

dossiê *jitrik*

foto: Rogério Confortin

escrevem:  
**Raúl Antelo**  
**Roberto Ferro**  
**Noé Jitrik**

surrealista: por los  
 ue entran a desaparecer todas las capas duras,  
 epuestas y reaparece una escena primaria, el pasaje  
 asombro al armamento, de la violencia del  
 cubrimiento a la violencia que lo reprime.



## **(BIPOLAR, BIPOLAR...)\***

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador-sênior CNPq.

“Spinoza”, “Hegel”: estas expresiones indican primero, para nosotros, sistemas de pensamiento que tienen valor en sí mismos y se vinculan a la existencia personal de estos autores, que de entrada los nombra, es decir, los designa y a la vez los signa. Ahora bien, si se toma un poco más en serio la empresa del pensamiento filosófico, se le debe reconocer una relativa autonomía en relación con tales procedimientos de identificación que, con el pretexto de singularizarla, la dispersan, tienden a hacerla desaparecer en una pluralidad indistinta de doctrinas, privilegiando esos “puntos” especulativos que constituyen las posiciones concretas encarnadas en la realidad empírica de los autores-sistemas. Pero desanudar el lazo entre el juego especulativo y los discursos individuales que los transmiten es también arriesgarse a desvitalizar la empresa del pensamiento sometiéndola a una evaluación abstracta e intemporal cuya universalidad, finalmente, correría el riesgo de no tener contenido. Por eso no es posible tampoco sustraer completamente esa empresa a su arraigo doctrinal: el trabajo de la reflexión filosófica pasa por la puesta en perspectiva que las posiciones de los filósofos le asignan, en la medida en que éstas crean las condiciones de su elaboración, de su expresión y, hasta cierto punto, de su interpretación. La verdad de la filosofía es en Spinoza como debe ser en Hegel, es decir que no está totalmente en uno o en el otro sino en algún lugar entre los dos, en el pasaje que se efectúa de uno al otro. Digámoslo un poco de otro modo: la filosofía es algo que pasa, y que ocurre, allí donde se trama el encadenamiento de pensamientos que, en las obras mismas, escapa a la iniciativa histórica de los autores, y cuya captación aminora el interés que se puede tener por sus miras sistemáticas, porque ella las conduce dinámicamente en el movimiento anónimo de una suerte de



proyecto colectivo que atribuye la filosofía al conjunto de los filósofos, y no solamente a tal o cual de ellos. (MACHEREY, 2006, p. 17-18)

No prefácio à segunda edição de *Hegel ou Spinoza*, Pierre Macherey deixa claro que o que vincula esses dois sistemas de pensamento, a história e a genealogia, não é, a rigor, uma disjuntiva, *aut...aut*, título emblemático de uma revista italiana de 68, mas um *vel.* Hegel *sive* Spinoza. Esse *ou* é, alternativamente, a fórmula da identidade mas também a da equivalência entre dois termos cujo sentido último encontra-se no meio do caminho, na interseção de ambos os percursos intelectuais. Trata-se de uma verdade suspensa, captada entre a continuidade, a contestação e o conflito, cuja relevância não possui a contundência de uma tese posta, mas o movimento de uma figura, de um argumento que estimula a diferença e o debate.

Todos conhecem a relevância concedida por Raymond Williams, e por seus seguidores, à tensão campo x cidade. Em um ensaio bem antigo, “Bipolaridad en la historia” (1971), Noé Jitrik já destacava que

la división, la oposición mejor dicho, entre urbanismo y ruralismo en la literatura argentina es plenamente aceptada, parece casi obvia y se ha convertido, inclusive, en una categoría que da que pensar a los críticos literarios más preocupados. Es en función de ella que Ricardo Rojas reconoce a los gauchescos y los aísla dentro de su *Historia*, lo cual sirve a sus discípulos para seguir profundizando esos dos cauces principales. Nadie deja de tener en cuenta esta relación y alguno trata de explicarla por medio de razones no convencionales. Los esfuerzos concurren y el todo provee una imagen en apariencia muy dinámica y dialéctica de la historia de la literatura argentina, como si se procurara mostrar movilidad y compartimientos, pero también que en el fondo tales movimientos son internos dentro de una unidad, de una homogeneidad. El contraste de que hablamos, que desde luego no agota el sistema crítico de nadie, generalmente por encima de este tema tan restringido, sirve en todo caso para rescatar una idea de organismo que está en proceso de consolidación. Lo dinámico es ese proceso, pero dentro de un cuerpo al parecer inmóvil. Tanto es así que, dentro de esa oposición, se suelen definir pautas rectoras que resultan esencialmente confluyentes y no divergentes, planos sintéticos que desatan conflictos que de no resolverse amenazarían esa unidad fundamental que es la Literatura Argentina. Los conflictos, cuando se asumen, son presentados como matizaciones de un mismo objeto, gracias a lo cual desaparecen como tales cerrando de paso las fisuras por las que pudiera deslizarse la realidad. Se destaca, por ejemplo, que el romanticismo se impone a un ineficiente neoclasicismo, que los escritores del modernismo desalojan un caduco postromanticismo y universalizan la palabra americana, que el primer vanguardismo cuestiona a Lugones fundando sobre esta actitud crítica una literatura moderna, pero los agrupamientos o niveles terminan por ser de reconciliación acrítica, en la que similitudes humillantes se hacen desaparecer para mayor brillo de la homogeneidad. (JITRIK, 1971)



