo siempre estoy en el límite de los géneros —salvo en mi libro *De cócoras* [2000], donde no trabajé los límites, intenté hacer un librito “correcto”. Pero allí el buen comportamiento dentro del mal comportamiento acaba transformándose en un límite. Es por ese lado que tocaría la cuestión de la *écriture*, que tocaría las cuestiones más ligadas al grupo *Tel Quel*. La posibilidad de que uno pueda asumir, en un país tan periférico y tan pobre culturalmente como Brasil, la posibilidad de asumir ciertas situaciones críticas.

—A propósito de esa cuestión de los límites, recuerdo “A ameaça do lobisomen”, que es un texto enigmático aunque tenga ese

carácter ensayístico, en una revista ensayística [*Revista Brasileira de Literatura Comparada* 4. Florianópolis, 1998]. Pero siempre deja al lector, digamos, intrigado.

—Es la amenaza del lobisomen [risas]. A veces algunos de mis ensayos, como le decía, tienen muchas alusiones, muchos juegos. Y si la persona no devela un poco los juegos, las alusiones, probablemente parte de lo bueno se pierde. Este ensayo es un artículo sobre Borges y la homosexualidad, básicamente es eso. Ahora, no voy a escribir un artículo *tout court* sobre Borges y la homosexualidad. Y viene esa cuestión que está siendo elaborada a través de figuras: uno acaba tocando José Lins do Rego, acaba tocando Guimarães Rosa, acaba tocando Stevenson. Y va por ahí tocando todas las figuras que son dadas más o menos como figuras que tienen experiencias, aunque sobre Borges yo no tenga ninguna certeza. Pero aquel universo que él construye tiene tanto miedo del lobisomen que se acaba creyendo que existe alguna cosa allí...

—¿En qué medida su identidad mutante, su falta de estilo, significaría una forma de defensa frente a la voracidad de la cultura de masas o del mercado? ¿O no se trata de eso?

—No, creo que no. Tal vez alguien pueda elaborar eso, yo no puedo hacerlo porque mi forma mutante creo que está hasta en la razón por la cual escribí... literatura francesa. Por ejemplo, yo quería salir del Brasil, salir de Minas, quería viajar. Ahora el trabajo que estoy escribiendo, en el momento en que viajo menos, es sobre el viaje en Lévi-Strauss. Creo que la cuestión del viaje es un tema muy importante; que él lugar *entre* es un tema importantísimo. Está en un trabajo reciente que hice sobre las políticas universalistas y las políticas nacionalistas, Joaquim

Nabuco y Mário de Andrade.¹⁷⁸ Hay un pasaje muy bonito de Nabuco sobre la doble *saudade*, es decir, es ese intersticio. En Brasil se siente *saudade* de Europa, en Europa se siente *saudade* de Brasil —esa cosa intersticial que se detecta en Nabuco y que es el viaje. Y que hoy está muy transformado, porque las formas de viaje fueron minimizadas en virtud de internet. Ahora, junto con Heloísa Buarque de Hollanda, estamos intentando crear un postdoctorado a distancia. Se viaja pero sólo por internet. Entonces mutante sería eso, y creo que tiene muy poco que ver con la cultura de masas.

—Borges dijo alguna vez que se sentía un europeo en el exilio. ¿Serían los latinoamericanos europeos en el exilio?

—No, de ninguna manera. Además, de nuevo, ese artículo que estoy escribiendo sobre el viaje trata mucho sobre eso. Creo que hay una violencia de Occidente, una violencia del mal que fue arrojada en esas tierras y que nos imposibilita una identificación con Occidente (y no Europa). Esa identificación siempre será muy precaria. Ella es el sedimento —no se puede ser Policarpo Cuaresma y volver a hablar tupi-guaraní, no es eso. Pero ella es el sedimento. Diría que ella es mucho más sedimento que propiamente lugar de exilio. En la medida en que es sedimento, usted tiene que construir, lo que es nuestro gran problema; se puede ver en las diversas propuestas de construcción, que son fascinantes en Brasil. Usted tiene la propuesta cosmopolita, a la que me referí con Joaquim Nabuco;

¹⁷⁸ Se trata de “Atração do mundo – Políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira” (1995) recogido en *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

usted tiene la propuesta andradina, que es un propuesta de un carácter llamado de “nacionalismo pragmático”; usted va a tener una propuesta de construcción en el propio movimiento concreto. Creo que no hay un trabajo sobre eso, es decir, sobre lo que se hace con ese sedimento. No es para lamentar la ausencia de Europa, pero, siendo así, como es que usted puede hacer algo. Hasta que sea tan interesante como la propia lo fue para la cultura occidental. Me gusta mucho tomar al pie de la letra la palabra nuevo, nuevo mundo. Creo que la gente debería intentar ser optimista –debía intentarlo porque yo no lo soy– y creer que existe un viejo y un nuevo mundo. Ese nuevo mundo, volviendo a las cuestiones de los años ‘70, fue en un cierto momento, por ejemplo, Cuba. Eso nos falta, creo. Hoy hay un país que me está fascinando mucho, que es Venezuela, donde existe una propuesta también de invención de un nuevo mundo. Brasil perdió completamente la idea de que se puede construir un nuevo mundo. En ese sentido, yo, por ejemplo, creo que Juscelino Kubitschek fue bonito. Obviamente no es un gran presidente, pero es bonito. Es decir, es un momento en que se tiene esa idea de que el nuevo mundo es una categoría que puede ser concretizada.

COMPLEMENTOS: Silviano Santiago

—¿Cómo se posicionaba en relación a la China maoísta la nueva izquierda brasileña? ¿Quién era Mao para usted?¹⁷⁹

—La China maoísta nunca estuvo presente de manera destacada en mi formación intelectual o aun en mis elucubraciones políticas. Leí las cosas que se leían en aquella época, en particular en las revistas francesas (*Tel Quel* y *Cahiers du cinéma*), pero el poco marxismo del que dispongo proviene mucho más de los teóricos europeos. Siempre tuve recelo de mezclar culturas por demás distantes, tal vez por haberme interesado desde temprano por la antropología y aun por haber sido alertado por la lectura de *Primitive rebels*, de [Eric] Hobsbawm. Cometemos muchos equívocos con la mejor de las intenciones. Repare que casi nunca hablo de África musulmana o marroquí, pese a tener una buena experiencia de Francia y de haber leído, por ejemplo, a *Présence africaine*, [Frantz] Fanon, [Aimé] Césaire, desde mi primer viaje a Francia [1961]. De la misma forma no quise (o no conseguí o impedí de) aclimatar las teorías políticas chinas a mi vocabulario crítico.

—¿Qué publicó en *Invenção*: ensayos, poemas, ensayos-poemas?¹⁸⁰

—Muy poca cosa. Sólo dos poemas, si mal no recuerdo. Son dos poemas de *Alguns floreios*, que posteriormente incluí en el libro *Salto*. Antes, salió en el *Suplemento de Minas Gerais*. En la época escribí y publiqué en los Estados Unidos, revista *Hispania*, “Camões e Drummond: A máquina do mundo”. Como los

¹⁷⁹ Respuesta enviada el 9 de septiembre de 2001.

¹⁸⁰ Respuestas enviadas el 10 de octubre de 2001.

poemas eran concretistas y bien irónicos en relación a los tres ases (Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira y João Cabral de Melo Neto), después de la edición en el *Suplemento de Minas Gerais*, recibí un poema de Drummond igualmente juguetón y muy bueno: “Cammond & Drummões”, en “A/grade/cimento” [comentado anteriormente en la entrevista]. Es ciertamente el mejor poema concreto radical de Drummond. ¿Lo conoce? Estuvo en la primera edición de *Poesia completa* y en la nueva edición, la del Centenario, está de vuelta.

—¿Dónde publicaba en el Brasil de los años ‘60/’70, además de la revista concreta y de los suplementos de Minas Gerais y San Pablo? ¿Con quién dialogaba en esos periódicos culturales?

—En esa época, mi principal diálogo era transcultural (con gente de teatro, de artes plásticas, de cine, etc.). Publiqué muy poco en Brasil en aquella década. Prácticamente, nada. Sólo al final reuní los cuentos de la década en *O Banquete* y los poemas en *Salto*. Intenté publicar el texto sobre “O Ateneu” en *Cadernos Brasileiros*, fue rechazado o por algún motivo no fue publicado. Mi diálogo literario más fuerte era con los hermanos Campos, en particular con Haroldo. Varias veces me recibió en su casa. También le mandé de los Estados Unidos todas las novedades que le podían interesar (sin que me lo pidiese). Si no me equivoco, el primer McLuhan se lo envié yo. Recuerdo también haberle enviado, de Francia en el ‘67/’68, Klebnikov. El desacuerdo surgió cuando publiqué en la *Luso-Brazilian Review* una reseña de “A arte no horizonte do provável”. Me envió una carta llamándome Zdanov. Llegué a firmar contrato con la Secretaria de Cultura de San Pablo (léase: Domingo Carvalho da Silva), para la publicación de un libro de ensayos antes de *Uma literatura*

nos trópicos en una colección bien famosa que tenían; se llamaba “Tradición y ruptura”. El libro nunca llegó a ser publicado. El diálogo estrictamente literario más intenso era con Affonso Ávila, Laís y Rui Mourão. Escribí una reseña del libro de poemas de Affonso y de la novela de Rui.

Germán L. García
Buenos Aires, 18 de junio de 1999

–Para empezar, ¿qué te atrajo en el proyecto de Héctor Schmucler y qué te hizo un colaborador constante de *Los Libros*?

–Yo descubrí de casualidad la revista *Los Libros* en una librería, la número dos, creo, uno o dos, y estaba muy interesado por la lingüística en ese momento. Estaba empezando a leer Saussure y Martinet, Jakobson y cuando vi que era una revista orientada hacia prismas estructurales, digamos, ese aire de estructuralismo fue lo que me atrajo. Entonces me acerqué. Me conocían pues yo ya había publicado *Nanina*. Y empecé con una pequeña necrológica muy rápida cuando murió Grombowicz en el '69, creo,¹⁸¹ y a partir de entonces empecé a escribir. Después empecé a ser amigo de ellos e incluso participé de la dirección durante algunos números. Conocía algunas personas de antes, pero no conocía a Schmucler, lo conocí en ese momento y a Santiago Funes. Había un grupo de gente que venía de Córdoba. Y después, bueno, Nicolás Rosa, todos ellos los conocía a partir de la revista *Los Libros*. A Piglia sí lo conocía porque habíamos publicado el mismo año el primer libro, ambos en Jorge Alvarez.¹⁸²

–*Los Libros* ha tenido dos etapas bastante distintas. ¿Cómo usted lee la primera y la segunda?