Ora, é inegável: a bipolaridade de todo processo histórico nos persuade de que a história da literatura argentina, para Jitrik, e já em 1971, era cidade *vel* campo, tradição *sive* ruptura, um esforço por compreender o fenômeno cultural em toda a sua complexidade mas também em toda sua mobilidade de bipolaridade imanente. Talvez essa noção tenha conservado inédita vitalidade no pensamento atual de Noé Jitrik.

Isto posto, devo logo esclarecer que colaborei no projeto de uma *História Crítica da Literatura Argentina* (1999) pensado e dirigido por Noé Jitrik, em três oportunidades. Da primeira vez, quando convidado por Sylvia Saitta, para escrever sobre surrealismo; a seguir, recebi o pedido de Celina Manzoni para me ocupar de certas mulheres invisíveis, Norah Lange, Nydia Lamarque, Maruja Mallo e, por último, Adriana Amante me pediu, no final do ano passado, para repensar o conceito de arte elaborado e sustentado por Sarmiento em seus escritos. Ao receber o primeiro convite, o desafio era nítido: como pensar as relações entre poesia e surrealismo, para além dos cânones mais testados e conhecidos. Imediatamente veio à lembrança aquilo que o próprio Jitrik escrevera, em 1975, naquele seu livro de título tão Macherey, *Producción literaria y producción social*, lido, de fato, pouco antes de me mudar a São Paulo e lembro que discutido, admirativamente, nos seminários da USP, com Telê Ancona López e alguns de seus estudantes. Propunha Jitrik, naquela ocasião, uma estratégia *branca*, à maneira dos *bucchi e tagli* de Lucio Fontana. E aqui, permitam-me uma digressão que, confio, será bem-vinda entre os onettianos. Cabe lembrar que o *Manifesto Branco* é contemporâneo e aliás conterrâneo de “Esbjerg, en la costa”. E ainda, que em janeiro de 1941, Onetti saudava Torres-Garcia porque tanto ele quanto sua obra operavam já, no Uruguai, “de manera invisible”, constituindo “un punto de arranque para una pintura sin sentimentalismo, sin literatura, sin ranchitos de paja y de terrón, sin querubines rubios, sin madres amorosas y de robustos pechos. Una pintura, simplemente” (ONETTI, 1975, p. 64). O que, traduzido ao português, poderia soar como aquela frase do alter-ego de Torres, o belga Michel Seuphor, seu companheiro em *Cercle et carré*, copiada por Clarice Lispector como epígrafe de *Água viva*: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura - o objeto - que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”. Ora, essa rede, nada fortuita, Fontana-Torres Garcia-Seuphor-Clarice abona, portanto, a idéia do corte, do furo e da



fenda que Jitrik reivindica em *Producción literaria y producción social*. Dizia Jitrik, com efeito,

El surrealismo estaría en la base de esta tentativa perforante: atravesar la masa de realidad institucionalizada, las maneras, los modales, las ideologías, los lenguajes, para producir unidades originarias en las que el asombro primero reaparezca tan libre como la historia acumulada no lo permite imaginar. Una cosa, decía Macedonio, es realismo y otra realidad. De ahí la esponjosidad de la palabra surrealista, de la figura surrealista: por los poros filtrarse hacia el lugar en el que entran a desaparecer todas las capas duras, sobrepuestas y reaparece una escena primaria, el pasaje del asombro al armamento, de la violencia del descubrimiento a la violencia que lo reprime. (JITRIK, 1975, p. 66)

Essa atitude de atravessar a realidade institucionalizada deveria me permitir, abordando a questão da poética surrealista, produzir unidades originárias, uma origem (*Ursprung*), que, mesmo sendo histórica, não fosse, de forma alguma, uma gênese (*Entstehung*), como nas costumeiras histórias da vanguarda latino-americana, que sempre esperam por um desbravador, chame-se Marinetti, Ramón Gómez de la Serna ou Blaise Cendrars. Nada disso: essa origem não deveria estabilizar identidade nem presença alguma, mas, a seu modo, desatar um movimento de contínua autogestação, da mesma forma em que Hannah Arendt também nos falaria de um *Anfang* (origem) que não se confundisse com o *Beginn* (Cf. Esposito, 1999, pp. 37-44).