–Yo creo que cuando hice *Literal* fue para desmarcarme, salirme de la identificación con la segunda etapa porque estaba de

¹⁸¹ “Leer a Grombowicz”. *Los Libros* n° 2, Buenos Aires, agosto de 1969, p. 12.

¹⁸² *La invasión*, de Piglia, apareció en 1967, y *Nanina* en 1968.

acuerdo en crear un espacio de política cultural autónoma con relación a la política social, se puede decir. Entonces, en un momento determinado, cuando la revista tomó el sesgo de una revista que se subordinaba a imperativos de líneas políticas y cosas así, me fui para el lado de *Literal*, donde me parecía que podía continuar ese proyecto inicial de *Los Libros*. En el primer número de *Literal* puse una frase, inventé una frase como slogan que decía: “no matar la palabra, no dejarse matar por ella”. Es decir, esa fue la primera cosa. Pensaba que estábamos entre dejarse matar sacrificialmente o matar lo que podíamos decir, subordinando lo que podíamos decir a discursos codificados en función de estrategias políticas, etc. Creo que la primera etapa para mí fue de mucho aprendizaje de cosas, y bueno, de polémicas. Y la segunda ya no la seguí porque siempre he tenido la idea de que la política no es una cuestión doctrinaria sino que la política utiliza cualquier elemento de cualquier tipo para producir efectos pragmáticos, para decirlo en términos de Jakobson, digamos, el valor conativo es lo que predomina en la política. Entonces no veía qué sentido podía tener ser un ideólogo, ser alguien que hacía discursos para la política. Y como no quería ser un militante político tampoco, no me sentía para nada cómodo ahí. Y además veía que eso era como dejarse arrastrar. Y ya en el período más político de la revista participé en una polémica con varias personas en torno de un libro que había salido que se llamaba *Cuestionamos*, de psicoanalistas de un grupo llamado *Plataforma*, que se habían ido de la IPA, la Internacional Psicoanalítica. Y yo me burlé un poco de ellos, escribí un artículo llamado “*Cuestionamos*: las aventuras del bien social”. Entonces me respondió uno llamado Gregorio Baremlitt –que vive en Brasil–, me respondió él y participó de

la polémica Miriam Chorne, Baremlitt, yo, y otros más. Y yo hago un largo artículo diciendo explícitamente que consideraba absolutamente negativo el compromiso político de personas que no tenían los medios para sostenerlo. Se puede decir que de inmediato veo todo eso como una cosa artificial. Siempre entendí así el momento político, y lamentablemente era cierto. Es decir, eso está relacionado incluso con una cuestión, si uno quiere decirlo así, de origen de clase: yo soy de clase obrera, y entonces tengo como cierta conciencia de lo que significan las fuerzas armadas, la policía, los aparatos de poder. Entonces me parecía que un grupo de intelectuales desarmados... porque de un lado había las consignas y de otro lado había los procedimientos.

—¿Y cómo era no ser marxista en un grupo predominantemente marxista?

—Digamos que eso tiene que ver también con la sensibilidad de las personas. Por un lado el peronismo obligaba al marxista doctrinario a ser más blando, o más confuso. Schmucler mismo estaba muy cerca de eso. Ahí hay una cosa interesante: las consignas de la JP, la Juventud Peronista, de izquierda, eran: “Mao y Perón, un sólo corazón”. Te das cuenta que había una cierta confusión. Pero digamos que mi simpatía estaba ligada al peronismo, pero estaba ligada al peronismo por el lado de que el peronismo no exigía que uno tuviera que hacer doctrina con su discurso. Es decir que el peronismo, paradójicamente, con su adherencia al líder, dejaba una gran libertad discursiva, porque uno podría ser peronista y lacaniano, peronista y espiritista, peronista y cualquier cosa. No estaba obligado a adecuar su discurso a una exigencia doctrinaria. Creo que por eso también los marxistas que vinieron del Partido Comunista —Schmucler

salió de ahí— los marxistas de la llamada nueva izquierda en la Argentina eran mucho más flexibles en ese sentido, no podían hacerse muy dogmáticos, porque además había problemas internos: unos eran maoístas, otros eran althusserianos, otros no sé qué. O sea que eso creaba un clima que permitía la convivencia de alguna manera, porque por suerte no era stalinismo, no era una doctrina oficial que había que seguir.

—Hablamos de Perón. Y Mao, ¿que te parecía?

—Yo no creía mucho en eso. Yo era amigo de un chico que mataron, que era un diputado peronista, Leonardo Betanin; en ese entonces él era un tipo que tenía cierta importancia en el aparato, y que sacaba una revista, *El Descamisado*. Había sacado una revista con la foto de Mao y Perón. Lo encontré por casualidad y le dije: “Che, ¿ustedes creen eso?” Él dice: “No, eso es para la gente de la universidad”... Nadie creía en nada. Es decir, había un juego de máscaras. O sea, la izquierda argentina había aprendido duramente que eso quedaba encerrado en una cosa de universidad. Y entonces el peronismo le imponía todo tipo de rituales sacrificiales. Y esto se aceptaba porque era eso o nada. Pero no se trataba de inocentes, eso es mentira. Siempre recuerdo un libro de Elio Vittorini, que se llama *El clavel rojo*. Es un libro sobre como él cuando era adolescente se hizo fascista, junto con otros adolescentes. Y contaba una historia que parecía la historia de mi generación a comienzos de los ‘60. Es decir, estar en los bares leyendo libros. Estaba en el bar, no tenía ni para tomar café, y un día entraron un montón de jóvenes camisetas negras empujando los mozos, haciendo lo que querían. Y él junto con otros amigos dejaron los libros y se hicieron camisetas negras para poder ir al bar también... [risas].

En un libro que hice de unas conferencias que di en España sobre Masotta, traté de ordenar para mí mismo la cuestión, ya que estaba en España y ahí contaba una versión de los hechos. Y con tres palabras claras: el compromiso en los años '50, la militancia al comienzo de los '60, y la lucha armada después del '69. O sea, era como lo que llevaría a Klausewitz, en la ascensión a los extremos. Primero era el compromiso: el intelectual debía comprometerse, etc. Después era: “no, el compromiso no basta, hay que militar políticamente”. Después era: “no, militar no basta, hay que tomar las armas”. Esa fue la escalada que hubo, como una especie de pasión mortífera, de destrucción de la cultura argentina en dos generaciones.

—A parte de *Literal*, que vino después, ¿qué tipo de “ruptura” intelectual podría representar *Los Libros*?

—Voy a recurrir a mis “ayuda-memoria”. Yo tengo una caracterización de *Los Libros* que era... si encuentro, te la digo.¹⁸³ Yo decía: “*Los Libros* fue objeto de investigación por Bosteels y Luz Rodríguez-Carranza, quienes escriben: ‘La historia de la crítica literaria argentina, y particularmente la de las sus conflictivas relaciones con los modelos franceses, se parece mucho a una letra de tango: historia de seducciones y culpabilidades, de fascinación y de cuestionamientos morales.’” Yo digo: “De manera acertada los autores toman ‘el objeto Sade’ —escritura para *Los Libros*, implicaciones terroríficas para una revista posterior a la última dictadura, como es *Babel*, la revista

¹⁸³ Germán García lee un texto suyo escrito en el 1998 titulado “Una encrucijada literaria”, solicitado por Noé Jitrik para integrar una enciclopedia de literatura argentina que Eudeba publicaría y que finalmente fue recusado por Jitrik.

Babel. De alguna manera esta crítica *sustituye* a su objeto, se propone en su lugar: la literatura, el objeto culpable de *Contorno*, se convierte en objeto ausente de una crítica que quiere ser una *escritura* autónoma. La diferencia está en que *Los Libros* polemiza con otras corrientes críticas, en vez de juzgar las obras de ficción. Una de las objeciones a la revista era que era ‘estructuralista’ y que escamoteaba los juicios de valor. *Para una crítica política de la cultura* –la consigna de la segunda etapa de la revista mostraba que el contorno del superyó se volvía a dibujar, que *Contorno* retornaba en las urgencias de la violencia política y en las esperanzas de grandes transformaciones. La crítica que proponía un método ‘analítico, inmanente y concreto’ –según Josefina Ludmer al comentar *Tres tristes tigres*– no resistió los cantos de sirena de la política. A la distancia, creo, *Contorno*, *Los Libros*, *Babel*, *Punto de Vista* aparecen como conjuntos que cuentan avatares de la crítica, en tanto mantienen relaciones equívocas con la ficción, a la que pretende tomar como objeto (cuando se cree un metalenguaje) o sustituirla directamente, cuando desespera de la función que se adjudica”. O sea, creo que son revistas “francesas”, entre comillas, en tanto en Francia la crítica es un género, que incluso termina usurpando más de una vez a la propia ficción.

–El tema de la tesis es precisamente la presencia de la teoría crítica francesa en revistas e intelectuales sudamericanos.

–Yo a esto le llamo “la tradición mimética” [lee a partir del inicio el mismo texto]: “*Contorno*, como tantas otras propuestas anteriores y posteriores, se inscribe dentro de la tradición mimética de la cultura argentina, patente en la mímica deliberada de la arquitectura que imita a París –tanto como lo hizo Chicago,

Tokio o Estambul, a principios de siglo—, con el orgullo de parecerse a su modelo. Los sistemas literarios autóctonos no son, es obvio, autónomos: forman parte, aunque sea de manera periférica, de una red internacional que se reverencia en las traducciones, los comentarios y las citas de nombres en libros, artículos y reportajes. *Contorno*, entre otras cosas, responde a otra importación, la del ‘surrealismo francés’: levanta la ‘política’ frente a la ‘vanguardia literaria’. Por otro lado, polemiza con las importaciones de la revista *Sur* y del Partido Comunista. Así, el murciélago de Sartre...” El murciélago es un chiste que yo hago siempre con *La Fontaine*. Hay una fábula de *La Fontaine*, por la cual yo puse en la revista “El murciélago”,¹⁸⁴ donde una comadreja agarra un murciélago en el piso y dice: “Siempre quise comer un ratón”. El murciélago pobrecito dice: “¿Un ratón? ¿No ves que tengo alas? ¿Dónde se vio un ratón con alas?” La comadreja azorada lo deja ir. Cuando se va, otra comadreja lo agarra, y dice: “Siempre quise comer un pájaro”. Él dice: “¿Pero pájaro? ¿Dónde están las plumas? ¿Dónde se vio un pájaro sin plumas?” Y la comadreja lo deja. Dice: “Y así, con hábiles salidas, dos veces salvó la vida”. Y yo dije, hay que llamar “El murciélago” a la revista [risas]. Entonces digo [retoma el texto]: “Así, el murciélago de Sartre planea sobre la ciudad de Buenos Aires —pájaro y/o ratón, como en *La Fontaine*— según se trate de la izquierda o del peronismo. Nuestra cita de Carlos Correas...” , sigue así.

—¿Este artículo nunca fue publicado?

¹⁸⁴ *El Murciélago. Para orientarse en la oscuridad*, disponible en <http://www.descartes.org.ar/index.htm>, el sitio de la Fundación Descartes, de Buenos Aires, creada y dirigida por Germán García.

–Fue rechazado por Noé Jitrik. Por ahí está bien, lo publicamos en Brasil y queda todo en casa [risas]. Censurado en su país, artículo censurado en la Argentina, efecto Mercosur [risas].

–Insistiría un poco en esa idea de la “inminencia” de la revolución, muy presente en la época.

–A mí no me parecía. Incluso yo estaba tan convencido de que no era así que había planteado eso que te decía hoy de la cuestión de la muerte. Citaba a Glucksmann, el libro de André Glucksmann que se llama *El discurso de la guerra*, donde dice: “La muerte no puede ser incluida en ningún sistema porque cierra cualquier sistema por igual”. Esa era un poco mi posición. Entonces, había una especie de paradoja que si te invitaban a participar de actividades políticas, pedías explicaciones y te decían que no te las podían dar porque estabas afuera, y que no podían revelar sus secretos estratégicos. Pero los que estaban adentro no se las podían dar por seguridad. Es decir que todos a ciegas actuaban en un aparato verticalizado, militarista, etc.

–La idea más presente en la época era un intento de conjugar la vanguardia revolucionaria con la vanguardia estética. En tu caso, ¿cómo pensabas la cuestión de la vanguardia?

–Voy a ser anacrónico porque ahora tengo otro lenguaje, pero digamos que lo que estaba en juego para mí era algo así como la construcción de un yo, en el sentido de las *Confesiones* de Rousseau, o sea, cómo yo construía un lugar de enunciación. Es decir, no me sentía identificado con un colectivo determinado. Soy de la provincia de Buenos Aires, no soy de Buenos Aires; vine acá a los diecisiete años, vivía sólo en pensiones, hoteles. Vine porque me peleé con mi familia, no

tenía nada, me peleé y no vi más a mi familia. Y trabajaba durante el día, estudiaba en un colegio nocturno y escribía, escribía desde chico. Pero no me sentía identificado con los colectivos, ni siquiera estudiantiles. Había una discusión entre laica y libre, dos corrientes o lo que sea. Yo terminé dejando el colegio porque no me interesaba nada de eso. Tenía una idea un poco melancólica a lo Kafka y después un poco festiva a lo Henry Miller pero eso no pasaba nunca por alguna identificación con los colectivos sociales donde yo me encontraba. Nunca pude sentirme plenamente integrado. Por ejemplo, me acuerdo que después del “Cordobazo” fuimos a Córdoba y el único que dijo algo sensato para mi gusto fue José Aricó, que escribía sobre marxismo. Y votaron, votaron ahí cosas, y Aricó dice: “Una elección en la universidad no es una elección en el país. Que nosotros votemos esto o aquello acá no tiene ninguna importancia para lo que pasa”. Fue el único sensato que yo escuché en todo ese ruido. Era confundir el micromundo de la universidad y sus adyacencias, era confundirlo con el mundo social y político. Entonces, eso visto desde la perspectiva de lo que era este país de fascistas en ese momento. Recuerdo un sindicalista, un fascista, que me dijo una vez: “Lo único que le envidiamos a la izquierda es que ellos no pagan para conseguir gente, lo consiguen gratis en la universidad. Ya nosotros tenemos que pagarles si queremos que alguien vaya a hacer algo”...

–“Toda política de la felicidad instaura la alienación que intenta superar”: eso se lee en la tapa del primer número de *Literal*. Vuelvo a preguntarle: ¿esta revista se fundó como una respuesta a los que se quedaron con *Los Libros*?

—No exclusivamente, pero de alguna manera sí, en el sentido de que nosotros —cuando digo nosotros quiero decir yo, Luis Guzmán, Osvaldo Lamborghini— nosotros leíamos psicoanálisis y desconfiábamos de una política-representación. Digamos, de que alguien representase el bienestar de otro. Nosotros no estábamos de acuerdo con eso. Y, a partir de Lacan, también desconfiábamos de la felicidad como proyecto, como aplicación. Recuerdo que una vez a Aricó le planteé una metáfora, le dije que antes de comer un asado al mediodía el mundo era marxista, pero que después del asado el mundo era freudiano. Porque antes de comer el asado todo se regula por la necesidad, y después del asado empiezan los chistes verdes, a hablar de mujeres, el mundo se vuelve erótico. Entonces le decía que yo no podía ser marxista porque Marx en *El capital* hablaba de la mercancía como lo que satisface una necesidad, y ponía a pie de página, Marx, citando un autor medieval, ponía que daba lo mismo que la necesidad fuese del estómago o de la fantasía. Lo primero que hace Lacan es decir necesidad, demanda, deseo. La fantasía es transfinita en relación a la necesidad. Entonces, no hay nadie, no hay ningún Fidel Castro, ningún tipo que pueda hacer una política que incluya los deseos. Los deseos son ellos mismos política.

—¿En qué sentido la noción de transgresión era importante en *Los Libros* de un lado, y en *Literal* de otro?

—Ahí hay que hacer una diferencia interna. Había en *Los Libros* gente que le gustaba Bataille, entonces creían en la transgresión y ese tipo de cosas, como Santiago Funes y no sé, algún otro. Entre nosotros los de *Literal* era a Lamborghini al que le gustaba eso. Yo, particularmente, no creía en la cosa de la transgresión

porque, desde el punto de vista de Lacan la misma idea de transgresión es nada más que una desobediencia obediente respecto de una ley que se acepta. Por ejemplo, en el psicoanálisis Lacan puede hacer una diferencia que Gilles Deleuze trabajó mucho después en un libro que se llamó *Presentación de Sacher-Masoch*, que es la diferencia entre la posición sádica de Sade, y apuntar a la causa, a la ley, a la inclusión misma de la ley —la prohibición del incesto— y la posición del masoquista que es jugar con los efectos de la ley. A mí, por sensibilidad, la noción de transgresión no me parecía que fuera una cosa importante. En cambio me gustaba la idea lacaniana de subversión, la idea de Lacan de subversión como hacer saltar un centro de algo. Lacan proponía la metáfora barroca del pasaje de lo centrado a la cosa con dos centros, a la elipsis kepleriana. La subversión consiste en poder provocar efectos de elipsis dentro de una cultura. O sea, hay un centro acá y hay que colocar otra cosa acá que descentra ese centro. Eso me parece interesante. Pero la idea de transgresión, no sé si en la revista se escribía mucho sobre eso. Recuerdo por ejemplo que el que amaba Bataille era nuestro amigo Oscar del Barco. Él era el más batailliano de la cuestión. Yo escribí algunos ejercicios tipo las *Mitologías* de Roland Barthes, análisis del fenómeno del rock, cosas así, pero influenciado un poco por las *Mitologías*. Y después escribí algunas cosas que estaban ligadas ya al psicoanálisis.

—A propósito de Barthes, ¿en qué medida tuvo influencia en tu formación y para el proyecto de *Literat*?

—Creo que Barthes tuvo influencia más en las personas que siguieron profesionalmente la crítica literaria. Por ejemplo, el más barthesiano de todos me parece que es Nicolás Rosa. Para

mí el primer trabajo de Barthes [*El grado cero de la escritura*, 1953], su introducción a la semiótica, era formidable. Después me gustó su noción de escritura. Cuando escribí sobre Marcedonio Fernández estaba muy influido por ese libro. Era la idea de digamos, el estado de lengua como atravesado por un estilo que la rompe. “Lengua y estilo son objetos”, decía Barthes, la escritura es función “de la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia”.¹⁸⁵ Eso resume lo que fue para mí Barthes, esta idea de como la función de la escritura puede operar en el seno del discurso socialmente establecido.

–Y para el proyecto de *Literal*, ¿Barthes era una referencia o no?

–No, ya no porque por ejemplo *El placer del texto*, que fue la última cosa que leí de él, ya me parecía una frivolidad. Decir que la tragedia es el goce, y que la comedia es el placer, para mí que conocía bien a Lacan, ya me parecía que era de salón. Estaba bien, era un hombre de gusto del siglo XVII o siglo XVIII. Pero no tenía nada que enseñarnos. En esa época estábamos en el medio de una máquina tan infernal, entonces leíamos a Glucksmann sobre Klausewitz, leíamos a Lacan, leíamos al Marqués de Sade, por eso toman el objeto Sade, ¿no? Y entonces ya Barthes no daba, no tenía como sostenerse. Recuerdo que en *Literal*, por ejemplo, esto: “no matar la palabra, ni dejarse

¹⁸⁵ Cita el primer ensayo del libro de Barthes, “¿Qué es la escritura?”, que es también la epígrafe a su texto en la antología *Hablan de Marcedonio Fernández*, organizada por el mismo García en 1969.

matar por ella” es una traslación retórica de un concepto lacaniano. La relación del lenguaje y de la muerte, que es una idea hegeliana a su vez. La palabra es el asesinato de la cosa, etc. Sostener la palabra es cortar con la cosa. Entonces me parece que a esa altura de la cuestión, no.

—¿Qué representaba la figura de Borges para los miembros de *LiteratP*?