Conseguir então que o assombro reapareça na leitura crítica de um modo que a própria história acumulada não permite imaginar, me levou, portanto, a uma decisão: partir de um evento de total negatividade, a exibição dos primeiros filmes surrealistas, em 1928, nos salões da galeria de *Amigos del Arte*, como estopim de uma busca pela *pupila do zero*, que atendesse aos imperativos de Jitrik, quem concluía seu posicionamento de 1975 pedindo, com muita cautela, “atención entonces a la esponjosidad de la palabra, a su multiplicidad, atención al vaivén que la hace permeable, atención al ritmo que la abre hacia la obsesión de un espacio que quiere ganar” (Jitrik, 1975, p. 66).

Em outro texto contemporâneo daquele, *El no existente caballero*, Jitrik, apoiado dessa vez num ensaio de Greimas sobre estrutura e história, dizia, precisamente, que

un relato es una totalidad que al producirse ha producido una significación eventualmente perceptible, deseablemente captable o reconocible en la totalidad; igualmente, cada elemento, cuya transformación es el fundamento de la constitución de la totalidad, prepara en su propio nivel la misma significación: en la medida en que los elementos no sean vistos como “partes” de un todo sino como necesarias especificaciones del todo, o como momentos de la formación del todo, cada uno de ellos retendrá constitutivamente las significaciones de la totalidad. Esta relación entre el



“elemento” y el todo, además, de describir un proceso, señala un camino a las posibles aproximaciones críticas al texto: cada elemento – y sobre todo los más acentuados en una figura narrativa particular – puede permitir el acceso a la totalidad, lo que se encuentre en un cierto nivel de organización intelectual se hallará en los otros y, por supuesto, en la condensación significativa, en ese resto que el conjunto procura y que tal vez resume lo que puede considerarse como la operatividad de la literatura. (JITRIK, 1975, p. 12-13)

Ora, a operatividade da literatura é justamente sua inoperatividade, o que não significa, como sabemos, simples inércia, mas consiste, pelo contrário, em tornar inoperativas, em desativar ou *des-oeuvrer* todas as histórias literárias precedentes, até então acumuladas (Rojas, Arrieta e até mesmo a história coletiva do Centro Editor de América Latina). Como explicará Agamben (2007, pp. 272-276) em *O poder e a glória*, a inoperatividade, aquilo que os telquelianos chamavam o *texte*, é uma operação que ocorre na língua, e que atua sobre o poder de dizer, de tal sorte que o sujeito histórico não é o indivíduo que escreveu e descreveu as partes do processo social, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele próprio, algo puramente dizível. Essa noção, que levaria Agamben a postular que a literatura não é, em última análise, uma atividade humana de ordem estética, mas uma inoperatividade propriamente política, na medida em que torna inoperativos e contempla livremente os sentidos e os gestos habituais dos homens para, desta forma, abri-los a um novo possível uso, essa idéia, reitero, encontrava-se, no entanto, prefigurada já naqueles antigos textos setentistas.

Com efeito, nesse mesmo ano de 1975, um ano antes da ditadura, portanto, analisando *O reino deste mundo* de Alejo Carpentier, dizia Jitrik:

Ahora bien, en cada una de las cuatro partes [a rebelião haitiana, as guerras da Independência, o reinado absolutista de Henri Christophe e, por último, a república mulata], como sosteniendo este montaje, hay una serie de elementos históricos que trazan algo así como una red racional por debajo de la narrativa, mitológica e imaginaria. Lo histórico, entonces, funciona como una estructura sobre la que el relato – como algo diferente de la historia – se mueve y que finalmente el relato en su conjunto hace triunfar: ya se ha dicho que lo histórico permanece como fondo y aún más prevalece en el mensaje final que se alza claramente. Pero si esta conclusión es posible es porque entre lo estructural y lo superestructural, entre lo histórico y lo narrativo no hay necesariamente un acuerdo o, mejor dicho, el acuerdo posible surge de una tensión que, a su vez, define un contrapunto entre ambos niveles a lo largo de todo el relato. Cambiando la palabra, un “contrapunteo” – como dice el texto mismo – o sea un ritmo constituyente ante todo de las imágenes visuales pero que no se limita, en su fuerza productiva, a ellas. Precisamente, la idea del “contrapunteo” – reminiscencia de musicalidad algo más



acentuada – y las imágenes en las que se encarna, especialmente las que proporciona el capítulo inicial, nos servirán para entrar ya plenamente en la materia textual – en la contradicción productora –, nos permitirán abordar en concreto lo efectivamente escrito. (JITRIK, 1982, p.187-188)