—Yo me inspiraba en la idea de que uno no tenía que estar, a esa altura de los acontecimientos, ni a favor ni en contra de Borges sino que había que hacer una especie de deconstrucción de Borges, para decirlo en términos de Derrida. O sea que había que desarmar el borgismo y armarlo de otra manera. Entonces nosotros hicimos una intriga que le llamábamos literatura de la dispersión, jugando con la traducción de la palabra diáspora, que quiere decir dispersión. Literatura de la dispersión. Entonces empezamos a aliarnos, a hacer alianzas simbólicas, por ejemplo, con José Agustín de México, un tipo que por ahí cada tanto publica con personajes muy especiales en aquel momento, o Reynaldo Arenas de Cuba, o localmente Manuel Puig, o tipos así medio descolocados respecto a los verosímiles literarios. Y a rescatar autores que eran dejados de lado por otros. Entonces se publicaba por ejemplo un loco, un tipo loco, mentalmente loco, que había escrito un libro de mil páginas, cada tanto se publicaba tres o cuatro de esas páginas, seleccionadas de tal manera que parecía que fueran textos experimentales o ultra-estructuralistas. Entonces publicamos sueños, por ejemplo, sueños anónimos, soñados en tal fecha. Un sueño de alguien que había soñado y anotaba el sueño. No tenía un aire surrealista: tomarles algunas cosas de la retórica de los surrealistas, pero

para armar una cosa que en el fondo estaba referida a Macedonio Fernández. Entonces nuestra idea era esa. Digamos, por un lado recuerdo que leíamos bastante a Lezama Lima, *Paradiso*, Sarduy, el barroco –sobre todo Lamborghini estaba muy enganchado con eso. Y con respecto a Borges pensábamos eso, que el borgismo, como decía la pequeña “borgesía” [risas] no tenía salida, iba a terminar mal, y que condenarlo a Borges era una pelotudez. Entonces, por ejemplo, Borges fue el inspirador de políticas de todo tipo; ahora estoy escribiendo sobre eso justamente, el asunto sobre la irreverencia borgeana, cuando Borges dice que lo mejor que puede hacer un argentino es tomar el ejemplo de los judíos y de los irlandeses, que pueden manejarse en la cultura inglesa, dentro o fuera a la vez; o los judíos en cada cultura que están, dentro o fuera, porque son y no son, siempre están inscritos en otro lugar. Y creo que eso convergía entre nosotros con Gombrowicz, que tenía exactamente la misma posición –aunque Borges y Gombrowicz no se querían– respecto a qué estrategias tomar con a las culturas centrales, cómo despegarse de la mimesis ciega. Yo hoy le di a Piglia una definición de la estrategia de Borges y de Gombrowicz [lee un manuscrito]: “Borges cita a [Thorstein] Veblen que dice que los judíos sobresalen en la cultura occidental porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella. Agrega por su parte que los irlandeses, que eran descendientes de ingleses, que no tenían sangre celta, pero que al sentirse distintos podían evocar como algo exterior que no les pertenecía, la cultura inglesa. De mí parte agrego que cuando Gombrowicz propuso lo mismo para la cultura polaca, estaba en Buenos Aires. Y sin embargo creo que ni Borges ni Gombrowicz llegaron a entender esta afinidad. A Gombrowicz

le horrorizaba la posibilidad de ser aceptado por los argentinos, de aquerenciarse en una cultura subordinada y reverente como era la nuestra. A Borges le parecía que Gombrowicz era un invento de Mastronardi. Para Borges se trataba de disolver los criterios de autoridad por la multiplicación de las referencias, por la enumeración y por la alusión, por una perplejidad simulada –porque siempre se va a estar perplejos mientras Borges pensaba. Para Gombrowicz se trataba de la táctica del bufón, del que logra situarse en una situación con el poder que le permite jugar con la verdad. La táctica de Borges es irónica. La de Gombrowicz se mueve entre el grotesco y la intriga”. Pero yo creo que los dos apuntaban a lo mismo: cómo liberarse de un modelo de cultura aplastante, que te convierte siempre en una especie de admirador estéril, en un consumidor estéril de cultura.

–Hay textos “acéfalos” en la revista *Líteral*. ¿Por qué?

–Yo tomé eso de una revista de Lacan que se llamaba *Scilicet*, donde Lacan propuso hacer textos sin nombres para poner en primer plan el desplazamiento del discurso más que la función de autor. Le he tomado de Lacan que lo había realizado materialmente, había hecho tres números o cinco de una revista donde no se firmaba. Entonces como la gente que escribe literatura, escribe muy en función del nombre propio, los textos literarios están firmados, y en los textos literarios de algún modo se hacía cargo de un producto singular, y lo que fuera teorizar, crear un corpus, una corriente de opinión, ahí no.

–Lo que llama la atención en este primer número es que algunos textos están firmados y otros no.

–Sí, pero los que están firmados son siempre textos literarios. Es decir, son ficción. La idea era firmar la ficción y no firmar la teoría.

–¿Cómo ves el conjunto de la revista *Líteral* hoy?¹⁸⁶

–Digamos que la tomo como un lapsus, un lapsus en el sentido freudiano, es decir, me parece que es una cosa muy pequeña y que tiene un valor testimonial en el sentido de decir que (cuando se hace esas generalizaciones): “En los ‘60 todo el mundo estaba con la revolución...”, o decir, “estos cuatro gatos no estaban”. O sea, vale como adversativo, es un “pero”. Pero no es todo [risas]. Te doy ese valor para matizar una generalización, porque Borges dice que no hay cosa como la muerte para mejorar la gente. Y lamentablemente acá murió mucha gente, entonces mucha gente se ha vuelto mejor. Hay un rasgo de maldad que queda ahí aislado.

–¿Y por qué se cierra la revista en su cuarto/quinto número?

–Por el golpe militar. Incluso el último número no lo iba a hacer, porque ya estaban los militares, pero como me había distanciado de Lamborghini, estaba muy interesado en que se supiera que Lamborghini no tenía más nada que ver con la revista, hice el número, que incluso tiene el chiste de una frase en latín, que dice: “Quien dice lo uno, niega lo otro”, en la tapa. Que era cómico, que era como decir: “Hay que callarse”.

–Lamborghini participó solamente hasta el tercer número.

¹⁸⁶ En 2002 Santiago Arcos Editor publicó una compilación de *Líteral*, a cargo de Héctor Libertella.

–Sí, porque Lamborghini siempre fue un tipo muy alterado personalmente. Lo ayudé mucho, porque cuando me conoció, yo ya era muy conocido. Le hice editar “El fiord”, con un prólogo mío; era más extenso el prólogo que el libro. Lo pusimos como epílogo y con un cuerpo más chico, ¡porque si no era ridículo! Entonces lo ayudé a publicar “El fiord”, a publicar “Sebregondi retrocede”. Y era un tipo muy intrigante, era insoportable...

–Ese artículo apareció en la revista *Sitio*, ¿no?

–En *Sitio*, sí. Pero eso no importa, yo lo aguantaba. Lo que no aguanté es que se puso en una posición muy sórdida respecto a la política. Tenía contactos con la derecha peronista, y yo quería desmarcarme de eso, que no quedara ninguna duda que no estaba ligado a eso.

–¿Porqué existen o se crean revistas culturales en tu opinión?

–Soy un apasionado de las revistas. Digamos, me parece que las revistas crean una pertenencia; hace poco leía eso en una novela norteamericana. Hay siempre una figura, hay un conflicto con la ciudad anónima y el tipo sólo, en esa novela norteamericana. Entonces se crea siempre... estoy pensando en los autores que leí últimamente, ¿no? El encuentro de dos tipos. El encuentro de dos tipos no es ni el anonimato ni la soledad. Es la amistad como un lazo que permite circular por la ciudad sin estar solo y sin integrarse a la ciudad. Y que es un poco el psicoanálisis también, de cierta manera. Entonces para mí la revista siempre fue como el sueño de un grupo de amigos que hacen algo. Esta cosa de vanguardia a mí me gusta. Cuando leo cómo eran los dadaístas o los surrealistas me gusta, pero me gusta eso, la cosa de la banda de tipos que son amigos. Y me

parece que es un buen laboratorio para pensar. Porque no te obligan a integrarte a las máquinas normales o normativizantes, y tampoco a caer en el mito trágico, solitario, romántico, estar tirado en la cuneta. Formar grupos que pueden generar cosas, propuestas, etc. Siempre tuve como una envidia de esto. Siempre quise hacerlo existir. Me gustaba mucho cuando había cosas sobre todo de literatura, ahí hay una foto del equipo de *Contorno*, que estaban Viñas, Masotta, Sebrelli disfrazados de Sartre [risas]. Siempre me gustó ese tipo de cosas. Hoy, ahora me di cuenta que es imposible. En esa época era posible. Ahora yo hago una revista, dos revistas, pero son más institucionales. Creo que la revista está muy ligada a eso de crear grupos. Está ligada a eso y no hay que renegar de la función iniciática que tiene, de rito de iniciación, del grupo joven, de la *Bildungsroman*, o sea, una novela cultural incluso, en el sentido de la formación, la *Bildung*. Un grupo de tipos jóvenes que logra hacerse un nombre, se prueba etc. etc. Hoy es muy difícil hacer revistas para gente grande porque están muy ligadas a la promoción, el autobombo, la autoexaltación... Ahí en *Literal* se dicen cosas que son cosas de la vida. A veces porque uno empuja el otro a decirla, ¿no?

—Y a esa institucionalización, ¿cómo la ves?

—Tengo una experiencia muy especial porque me he creado siempre en grupos particulares. Y digo a veces para provocar, que tengo una educación de príncipe porque me he educado con personas, no con instituciones. Cuando era joven conocí a Carlos Astrada, que es el mejor filósofo que hubo en Argentina, que estudió con Heidegger. Y Astrada me ordenaba las lecturas. Y después lo conocí a Masotta, y con Masotta estudié el psicoanálisis, y así sucesivamente. Y entonces voy a Francia, y

voy a estar ligado con instituciones orgánicas, y ligado con la Escuela de la Causa Freudiana. Y me pasa una cosa: yo doy clases a gente que viene a escucharme porque quiere. Le doy clases a gente que no va a escucharme como un fin sino que es un medio para acreditar algo. Me angustia dar clases a gente cautiva. No soporto ver alumno que está así, que no se interesa, porque está haciendo nada más que una materia. Entonces me parece que el aparato institucional al convertir en un medio lo que hace, lo mata. Porque para mí tiene que ser un fin. Entonces, hago una revista porque lo que quiero, es un fin. Y si hago una revista para el departamento de literatura de no sé donde, ya no es un fin, es un medio para que me paguen un sueldo, por ejemplo. Y yo particularmente, como me he creado siempre de esa manera, en los márgenes, he hecho pedazos enteros de mi carrera como oyente, he ido a escuchar a un lingüista interesante en lingüística, o he ido estudiar lógica o cosas, y jamás lo he hecho para acreditarme. Para mí los certificados o cosas así son como cosas exigidas pero realmente subordinantes. Además porque me parece que en Argentina, es muy pequeño lo institucional. Además porque nadie lee a nadie, a nadie le interesa nada, ¿no es así? No sé como será en otro lado, pero los profesores entre sí lo que les interesa es desplazar al otro. Lo que escriben no le interesa a nadie.

–En este caso sería una especie de institución paradójica, digamos, una institución en los márgenes.

–Sí, claro: “extima”, la palabra “extima” es un invento de Lacan, para lo que está adentro y afuera. Digo adentro y afuera porque, por ejemplo, paradójicamente yo he formado mucha gente que son profesores en la facultad... [Retoma su texto “Una

encrucijada literaria”.] A ver si podría decir algo más sobre las revistas. Hablando de la entrada del surrealismo en la Argentina: “En el nuevo reparto Oscar Masotta se hace cargo de Jacques Lacan, Raúl Sciarreta de Althusser, Eliseo Verón de Lévi-Strauss, Nicolás Rosa de Roland Barthes y nuestras editoriales de la traducción de los espejos correspondientes. Pero no se importan los grandes espejos biselados con marcos barrocos, por miedo a que el peso del bronce y la abundancia de azogue tenga consecuencias mortíferas. Se importan espejitos de bolsillo, en convenientes ‘dossier’”. Porque la cultura argentina es tan de contrabandistas y mentirosos que todos los autores que nosotros hemos difundido en castellano han sido editados por mejicanos y no por nosotros. Nosotros editamos “dossier”. Entonces, por ejemplo, todo Lacan está editado en Méjico, pero descubierto en Buenos Aires. Todo Lévi-Strauss está editado en Méjico. Y el editor argentino, una vez que eso se editó, agarra tres artículos o cinco y acá hace un dossier Lacan, un dossier etc. Por eso yo hago el chiste de los espejitos. [Sigue leyendo:] “Y abundante segunda mano referida a libros desconocidos. Los grandes espejos se importaron a Méjico y desde allí se distribuyeron a los diferentes países iberoamericanos. La universidad se hizo cargo de algunos que en aquel momento no encontraron un doble, ni un doblaje adecuado –Foucault, Derrida, y otros más–. El providencial retorno de Héctor Schmucler y su creación –la revista *Los Libros*– completó el cuadro: Georges Bataille encontró a Oscar del Barco, Derrida a un postulante en Santiago Funes y una estudiosa temprana en Alicia Paez”. Yo al final hago en una página –si no te molesta te lo leo–, una especie de resumen de lo que yo convenía hace poco. [Lee el final del texto:] “En el 1968, después de publicar

mi primer libro, quería saber dónde me había metido. Porqué, al convertirme en ‘polo de atribuciones’, tuve la certeza de que me había metido en algo que me sobrepasaba. Encontré por azar, como tantas otras cosas, un nombre: ‘campo intelectual’. Lo encontré en un artículo de Pierre Bourdieu. El acápite firmado por Proust, decía: ‘Las teorías y las escuelas, como los microbios y los glóbulos, se devoran entre sí y con su lucha aseguran la continuidad de la vida’”. Eso cita Bourdieu de Proust. “En este campo magnético existían líneas de fuerza y por el hecho de haber publicado una novela en la editorial Jorge Alvarez formaba parte de una de ellas. Por ejemplo, Rodolfo Walsh escribió sobre mí, en una nota de conjunto donde también hablaba de Ricardo Piglia, Anibal Ford y Ricardo Frete. David Viñas, en una revista editada en Cuba, me nombraba entre los hijos de Cortázar –junto a Néstor Sánchez y otros– replegados después de la muerte del Che Guevara [risas]. El ‘referente’ de estas verdades no era lo que yo había escrito, sino el lugar que este libro tenía en el ‘campo intelectual’: éxito de venta, prohibición por la censura de un gobierno militar. El libro como tal era citado, pero más por los que pertenecían a otros campos intelectuales que por los inmediatos, cuyos ‘elogios’ tanto como sus ‘críticas’ tenían en cuenta el *lugar* del libro, y no lo que el libro decía. En cuanto a los lectores, más allá de esa barrera encontraban cosas inconmensurables (una mujer de La Plata aseguraba, en una carta que me envió, que Nanina –la gata que aparecía en mi libro– era la reencarnación de otra gata, que había sido suya)” [risas]. Una vez que no están atravesados por los críticos literarios, lo que pasa con los libros es cualquier cosa... “Surgida fuera de los diversos grupos literarios, fuera de la universidad, la autoridad de una editorial como Jorge Alvarez

dependía de la combinación de nombres de su catálogo y de sus relaciones con los suplementos culturales.” Ahí está ese espacio institucional del que hablábamos acá. [Retoma:] “Surgida fuera de los diversos grupos literarios, fuera de la universidad, la autoridad de una editorial como Jorge Alvarez dependía de la combinación de nombres de su catálogo (nombres famosos, nombres no famosos etc.) y de las relaciones con los suplementos culturales.” Que escapa al control de la universidad. Entonces: “Es sabido que la revista *Primera Plana* era clave en ese juego y que el ‘mercado’ entre comillas era rechazado por los universitarios que intentaban imponer un ‘canon’ que era ese mismo ‘mercado’, con algunos años de atraso”... Porque no sé como será en Brasil, pero acá la universidad siempre está en contra del mercado. Pero lo que la universidad lee es lo que fue éxito en el mercado hace diez años. Es más lento porque está la burocracia mientras compra los libros. Y eso es un canon respecto de lo que acaba de aparecer. Entonces: “Me había metido entre jóvenes aspirantes (Jorge Alvarez publica el primer libro de Manuel Puig, de Ricardo Piglia, de Anibal Ford y uno de los primeros de Juan José Saer), aspirantes que eran de la provincia de Buenos Aires”. Entonces todos ellos no eran de Buenos Aires, pero esa es otra cuestión. “También lo es Briante, Castillo, Soriano”. Es muy interesante, porque Buenos Aires es como el lugar donde se hace el viaje iniciático, el tipo que es de la provincia de Buenos Aires. Casi todos los escritores de Buenos Aires no son de Buenos Aires. Digo: “Era para mí evidente que la provincia de Buenos Aires ‘triunfabá’ en la capital (Saer que es de Santa Fe se va a París, lo mismo que Bianciotti que es de Córdoba).” Es decir, los tipos que son de provincias, estructuradas, propias, van a hacer el viaje a París. Pero es curioso

que los tipos de la provincia de Buenos Aires, que son pueblos por decreto (yo nací en Junín), son todas ciudades que tienen entre treinta mil y sesenta mil habitantes, y que eran la línea de fortines contra los indios. Unas ciudades terribles, todas iguales. Entonces todo eso tiene la identificación a la capital. Eso es un chiste un poco, no es tan serio... “Era para mí evidente que la provincia de Buenos Aires ‘triunfaba’ en la capital, desde Ernesto Sábato, pasando por Haroldo Conti, hasta el Río Grande”, porque también son de la provincia todos, Rojas... “Me había metido en circuito con sus matices, un circuito que se proponía como un estilo de vida, con sus juegos de palabras, y sus bromas, sus formas de amar y sus mujeres claves (una de ellas se había ganado el poco amable apodo de “La fragata Sarmiento” porque iniciaba a los cadetes de la literatura)”. La fragata Sarmiento es un barco antiguo argentino, que los cadetes de la Marina daban la vuelta al mundo. Y había una mujer, una sacerdotisa que le decían así. Como te puedes imaginar a Noé Jitrik le pareció una blasfemia esto. Noé Jitrik no puede aceptar esto como crítica literaria. Pero a mí me pidió un testimonio [risas]. No me había pedido una cosa crítica. Entonces yo decía: “Los valores y los mitos eran compartidos y el mercado era un límite implacable, el mercado. Deseado y temido, era una aspiración contradictoria que conducía a una aporía: los que no podían distinguir entre verdadero y falso quedaban atrapados en la alternativa éxito/fracaso”. En la historia pasa eso. Un texto te parece verdadero o te parece una porquería. Pero si vos tenés en la cabeza cuantos ejemplares vendió el otro, estás perdido, ¿no? Yo digo: “Un círculo sin salida entre un fracaso exitoso y un éxito vivido siempre como fracaso y/o traición”. Me parece que el círculo es ese. Entonces: “Sin dinero, con

carreras universitarias abandonadas, estos jóvenes de clase media —muchas veces procedentes de barrios de la capital, cuando no de la provincia— ignorábamos el ‘campo intelectual’ y queríamos explicarlo desde conceptos políticos que adquirirían la monotonía de la generalización abusiva. La importación de los problemas conducía a la parodia y algunos reproducían personajes de la cultura metropolitana y, como en las fiestas estudiantiles, teatralizaban alguna discusión (el compromiso versus el arte libre, por ejemplo). Advertido por Pierre Bourdieu —al que no imitaba porque la sociología no era de mi interés— adopté la bandera de la autonomía del arte, puesto que la literatura era para mí la *iniciación* en una forma de vida diferente a la del hogar del que había salido. Esta autonomía era relativa, puesto que dependía de los lectores y de la mediación de los comentaristas y las universidades. El surgimiento de revistas como “ensayos críticos” propone metalenguajes, etc.”. Y yo digo: “Entiendo que *Los Libros* fue desbaratada por esto, y entiendo que por eso hicimos *Literal*”. [Lee un párrafo anterior:] “La solidaridad entre escritores, periodistas y algunos críticos dibujaba un espacio de autonomía que soportaba las presiones, cuando no las calumnias, del ‘proceso de politización’”, y *Los Libros* fue tragado por esto.

—Piglia sigue en *Los Libros* en la época, se hace muy maoísta. En el año pasado declaró que sigue siendo marxista. ¿Qué te parece esta posición hoy?

—Bueno, Piglia es un tipo muy singular. Eso es una paradoja pero es un marxista singular. Debe ser que la conciencia de una clase es la conciencia de sí mismo [risas]. No sé, pienso que quizás es como una posición ética de parte de él, porque es un tipo muy ético. Una posición ética frente a tanto oportunismo.

Todo mundo se disfraza de otra cosa, enseguida se dice: “Cayó el muro de Berlín, se acabó”, es la postmodernidad [risas], el fin de los grandes relatos... Me parece que es una posición ética, un poco como yo que sigo siendo lacaniano, en el sentido de que podría hacerme el liberal y decir, bueno, a Lacan hay que matizarlo y no sé qué. Y es todo mentira porque son exigencias de configuraciones de cosas. Entonces creo que la posición de él está ligada a eso. Es un marxismo ético porque no es metodológico, porque no creo que él sea metodológicamente marxista, ni tampoco se refleja en su literatura. Es como tomar una posición ética: “No reniego de esto que...”.

—Mencionabas hace poco esa palabra para muchos mágica hoy, la idea de postmodernidad. ¿Qué pensás de ella?

—Para mí lo más interesante de la postmodernidad fue que me llevó a estudiar en serio la modernidad. Nunca leí como hasta ahora sobre el siglo de las luces. Me puse a estudiar eso. Pero no me parece que exista tal cosa ya. Me parece más bien que existe lo que los yanquis llaman ideas-fuerza, o lo que Lacan llama significantes-amo. O sea que de pronto una palabra, un término reestructura, reorganiza la lectura. Eso me parece bien. Pero no lo tomo como un fenómeno. No creo ni en el progreso ni en la decadencia. Creo que el mundo se puede reventar todo pero no es ni que progrese ni que decaiga. Creo que hay configuraciones, más al estilo de la teoría del caos, digamos, que hay cosas que se configuran. Y que la palabra postmodernidad a mí particularmente me sirvió para leer sobre la modernidad.