Esse lezamiano *contrapunteo* introduzia, de fato, uma dimensão do ritmo e, nesse sentido, de tato, aquilo mesmo que poderíamos reunir sob a rubrica do *singular plural* teorizado por Jean-Luc Nancy, mas que Jitrik, em 1975, tomava-o de Jean Louis Baudry e seu famoso ensaio sobre literatura e ideologia, apresentado no colóquio de Cluny II, em 1970. No prefácio à edição de 1975 de *O coronel não tem quem lhe escreva*, texto de profunda sintonia com as idéias contemporaneamente desenvolvidas por Josefina Ludmer, adjunta de Noé Jitrik, nessa experiência de latinoamericanistas mais ou menos bisonhos, na UBA *montonera* de 1973-5, dizia Noé:

De este modo, y si nos atenemos a esta serie, la “proliferación” se convierte en uno de los fundamentos de la “escritura” considerada como un campo de operaciones de ampliación, de desarrollo: la proliferación multiplica y eso escribe y, a su vez, multiplicar implica la previa división, el corte que un cuerpo elemental necesita para proponer esa diversidad que reconocemos como un texto, como una entidad diferente (“Las obras no están en la naturaleza pero el mundo que habitan no es *otro* que el nuestro”). Origen corporal, sexual de la escritura que en esta perspectiva recupera, desde el concepto transformativo del esquema “estructura / acontecimiento”, su materialidad básica, negada por una ejecutoria idealista que no llega a hacer lo que el texto mismo pide: la lectura del proceso concreto. (JITRIK, 1982, p. 245-246)

Como se vê, está aí colocada não só uma teoria da escritura mas também uma teoria da história, que encontrava precedentes, aliás, na experiência das vanguardas históricas, em sua motivação primordial para a luta. Escrever para estar à altura da história. Num texto condenado a se tornar, posteriormente, um referente nos estudos sobre vanguarda, Jitrik, apoiado, dessa vez, em *O título da letra*, de Nancy e Lacoue-Labarthe (Nancy & Lacoue-Labarthe, 1991) ou, para obviarmos as mediações, em Lacan, *tout court*, aventa, enfim, uma noção discursiva de estratégia, quando propõe:

Pero si, subjetivamente, predomina la intención de ruptura, del “a partir de cero” que si no niega absolutamente el pasado lo cuestiona y lo ataca, se entiende, por lo tanto, que toda vanguardia se plantea una estrategia, palabra con la cual [...], más que implicar una disrupción, se quiere señalar que se prepara una planificación con una finalidad, con una disposición de medios, con una evaluación de recursos y un tiempo de empleo. En su sentido, todo esto que caracteriza a la estrategia, acuerda bien con la idea de ruptura que no viene sin lucha, sin *pólemos*, para unir campos semánticos y permitir caracterizaciones conductuales. (JITRIK, 1987, p. 68)



E é nesse sentido, em última instância, que teríamos de entender a *estratégia* de Jitrik, daquele Jitrik de 1975: como narrar a história (da literatura argentina) quando estávamos, de fato, perto do abismo. Não sendo fácil, a resposta é, entretanto, diferida. Ela viria após Noé ressurgir do abismo, depois não só do exílio mexicano e o posterior retorno à Argentina, mas depois também das desilusões da redemocratização. É então que a *Historia Crítica de la Literatura Argentina* interpreta, a seu modo, coletivo e heterogêneo, uma disposição pós-fundacional, quer dizer, assume um questionamento das figuras metafísicas fundacionais - a totalidade do processo histórico, a universalidade do julgamento estético, a essência e a própria fundação do literário - a partir de um inocultável enfraquecimento de seu status ontológico, algo apenas desejado em 68, e esboçado, mais firmemente, em 1975. Uma tal opção nos conduz, sem dúvida, à efetiva contingência da escritura e, portanto, à idéia de que essa escritura, singular e específica, constitui o momento e o *locus* privilegiados a partir dos quais fundar o literário, de modo sempre parcial e sabidamente falho.

A autonomia e a historicidade refundam-se, assim, sob a perspectiva da ausência de um fundamento derradeiro para ambas, de tal sorte que, entre o fundamento e o abismo, entre a norma e a experiência, impõe-se agora a incontornável decisão, executada a partir do indecível<sup>1</sup>. É surpreendente, nesse sentido, reler hoje o modo em

---

<sup>1</sup> Duas recentes manifestações podem ser eloquentes a esse respeito. Em “El dilema del Monumento” (adn cultura, La Nación, 28 ago 2009), Beatriz Sarlo questiona-se a respeito da obra de Peter Eisenman, el Monumento de los judíos asesinados de Europa. Sarlo é consciente da observação de Habermas, no sentido de que “una representación a través del arte es difícil, probablemente imposible. Pero para el acto que busca en este caso su expresión simbólica no existe un medio mejor que lo visual como forma abstracta del arte moderno... Cada sucedáneo de concretización conduciría, en este caso, a una abstracción falsa” y no desconoce tampoco que la no-representación es un mandato imperante desde que T. W. Adorno inauguró el debate con su rechazo a que el Holocausto encuentre imágenes en el arte”, algo corroborado por Shoah de Claude Lanzmann ou Imagens apesar de tudo de Georges Didi-Huberman. Mesmo assim, Sarlo observa que, “resistente a lo simbólico, sin placas ni nombres ni imágenes, el Monumento de Eisenman no tiene medios para impedir usos y costumbres profanos, como sentarse a tomar una cerveza o fumarse un cigarrillo, jugar a las escondidas” e conclui que “las prohibiciones impuestas por el Monumento son una consecuencia de su austeridad simbólica”. E explica: “el proyecto de Eisenman se resiste a simbolizar nada, aunque el tamaño de gran cantidad de las estelas se asemeje al de una tumba y los pilares verticales parezcan las piedras rectangulares sobre las que se escriben los epitafios. Un cementerio que no quiere ser cementerio, cuyo autor ha negado enfáticamente cada vez que se le ha sugerido que el Monumento parezca un cementerio. (...) Eisenman buscaba una muda experiencia sublime. Pero la ciudad deglute lo que se le tira adentro. Esto tampoco significa que el Monumento a los judíos asesinados de Europa debió ser un gesto figurativo, retro y pesadamente cargado de símbolos. La contradicción es insuperable” - conclui Sarlo. Em “Lo indecible” (Página 12, Buenos Aires, 28 ago, 2009), e no outro extremo da polarizada vida política argentina, Horacio González, retoma o mesmo dilema mas pondera, no entanto, que “lo sagrado penetrando en lo inconmensurable de una desgracia colectiva remite a la justicia de una escena muda que quizá la sociedad argentina no está todavía en condiciones de generar. No somos de los que pensamos que ese silencio activo sería inconveniente. No necesariamente la inscripción ceremonial evita los síntomas despolitizadores. Al



que Noé Jitrik concluía sua premonitória introdução, “El mundo del Ochenta”, àquele pioneiro volume, *El 80 y su mundo. Presentación de una época*, que Jorge Alvarez editara em 1968. Apresentava aquela época remota, mas apresentava também esta, em que nos reconhecemos / desconhecemos coletivamente<sup>2</sup>. Concluía Noé:

Se acabó el aspecto progresista del liberalismo después de las desastrosas extralimitaciones del período juarizta. La oligarquía necesita un nuevo apuntalamiento; ahora, para restituirle tranquilidad, el Estado debe volver a fortalecerse y ponerse al servicio, como Estado, de la clase dirigente. Es el fin del roquismo, no del liberalismo. Su misión, a partir de entonces, será sobrevivir. La oligarquía progresista se hará conservadora y el papel de ligar el país al mundo, es decir a Europa, pasará a otras manos. Así como a otras manos pasará la responsabilidad histórica de hacer que este país sea una Nación. (JITRIK, 1982, p. 100)

De fato, a oligarquia progressista tornou-se ferozmente conservadora e todas as instituições perderam, irreversivelmente, consistência, atravessadas por um peculiar