Ernesto Laclau
Nueva York, 2 de diciembre de 2000

–Usted ha dirigido un periódico llamado *Lucha Obrera* en los sesenta en la Argentina. ¿Cómo ha sido esta experiencia y quién actuaba ahí?

–Ese era un periódico de un grupo político que se llamaba Partido Socialista de la Izquierda Nacional al cual yo pertenecía, y tenían un semanario del cual yo era el director. Pero no había intelectuales independientes ahí, era la gente del partido simplemente. Había intelectuales que eran parte del movimiento, pero solamente estos.

–¿Cual era su relación con el grupo de la revista *Los Libros*?

–Era una relación cordial y alguna vez contribuí también con la revista.

–Es por eso que le pregunto: hay dos artículos suyos en los primeros números.

–Era una relación distante. No era un grupo político sino una revista de bibliografía, de literatura...

–En sus comienzos sí, pero después se va politizando... Sobre sus colaboraciones en la revista...

–Ya no me acuerdo [risas]. Eran un par de artículos que yo publiqué ahí...¹⁸⁷

¹⁸⁷ V. Bibliografía.

–Sí, su primer colaboración, en julio del ‘69, tenía como tema el nacionalismo argentino.

–Ah sí, un libro de Marysa Navarro Gerassi.

–Exactamente. Y su conclusión reivindicava una revolución nacional y popular.

–Sí.

–Y el segundo y último...

–¡Scalabrini Ortiz!

–Que se publicó en mayo del ‘70.

–Fue en un momento en que yo estaba dejando el país, me estaba yendo a Inglaterra.

–Quisiera saber en qué medida la posición del nacionalismo revolucionario condensaba la suya propia.

–Yo estaba en el Partido Socialista de la Izquierda Nacional, el secretario general del partido era Jorge Abelardo Ramos, y la izquierda nacional tenía en ese momento en la Argentina posición muy específica. Por ejemplo, si querés tener una versión un poquito más larga, la podes encontrar en mi libro *New reflections on the revolution of our time*. Hay unas entrevistas al final, una que me hizo la *New Left Review* en la cual me preguntan sobre cuestiones políticas de la Argentina de esos años, allí hay una serie de referencias; en la segunda entrevista que también está en el libro, me la hace Peter Dews.

–¿Cómo era leído el concepto de hegemonía en la Argentina de aquellos años?

—Todavía no era demasiado utilizado. Y en la medida que se lo utilizaba remitía al concepto gramsciano. Fue bastante después, con los trabajos de Portantiero, con los trabajos míos, que el concepto de hegemonía pasó a ser parte del vocabulario político cotidiano de la izquierda, ¿no? Pero todavía en los sesenta no era el caso.

—En este contexto político-cultural argentino, ¿usted participó de otras publicaciones periódicas?

—Bueno, por algún tiempo también fui director de la revista *Izquierda Nacional*, que era la revista teórica del partido, que se publicaba cada tres meses aproximadamente.

—Para volver a *Los Libros*, Ricardo Piglia dice que la revista era excesivamente ecléctica en sus comienzos. ¿Usted concuerda con él en este punto?

—No me acuerdo demasiado de la revista, realmente tuve una relación muy distante con ella. Pero sí, no tendría porque no ser ecléctica, porque no era la revista de ningún grupo político definido. Era más bien una revista de la intelectualidad de izquierda general donde gente de muy distintas corrientes participaba, así que supongo que Ricardo tiene razón.

—De modo que no acompañaste la evolución de la revista.

—No, de todos modos no era una revista tan importante tampoco. Era una de las muchas que se empezaban a publicar en ese momento de radicalización política.

–Lo que llama la atención es que muchas personas que estaban allá han después evolucionado y aparecido muy fuertemente en la escena intelectual, y no sólo latinoamericana.

–¿Por ejemplo?

–Por ejemplo, Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia, mucha gente... También Ernesto Laclau, digamos [risas].

–Sí...

–Y después la revista evoluciona en el sentido político...

–Yo no me acuerdo ya cómo terminó. ¿Cuándo dejó de aparecer?

–Se radicalizó el vanguardismo político y es cerrada violentamente en el '76.

–Con el gobierno militar. ¡Consiguió aparecer hasta el '76 todavía!

–Hasta el n° 44. El 45 Sarlo dice que estaba listo y que se lo llevaron, se lo quemaron y no se supo nada más.

–Claro.

–Bueno, Sarlo justamente dice que en su caso personal hace un movimiento atípico para la época, pasando del peronismo al maoísmo.

–Ella, sí.

–Sí, ella, cuando muchos se hacen peronistas en ese momento, cómo fue el caso del primer director de *Los Libros*, Héctor Schmucler.

–Sí, sí, claro.

–¿Cual era su posición respecto del maoísmo?

–Bueno, definitivamente yo no era maoísta, pero el maoísmo fue un grupo político muy definido en Argentina, que lo formaron Elias Seman, Ruben Kriskautski, Roberto Cristina. Todos fueron muertos en la represión después. Y era uno de los tantos desprendimientos del Partido Comunista, con alguna gente del Partido Socialista de Vanguardia. En ese momento había muchos movimientos políticos, pero con ellos yo no tenía ningún tipo de relación. Hubo un primer momento en que se dividió el movimiento comunista a nivel mundial, hacia mediados de los sesenta. La gente de izquierda en la Argentina tenía, globalmente hablando, más simpatía por la posición china que por la posición soviética, porque la posición china tenía un carácter tercermundista que la soviética no tenía, y además la crítica a la burocracia soviética estaba bastante avanzada. Y lo que ocurrió fue que después la posición china empezó a enloquecerse, apoyando a Pinochet y a cosas de ese estilo.

–Lo que sucede en *Los Libros* es que se hace maoísta con Piglia, Sarlo y Altamirano, desechando a Schmucler.

–Pero había muchos grupos maoístas que estaban dentro del peronismo, ¿no? No era incompatible, lo que pasa es que el maoísmo era más bien un estado de opinión. Hubo un movimiento específicamente maoísta, que era este partido del que te hablaba. No sé si estuvieran allí Sarlo y Altamirano –ellos te lo podrán decir–. Porque además había gente que se consideraba globalmente maoísta pero no estaba en ningún movimiento.

—En su opinión, ¿cómo se daba la presencia del estructuralismo y de la teoría crítica francesa entre estos intelectuales en la Argentina?

—Bueno, en la revista no sé realmente. Pero en ese momento, a comienzo de los años sesenta la influencia más importante era Sartre, sobre todo en la intelectualidad de izquierda, alrededor de la Facultad de Filosofía y Letras. En el año 61 se publicó la *Crítica de la razón dialéctica*, y aquel texto durante un tiempo fue la influencia más dominante. Pero por poco tiempo, porque después vino la invasión de Lévi-Strauss, y después vino el althusserismo, y todo ese tipo de cosas conformaron como la segunda ola de la intelectualidad francesa, y ahí fue que la cuestión tuvo importancia.

—¿Usted está de acuerdo con Piglia cuando dice que la teoría literaria ha sustituido la teoría social durante los setenta?

—¿En la Argentina?

—En un plan general.

—No sé exactamente lo que querrá eso decir pero...

—En el sentido de que, digamos en la Argentina, los teóricos que trabajan más bien con la literatura pasan a un primer nivel en las ciencias humanas.

—Yo no veo eso.

—¿No te parece?

—No, no me parece. Ojalá fuera verdad [risas] pero no creo que sea el caso. La teoría y las ciencias sociales están enormemente desarrolladas en la Argentina, y yo no veo que estén de ninguna

manera en declinación, y por otra parte no veo que la teoría literaria esté muy desarrollada en el país. Ahora si uno se refiere a ciertas corrientes postestructuralistas como por ejemplo Derrida, Foucault o Lacan, entonces sí, pero eso no es teoría literaria, eso es un enfoque teórico de carácter más global, ¿no? Y lo que sí es cierto es que los sectores más de avanzada están más influenciados por ese tipo de pensamiento que por las ciencias sociales o la teoría social más convencional.

—Sobre la cuestión del marxismo, Piglia dice que se mantiene marxista todavía hoy, y Sarlo piensa que esta es una posición cómoda de quién no quiere hacerse problemas. ¿Cual sería su opinión sobre esta discusión?

—Bueno, la discusión no la conozco, pero te puedo decir mi opinión sobre el tema. Mi posición al respecto la he definido en *Hegemonía y estrategia socialista*, donde se define como *postmarxista* poniendo el énfasis tanto en el “post” como en el “marxista”. Es decir, yo he tratado de desarrollar un postmarxismo en el sentido de una teoría de la hegemonía. Hay ciertas herramientas conceptuales que vienen del arsenal marxista a las cuales yo no estaría dispuesto a renunciar, pero ya no me consideraría como un marxista en un sentido absolutamente global. De modo que creo que en esa alternativa que me planteas estaría más de acuerdo con Beatriz Sarlo.

—Ok. Yo tengo una última pregunta un poco más presente.

—Perfecto. Sí, sí.

—¿No te parece que la democracia, en la medida que es por definición ambigua e indeterminada, tiende siempre para el lado

de relaciones de poder de tipo liberal, aunque haya un fuerte sentido democrático en las masas? Y, a propósito, ¿cómo pensás los actuales procesos de democratización en la América Latina? –Bueno, en el primer punto la respuesta sería no, yo no creo que la democracia tenga una necesidad de orientarse en una dirección liberal. Y además hay que distinguir entre liberalismo político y liberalismo económico. El liberalismo económico es perfectamente compatible con formas totalmente no liberales de política: la economía más liberal de América Latina fue la del Chile de Pinochet, que requirió una dictadura para poder imponerse. O sea que me parece que hay que hacer una estricta separación entre liberalismo político y liberalismo económico. Pero en segundo lugar la democracia no ha tenido históricamente una necesaria orientación hacia el liberalismo. Por ejemplo, al principio del siglo XIX, el liberalismo era una ideología política perfectamente aceptable a lo que caracterizaba el régimen británico desde el 1688 y al régimen francés desde la monarquía censitaria, mientras que democracia era un término peyorativo porque significaba el gobierno de la turba, es decir se lo identificaba con el jacobinismo y demás. Y en Europa requirió todo un largo proceso, prácticamente un siglo, para llegar al punto que lo liberal y lo democrático empezaron a articularse tan íntimamente que los dos prácticamente se confunden. Pero en otras zonas del mundo nunca se han ligado de esa manera. Por ejemplo, los regímenes oligárquicos en América Latina eran absolutamente liberales, pero eran elecciones fraguadas por pequeñas élites oligárquicas, eso no representaba ninguna forma política democrática. De modo tal que cuando las reivindicaciones democráticas de las masas tienen que expresarse lo empiezan a ser muchas veces a través de

movimientos probablemente no liberales, como las dictaduras comunistas latinoamericanas. Lo que ha ocurrido en los últimos años es que con las dictaduras de los años sesenta y setenta lo que fueron las tradiciones nacionales democráticas no liberales y lo que fueron la democracia liberal resultaron golpeadas igualmente. Entonces hoy la democratización en el sentido de instituciones liberales es prácticamente aceptada por todo el mundo.