---

contrario, esos muertos son largas sombras que nos persiguen reprochándonos siempre nuestra renuencia. No son solamente muertos, pues su balbuceo distante quiere aún ser interpretado. Reprenden aun cuando estamos explícitamente contritos por ellos. Y ellos siguen interrogando el presente, en tanto no están quietos y contemplan intranquilos cómo se va preparando una sacralidad morosa, remisa, que no sabe evitar sus rutinas. ¿Es buena esa sacralidad? Prefiero decir que a los muertos los rodea una atmósfera dolorosa y de clamor recóndito. Algo de callado rezo laico se hace presente y también un cincel de grito contenido. Un sentimiento parecido da origen al debate sobre los museos europeos que toman el tema de la noche y la neblina. Si es necesario suscitar lo que se parecería a un aullido soterrado, ¿cómo ofrecerle esa experiencia al concurrente contemporáneo de los museos? Está el ensayo que propone el Museo Judío de Berlín, donde el visitante camina sobre unas chapas macizas apiladas, que asemejan rostros humanos y chirrían al paso. Cuestión un tanto limítrofe, entre la sacralidad y la profanación. Todo ello ahí va junto. Y permite que irrumpa una rara reflexión – no decidida de antemano – sobre el pasado, la culpa y el dolor. [...] Pero lo indecible – toda comunidad humana se yergue sobre lo indecible – hay que reconstruirlo con nuevos esfuerzos, cuya ley nadie posee de antemano. Todo el episodio nos devuelve la idea de que lo indecible debe encontrar nuevos decires. Hay que hacerlo con la penuria en su interior vacío y con una profunda pedagogía. ¿Quién llegaría primero a ella? ¿Los sacralizantes con su noble hábito o los urgidos conversadores con su voluntad cotidiana involuntariamente irreverente? Lo sabremos si percibimos la necesidad de una nueva fuerza de lo indecible. Social, política y utópica. [...] Lo indecible no es no hablar sino saber cuándo hacerlo. No hay ningún hecho que ocurra ahora o deje de ocurrir que no nos lleve a una nueva reflexión sobre aquello de lo que tanto hablamos. Pero todos lo hablamos sin que necesariamente encontremos el modo intacto y callado de tener la dicción adecuada para hacerlo. Descubrimos así que una práctica nueva de lo indecible se desprende como requerimiento si sabemos ver con otros ojos lo acontecido”.

<sup>2</sup> Numa carta aberta dedicada a Ricardo Piglia, acerca de diários, autobiografias e memórias, Jitrik afirma que “para ver algo em uno mesmo mientras intenta ver em un texto es preciso el concurso de varios; eso que un texto o un sujeto produciendo textos significaría no es ni algo que se pueda ver em lo inmediato ni que se pueda ver fuera de un proceso em el que están comprometidas diversas dimensiones, algunas que sirven como punto de partida, por ejemplo cierto entusiasmo, cierto querer, otras que emergen del fondo mismo de lo no controlado que hay em cada uno y que, convocado por el frágil lazo que une a las palabras con las cosas, concurren para iluminar, para establecerse em un campo si no irrefutablemente fecundo por lo menos placentero em cuanto a la felicidad que producen las asociaciones compartidas”. JITRIK, Noé - *El ejemplo de la familia*, Ensayos y trabajos sobre literatura argentina. Buenos Aires, Eudeba, 1998.



pragmatismo. A equipe de escribas da história, entre os que, felizmente, me encontro, mantém-se, no entanto, discretamente auspiciosa. Creio que, a despeito de todas as nossas diferenças, há uma marca de geração e de extração que nos agrupa, um distanciamento com relação à razão cínica, algo, sem dúvida, presente, previamente, na obra de Jitrik e seus contemporâneos.

A título conclusivo, gostaria de lembrar que, recentemente, Frederic Jameson rebateu um ensaio de Ian Hunter, a respeito da história da teoria (Hunter, 2006, pp. 78–112). Argumentava Jameson, na ocasião, que Hunter poderia ser tomado como exemplo, justamente, de razão cínica<sup>3</sup>. E, na hipótese de, mesmo assim, certo cinismo ser necessário nos dias de hoje, advogava por uma atitude claramente utopista.

Some progress has surely been achieved by the cynical elimination of idealistic illusions about human nature, the disabused acknowledgement of a universal motivation by interest, the definitive abandonment of pious hopes for altruism in human behavior and in particular of philanthropy in economic matters. On the individual level, this disillusionment has made for a more complex appreciation of human action rather than the simplifications of this or that cynical reductionism. This is to say that cynical reason forces us into a more complicated conception of interest than we were obliged to have in an idealist or spiritualist age and not least into rethinking collective interest in new ways (that also reinvigorate the older notions of ideology). This is why we need not be dismayed by the identification of theory with professionalism and the increasing institutionalization of a postindividualistic life. (...) Indeed, with the onset of what we call postmodernity and globalization, institutions seem to have taken the place of individuals or at least of our illusions of individuality, at the same time dispelling all the older categories of success and revolt or ambition and alienation. (JAMESON, 2008)

Em um momento em que a institucionalização desse trabalho crítico proposto pela geração a que Jitrik pertence verifica-se não apenas na cadeira de literatura latino-americana da UBA, mas também no Instituto homônimo, que ele dirige, mesmo a despeito do resultado de incríveis manobras na atribuição de cargos e funções, é útil

---

<sup>3</sup> “Cynical reason is a whole program for justifying this view of things. It consists in acknowledging that everything is a commodity; in viewing history, where it has any meaning at all, as a series of conspiracies motivated by interest; and finally in denying that anything else, any positive change, is possible (on the grounds of human nature). The commodity theorists not only include the free-market people, who think we can have a better assessment of our priorities and economic possibilities if we set a price on everything, including natural things not normally so assessed, like clean air and emotional payoffs (...) they also include the analysts of commodification, for whom, as for Bourdieu, a career is preeminently a strategy and culture is preeminently capital. The 1960s attacks on incipient commodification were powered by a vision of radically noncommodified social relations that seems to be unavailable today, rendering the critique of commodification at best a rather complacent affair and at worst a kind of implicit glorification”. (JAMESON, Fredric – “How not to Historicize Theory”. *Critical Inquiry* 34, Spring 2008, p. 580.)



atentarmos para a conclusão de Jameson. “The suspicion of institutions has traditionally turned, not merely on bureaucracy as something unremittingly felt to be legalistic and inhuman, if not corrupt, but above all very precisely on their inevitably conspiratorial procedures. As Brecht put it, “what’s breaking into a bank compared with founding a bank?”, o que conduz ao paradoxo de constatar que a razão cínica, “while seeming to strip acts and events of their appearance of disinterestedness, might well pave the way for some ultimate awareness of collective self-interest as such” (Jameson, 2008, p. 582).

Creio, em suma, que a *História da Literatura argentina* traduz esse esforço, falido por definição, de completar uma narrativa grupal. Pode ser que seja cruel como fundar um banco; mas a outros caberá roubá-lo.

### Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio – **Il Regno e la Gloria**. Per una genealogia teologica dell’economia e del governo. Vicenza, Neri Pozza, 2007.

ESPOSITO, Roberto. **El origen de la política**. ¿Hannah Arendt o Simone Weil? Barcelona, Paidós, 1999.

HUNTER, Ian. “The History of Theory”. **Critical Inquiry** 33, Autumn 2006, pp. 78–112.

JAMESON, Fredric. “How not to Historicize Theory”. **Critical Inquiry** 34, Spring 2008.

JITRIK, Noé. **Ensayos y estudios de literatura argentina**. Buenos Aires, Galerna, 1971.

\_\_\_\_\_. **Producción literaria y producción social**. Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

\_\_\_\_\_. **La memoria compartida**. México, Universidad Veracruzana, 1982, pp.187-188.

\_\_\_\_\_. “La vanguardia latinoamericana”. **La vibración del presente**: trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

\_\_\_\_\_. **El mundo del Ochenta**. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

MACHEREY, Pierre. **Hegel o Spinoza**. Trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires, Tinta Limón, 2006.

NANCY, Jean-Luc & LACOUÉ-LABARTHE, Ph.. **O título da letra**. São Paulo, Escuta, 1991.

ONETTI, Juan Carlos. **Requiem por Faulkner y otros artículos**. Montevideo, Arca, 1975.



---

\* Texto publicado no livro *Os anos de Onetti na Espanha*. (Org. Liliana Reales e Roberto Ferro). Ed. Letras Contemporâneas, 2010.



---

**ACERCA DE LA MEMORIA COMO UNA OBRA EN CURSO.  
NOÉ JITRIK Y LA *HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA ARGENTINA* \***

Roberto Ferro  
Universidad de Buenos Aires



En el conjunto de los textos publicados por Noé Jitrik, la residencia inestable de su escritura, se intersectan hoy el pasado y el futuro de tal forma que en ese punto del tiempo la distinción entre pasado y futuro se vuelve inconsistente; el pasado se presenta accesible en la multiplicidad de variantes que sus publicaciones proponen, el futuro parece tentarnos con la inminencia que precede a cada nuevo itinerario de lectura. Acaso ese entrecruzamiento tenaz e inestable, siempre abierto a la reformulación, sea una vía privilegiada que permita reflexionar en torno de su concepción de la memoria como un espacio abierto a la inquisición incesante tal como se despliega en su proyecto en curso de la *Historia crítica de la literatura argentina*.



---

Los distintos estratos de la escritura de Noé Jitrik son configuraciones multilineales sin contornos definitivos, modos de sedimentación y de fractura siempre en desequilibrio; las diversas formas genéricas que ha abordado — artículos, ensayos, poemas, cuentos, novelas, crónicas periodísticas— exhiben la imposibilidad de pensar sus textos como un proceso separado de la lectura. Jitrik no solamente escribió, también fue construyendo en su textualidad un dispositivo abierto de lectura que desbarata todo intento de hacer identificable sus trabajos como formando parte de una unidad cerrada. En la urdimbre de su escritura siempre se alude a un más allá de la letra impresa, un exceso que hace que cada fragmento sea parte de una red tendida hacia la ausencia de otros textos, como si cada trazo se diese a leer escindido, como si fuese un reverso incesante de sí mismo y de una totalidad sin fin.