—Un único apéndice...

—Sí, como no.

—Este partido en el que usted militaba en los sesenta, ¿cómo se ubicaba en relación al nacionalismo peronista?

—De una forma muy positiva. Este era un partido de raíz trotskista, pero el trotskismo en Argentina es distinto de lo que ocurre en otras partes del mundo porque el trotskismo argentino era muy nacionalista y denunciaba el internacionalismo abstracto de los comunistas, que eran al contrario absolutamente liberales. Entonces lo que el partido planteaba era que la revolución nacional había empezado en la Argentina con banderas burguesas en el peronismo, y las limitaciones que eso había creado había llevado a la derrota del '55, a la caída de Perón, y que ahora era una aplicación de la revolución permanente, que comenzó con banderas nacionales burguesas pero solamente podía consolidarse con un régimen socialista. De modo tal que tenía hacia el peronismo una actitud globalmente positiva.

—Y ahora, ¿qué pasa con el peronismo?

–No sé [risas], es tan confusa hoy en día y caótica la situación que no sé. Hace muchos meses que no voy por allá, pero voy a volver ahora en abril, para tener una visión más cercana.

–Después que usted deja el país, ¿sus relaciones con él se han mantenido cercanas?

–Sí. Bueno, fui en el '71, después no fui durante toda la dictadura, y empecé a ir de nuevo un mes por año más o menos a partir del '84, cuando regresó la democracia. En un momento dado era muy peligroso incluso ir.

Bibliografía

- AMANTE, Adriana y GARRAMUÑO, Florencia (eds.). “El entre-lugar del discurso latinoamericano, por Silviano Santiago”. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança. Obras completas de Oswald de Andrade*. San Pablo: Globo, 1991.
- ANTELO, Raúl. “Notas preformativas sobre el delito verbal”. *Variaciones Borges*, 2, Aarhus, 1996.
- _____. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- _____. “A invenção do finito”. Ponencia leída en la Delegación General de Santa Catarina de la Escuela Brasileña de Psicoanálisis, Florianópolis, 22 de marzo de 2001.
- AVELAR, Idelber. *The untimely present. Postdictatorial Latin American fiction and the task of mourning*. Durham/London: Duke University Press, 1999.
- BARTHES, Roland. “Texto: teoria do”. *Inéditos, I: teoria*. San Pablo: Martins Fontes, 2004.
- _____. “Lettre à Jean Ristat”. *Oeuvres Complètes* tome II 1966-1973. Paris: Seuil, 1994.
- _____. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- BOAL, Augusto. “Situación del teatro brasileño”. *Los Libros* n°s 15-16, Buenos Aires, enero-febrero de 1971.
- _____. *A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spitfire*. San Pablo: Geração Editorial, 2003.
- _____. “Exilado”. *Caros Amigos*, San Pablo, abril de 2001.
- BORGES, Jorge Luis. “El cuento policial”. In *Obras completas* vol. IV (1975-1988). Barcelona: Emecé, 1996.

_____. “Cuento inédito de Borges. El otro duelo”. *Los Libros* n° 10, Buenos Aires, agosto de 1970.

BOSTEELS, Wouter. “*Los Libros*: desacralización o desacralización”. *América. Cahiers du CRICCAL* n° 15/16. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

BRATOSEVICH, Nicolás (y grupo de estudio). *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997.

BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1973.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. San Pablo: Perspectiva, 1992.

CARMONA, Antonio. “Yo el Supremo: ¿La escritura del poder o la impotencia de la escritura?”. *Los Libros* n° 38, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1974.

CASTELLI, Ramiro. “Reseñas”. *Los Libros* n° 44, Buenos Aires, enero-febrero de 1976.

CASTELLO, José. “Piglia libera reedição de seu livro de estréia”. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, San Pablo, 24 de junio de 1997.

CHOMSKY, Noam. “Chomsky: lingüística y política”. *Los Libros* n° 8, Buenos Aires, mayo de 1970.

DALMARONI, Miguel. “La moda y ‘la trampa del sentido común’. Sobre la operación Raymond Williams en *Punto de Vista*”. In Vázquez, María Celia y Giordano, Alberto y (eds.). *Operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

DE GRANDIS, Rita. *Polémicas y estrategias narrativas en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

_____. “La Ficción Crítica en los Noventa: Nuevos Textos, Nuevas Series-Posiciones y Reacomodos”. Entrevista a Raúl

- Antelo. *Luso-Brazilian Review* vol. 32, n° 1, University of Wisconsin, Summer 1995.
- DEL BARCO, Oscar. "El enigma Sade". *Los Libros* n° 1, Buenos Aires, julio de 1969.
- _____. "Respuesta a 'Puntos de partida para una discusión'". *Los Libros* n° 22, Buenos Aires, septiembre de 1971.
- DELEUZE, Gilles. "Philosophie de la Série Noire". *Arts et Loisirs* n° 18, Paris, 1966.
- _____. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minuit, 1985.
- DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- _____. *Las muertes de Roland Barthes*. Trad. Raymundo Mier. México: Taurus, 1998.
- DÍAZ-QUINONES, Arcadio et al. *Ricardo Piglia. Conversación en Princeton*. Program in Latin American Studies, Princeton University, 1998.
- DOSSE, François. *História do estruturalismo* vols. I-II. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- EN-TSE, Tchang. "La verdad concreta". *Los Libros* n° 44, Buenos Aires, enero-febrero de 1976.
- FOREST, Philippe. *Histoire de Tel Quel*. Paris: Seuil, 1995.
- GARCÍA, Germán L. "Leer a Grombowicz". *Los Libros* n° 2, Buenos Aires, agosto de 1969.
- _____. "La motocicleta: fetiche y muerte". *Los Libros* n° 4, Buenos Aires, octubre de 1969.
- _____. "Hermilo Borba. La orilla de los recuerdos". *Los Libros* n° 5, Buenos Aires, noviembre de 1969.
- _____. "María Elena Walsh: preguntas sin respuestas". *Los Libros* n° 6, Buenos Aires, diciembre de 1969.
- _____. "Eduardo Gudiño Kieffer. *Fabulario*". *Los Libros* n° 6, Buenos Aires, diciembre de 1969.

_____. “José Agustín: el autor como lector”. *Los Libros* n° 9, Buenos Aires, julio de 1970.

_____. “Silvina Bullrich: las opiniones de una clase”. *Los Libros* n° 11, Buenos Aires, septiembre de 1970.

_____. “Love Story. El pastiche verosímil”. *Los Libros* n° 13, Buenos Aires, noviembre de 1970.

_____. “Música Beat: los jóvenes en el espejo”. *Los Libros* n° 18, Buenos Aires, abril de 1971.

_____. “Mario Szichman: los montajes de la historia”. *Los Libros* n° 24, Buenos Aires, enero de 1972.

_____. “*Cuestionamos*, las aventuras del ben social”. *Los Libros* n° 25, Buenos Aires, marzo de 1972.

_____. “Gombrowicz textual”. *Los Libros* n° 26, Buenos Aires, mayo de 1972.

_____. “Respuesta a Gregorio Barembliitt”. *Los Libros* n° 27, Buenos Aires, julio de 1972.

_____. “El exilio de escribir”. *Hispanamérica* n° 59, a. XX, Gaithersburg, 1991.

_____. “La intriga de Osvaldo Lamborghini”. *Innombrable* n° 2, Buenos Aires, 1985.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GRIECO Y BAVIO, Alfredo. “La operación Tel Quel y la alucinación según la Escuela de Frankfurt”. *Página 12*, Radar, Buenos Aires, 3 de mayo de 1998.

HORA, Roy y TRIMBOLI, Javier (ed.). *Pensar la Argentina. Los historiadores hablan de historia y política*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo Por Asalto, 1994.

LACLAU, Ernesto. “Los nacionalistas”. *Los Libros* n° 1, Buenos Aires, julio de 1969.

_____. “El nacionalismo popular”. *Los Libros* n° 8, Buenos Aires, mayo de 1970.

LAFFORGUE, J. y RIVERA, J. B. *Asesinos de papel. Una introducción: historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la Argentina*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.

_____. “El nacionalismo popular”. *Los Libros* n° 8, Buenos Aires, mayo de 1970.

LAMBORGHINI, Osvaldo. “La intriga”. *Literal* n° 1, Buenos Aires, noviembre de 1973.

_____. Respuesta a la encuesta “La literatura argentina 1969”. *Los Libros* n° 7, Buenos Aires, enero-febrero de 1970.

LINK, Daniel. “Planeta Sarlo”. *Página 12*, Radar Libros, Buenos Aires, 9 de julio de 2000.

LUDMER, Josefina. “Miguel Barnet: el montaje de las palabras”. *Los Libros* n° 3, Buenos Aires, septiembre de 1969.

_____. “Heroína o la palabra psicoanalítica”. *Los Libros* n° 7, Buenos Aires, enero-febrero de 1970.

_____. “La literatura abierta al rigor”. *Los Libros* n° 9, Buenos Aires, julio de 1970.

_____. “Hacia la crítica” (Encuesta). *Los Libros* n° 28, Buenos Aires, septiembre de 1972.

MAS, Santiago. “Un ajuste de cuentas. Trotski y el trotskismo”. *Los Libros* n° 38, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1974.

ODIER, Daniel. “Diálogo con William Burroughs”. *Los Libros* n° 18, Buenos Aires, abril de 1971.

PANESI, Jorge. “Encantos de un escritor de larga risa” (sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero*, de César Aira). *Clarín*, Cultura y Nación, Buenos Aires, 6 de agosto de 2000.

- _____. *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Aspectos do ‘Nouveau Roman’”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, San Pablo, 2 de abril de 1960.
- _____. “Resenha bibliográfica” (*Le parc*, P. Sollers). *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, San Pablo, 16 de junio de 1962.
- _____. “Uma necessidade livre”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literario, San Pablo, 6 de julio de 1968.
- _____. “Os intelectuais e a revolução cultural”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, San Pablo, 10 de agosto de 1968.
- _____. “Por uma poética estrutural”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literario, San Pablo, 25 de enero de 1969.
- _____. “A floração das revistas”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literario, San Pablo, 23 de mayo de 1970.
- _____. *Falência da crítica. Um caso limite: Lautréamont*. San Pablo: Perspectiva, 1973.
- _____. *Roland Barthes. O saber com sabor*. San Pablo: Brasiliense, 1983.
- _____ y Rodríguez Monegal, Emir. “Isidore Ducasse et la rhétorique espagnole”. *Poétique* n° 55, Paris, septiembre 1983.
- _____. Prefacio. In Barthes, R. *O rumor da língua*. San Pablo: Brasiliense, 1988.
- _____ y Rodríguez Monegal, Emir. *Lautréamont austral*. Montevideo: Brecha, 1995.
- _____. *Altas literaturas. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. San Pablo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. San Pablo: Companhia das Letras, 2001.

_____. “O guardião do templo. Entrevista com Maurice Nadeau”. *Folha de S. Paulo*, Suplemento Mais, San Pablo, 13 de mayo de 2001.

PIGLIA, Ricardo (sel. y prólogo). *Yo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968.

_____. “Heller, la carcajada liberal”. *Los Libros* n° 1, Buenos Aires, julio de 1969.

_____. “Una lectura de *Cosas concretas*”. *Los Libros* n° 6, Buenos Aires, diciembre de 1969.

_____. “Nueva narrativa norteamericana”. *Los Libros* n° 11, Buenos Aires, septiembre de 1970.

_____. “Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases”. *Los Libros* n° 25, Buenos Aires, marzo de 1972.

_____. “De la traición a la literatura”. *Los Libros* n° 27, Buenos Aires, julio de 1972.

_____. “Hacia la crítica” (Encuesta). *Los Libros* n° 28, Buenos Aires, septiembre de 1972.

_____. “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”. *Los Libros* n° 29, Buenos Aires, marzo-abril de 1973.

_____. “La lucha ideológica en la construcción socialista”. *Los Libros* n° 35, Buenos Aires, mayo-junio de 1974.

_____. “A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano”. *Los Libros* n° 40, Buenos Aires, marzo-abril de 1975.

_____. “Notas sobre Brecht”. *Los Libros* n° 40, Buenos Aires, marzo-abril de 1975.

_____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.

_____. *Respiração artificial*. Trad. Heloisa Jahn. San Pablo: Iluminuras, 1987.

_____. *Crítica y ficción*. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.

_____. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely V. Baptista. San Pablo: Iluminuras, 1994.

POCHTAR, R. “El horizonte de la fenomenología”. *Los Libros* n° 14, Buenos Aires, diciembre de 1970.

_____. “Estructuralismo: la segunda generación”. *Los Libros* n° 19, Buenos Aires, mayo de 1971.

_____. “Gramatología: ciencia de la escritura”. *Los Libros* n° 24, Buenos Aires, enero de 1972.

RODRÍGUEZ, Luz y BOSTEELS, Wouter. “El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel*, revista de libros (1989-1991) a *Los Libros* (1969-1971)”. *Descartes* n° 15-16, Buenos Aires, julio de 1997.

ROSA, Nicolás. “Nueva novela latinoamericana. ¿Nueva crítica?” *Los Libros* n° 1, Buenos Aires, julio de 1969.

_____. “La crítica como metáfora”. *Los Libros* n° 2, Buenos Aires, agosto de 1969.

_____. “Pornografía y censura: los frutos de la prohibición”. *Los Libros* n° 3, Buenos Aires, septiembre de 1969.

_____. “La felicidad de la letra”. *Los Libros* n° 4, Buenos Aires, octubre de 1969.

_____. “El relato de la droga”. *Los Libros* n° 7, Buenos Aires, enero-febrero de 1970.

_____. “Norman Mailer: la narración de la historia”. *Los Libros* n° 11, Buenos Aires, septiembre de 1970.

_____. “Sur o el espíritu de la letra”. *Los Libros* n° 15-16, Buenos Aires, enero-febrero de 1971.

_____. “Viñas: la evolución de una crítica (Literatura y política)”. *Los Libros* n° 18, Buenos Aires, abril de 1971.

_____. “A sintaxe do labirinto” (sobre Borges). *Suplemento Literario de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 5 de junio de 1971.

_____. “Borges y la crítica”. *Los Libros* n° 26, Buenos Aires, mayo de 1972.

_____. “Contracrítica (réplica a Blas Matamoro)”. *Los Libros* n° 28, Buenos Aires, septiembre de 1972.

_____. “Veinte años después o ‘la novela familiar’ de la crítica literaria”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (La cultura argentina. De la dictadura a la democracia), n° 517-519, Madrid, julio-septiembre de 1993.

SANTIAGO, Silvano. *Salto*. Belo Horizonte: Imprensa Publicações, 1970.

_____. *O banquete*. Rio de Janeiro: Saga, 1970.

_____. “Re-definir autodefinindo-se”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literario, San Pablo, 7 de febrero de 1970.

_____. “Rock de Carlos para Drummond”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 28 de octubre de 1973.

_____. “Latin American Literature: the space in between”. *Special Studies* n° 48. Council on International Studies, State University of New York at Buffalo, diciembre de 1973.

_____. “Fazendo perguntas com o martelo”. In Vasconcellos, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

_____. *Uma literatura nos trópicos* (1978). 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. “Vanguardia: um conceito e possivelmente um método”. In Ávila, Afonso (ed.). *O modernismo*. San Pablo: Perspectiva, 1975.

_____. (dir.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. *Vale quanto pesa. Ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- _____. “Sobre plataformas e testamentos” (Prefacio). In Andrade, Oswald de. *Ponta de lança. Obras completas de Oswald de Andrade*. San Pablo: Globo, 1991
- _____. *Nas malhas da letra. Ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SARLO SABAJANES, Beatriz. “Nueva Crítica”. *Los Libros* n° 10, Buenos Aires, agosto de 1970.
- _____. “La retórica de Eduardo Mallea”. *Los Libros* n° 12, Buenos Aires, octubre de 1970.
- _____. “Beatriz Guido: el simulacro de lo peligroso”. *Los Libros* n° 14, Buenos Aires, diciembre de 1970.
- _____. “Informe sobre Bolivia” y “Reportaje a Augusto Céspedes”. *Los Libros* n° 19, Buenos Aires, mayo de 1971.
- _____. “Novela argentina actual: códigos de lo verosímil”. *Los Libros* n° 25, Buenos Aires, marzo de 1972.
- _____. “Los canales del GAN [Gran Acuerdo Nacional]. Diez días de televisión”. *Los Libros* n° 27, Buenos Aires, julio de 1972.
- _____. “Elecciones: cuando la televisión es escenario”. *Los Libros* n° 29, Buenos Aires, marzo-abril de 1973.
- SARLO, Beatriz y ALTAMIRANO, Carlos. “Acerca de política y cultura en la Argentina”. *Los Libros* n° 33, Buenos Aires, enero-febrero de 1974.
- _____. “Cortázar, Sábato, Puig: ¿parodia o reportaje?” *Los Libros* n° 36, Buenos Aires, julio-agosto de 1974.
- _____. “Yo el Supremo: el discurso del poder”. *Los Libros* n° 37, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1974.
- _____. “Hernández Arregui: historia, cultura y política”. *Los Libros* n° 38, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1974.
- _____. “Cine argentino. De *Juan Moreira* a *La Tregua*”. *Los Libros* n° 39, Buenos Aires, enero-febrero de 1975.

- _____ y ALTAMIRANO, Carlos. “Compañero Ricardo Piglia”. *Los Libros* n° 40, Buenos Aires, marzo-abril de 1975.
- _____. “Nazareno Cruz y el lobo”. *Los Libros* n° 41, Buenos Aires, mayo-junio de 1975.
- _____ y ALTAMIRANO, Carlos. “Editorial”. *Los Libros* n° 42, Buenos Aires, julio-agosto de 1975.
- _____. “Saer-Tizón-Conti. 3 novelas argentinas”. *Los Libros* n° 44, Buenos Aires, enero-febrero de 1976.
- _____ (ed.). *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- _____. “Política, ideología y figuración literaria”. In Balderston, Daniel et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987.
- _____. “Menem”. *Punto de Vista* n° 39, Buenos Aires, diciembre 1990.
- _____ y SCHWARZ, Roberto. “Literatura y valor” (Congreso de la ABRALIC, Florianópolis, 1998), debate reproducido en BARROS CAMARGO, Maria Lúcia de et al. *Leituras do ciclo*. Chapecó: Grifos, 1999.
- _____. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- SCHMUCLER, Héctor. “Notas para una lectura de Cortázar”. *Los Libros* n° 2, Buenos Aires, agosto de 1969.
- _____. “Los silencios significativos” (sobre *Boquitas pintadas*). *Los Libros* n° 4, Buenos Aires, octubre de 1969.
- _____. “Tomás Eloy Martínez” (entrevista). *Los Libros* n° 4, Buenos Aires, octubre de 1969.
- _____. “Solzhenitsin. Los prêmios de la burguesía”. *Los Libros* n° 13, Buenos Aires, noviembre de 1970.

_____. “Carta a *Libre*”. *Los Libros* n° 20, Buenos Aires, junio de 1971.

_____. “La búsqueda de la significación literaria”. *Los Libros* n° 28, Buenos Aires, septiembre de 1972.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEMPERE, Pedro y CORAZÓN, Alberto. *La década prodigiosa, 60s, 70s*. Madrid: Felmar, 1976.

SOLLERS, P. “Le réflèxe de reduction”. *Théorie d'ensemble* (choix) Paris: Seuil, 1980.

_____. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Seuil, 1967.

SPIVAK, Gayatri. “Translator's preface” (1974). In Derrida, J. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

THET TUNG, Ton et al. “La guerra química. Efecto de la defoliación sobre la vida humana”. *Los Libros* n° 18, Buenos Aires, abril de 1971.

TODOROV, Tzvetan. *La notion de littérature et autres essais*. Paris: Seuil, 1987.

TSE-TUNG, Mao. *Charlas en el foro de Yenán sobre arte y literatura*. Buenos Aires: Marxismo de Hoy Ediciones, s. d.

_____. “Notas de lectura sobre materialismo dialéctico”. *Los Libros* n° 35, Buenos Aires, mayo-junio de 1974.

_____. “Texto inédito de Mao”. *Los Libros* n° 42, Buenos Aires, julio-agosto de 1975.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. San Pablo: Companhia das Letras, 1997.

WALSH, Rodolfo. “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. Reportaje a Walsh por

Ricardo Piglia (marzo de 1970). In Walsh, R. *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