Noé Jitrik, es un nombre en el que confluyen varias trayectorias y múltiples resonancias. Formó parte de la revista *Contorno*, una publicación de los primeros años de la década del cincuenta, fundada por un conjunto de jóvenes universitarios con el propósito de revisar la literatura argentina, modificando las genealogías establecidas y trastornando el canon vigente.

En los años sesenta el devenir sociohistórico en la Argentina fue marcado por un notable cambio en la intensidad de las prácticas políticas, tanto en el estilo de los diferentes actores que habían radicalizado sus posiciones como en la formación de nuevos puntos de referencia para las propuestas de cambio, que muchos imaginábamos como inminentes e irreversibles. En un espacio intelectual que debatía las estrategias de intervención privilegiando la idea del compromiso sartreano y la vía sociológica de interpretación del texto literario, Noé Jitrik, asume una postura bien definida, apartándose de las líneas hegemónicas, cuestiona los determinismos que reducían la literatura a una funcionalidad instrumental. Sus artículos proponían lecturas que se desviaban tanto de la paráfrasis del comentario, que limitaban el sentido a un elenco de variantes de lugares comunes, como de la indagación de un orden anterior en el que, supuestamente, se fundaba la significación. La valoración de la inmanencia del texto literario y la búsqueda de la autonomía del discurso crítico centraban su reflexión en torno de los procedimientos, los diversos modos de acción textual, que consideraba el componente distintivo de la interpretación. Su búsqueda apuntaba a superar las remisiones referenciales mecanicistas para dar cuenta de otro tipo de relaciones entre la



---

literatura y el mundo, en las que la multiplicidad de los registros no se redujera a una linealidad unívoca.

Esta perspectiva no puede escindirse de su escritura literaria. Su obra poética y narrativa exhibía una impronta que se profundizará con el correr de los años, la noción de escritura que se disemina en sus textos se asienta en un gesto que abarca todas las manifestaciones en las que se despliega.

En esos años, dos factores diversos y correlativos motivan un notable cambio en el interés y la atención acerca de la crítica y la teoría literaria, por una parte, durante el llamado “boom de la literatura latinoamericana” se produjo una violenta expansión del universo de los lectores, junto con la aparición de nuevos clásicos contemporáneos y, básicamente, se generó la exigencia de examinar las estrategias de lectura; por otra, el estructuralismo había provocado una ruptura profunda en la concepción de la actividad crítica, que se constituyó desde entonces en un discurso atravesado por la convergencia interdisciplinaria. Para todos aquellos que estaban ávidos de tomar contacto con la novedad, Noé Jitrik que había vivido en Francia entre 1967 y 1970, encarnaba la posibilidad de conocer los dispositivos que Barthes, Derrida, Foucault, entre otros, estaban produciendo contemporáneamente. La experiencia fue decisiva e iluminadora porque ese contacto estuvo atravesado por una biblioteca en la que Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, movilizaban una indagación interpretativa alejada de toda tentación de trasplante sistemático.

A su regreso de Europa, la Universidad era un territorio ocupado por los representantes más reaccionarios de la cultura argentina, cuyo mayor déficit no era tan solo ideológico, sino también era portadores de una mediocridad endémica con la que habían liquidado una década de esplendor del pensamiento universitario. En una primera etapa, Noé Jitrik se incorporó a la actividad docente siguiendo una tradición bastante peculiar en Buenos Aires, que consistía en la proliferación de grupos de investigación privados, una especie de universidad alternativa en la que circulaban los saberes prohibidos por la dictadura militar liderada por Onganía. A partir de 1973, con el retorno de la democracia, se hace cargo de la cátedra de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Las actividades de la cátedra abarcaron un poco más de un año; ese lapso fue suficiente para promover una experiencia fundamental que marcó decisivamente a un considerable número de



---

estudiantes; casi treinta años después muchos de los que participaron en los cursos aún conservan la edición mimeografiada de aquellas clases como testimonio de un hito decisivo de nuestra formación y una fuente de consulta permanente. La propuesta consistía en leer desde una mirada diferente que trastornaba toda voluntad de concebir el texto literario como un recipiente portador de un mensaje cifrado, que el crítico debe revelar, sino, antes bien, como un espacio de producción de sentido sin clausura.

Esta ilación no pretende restringir el pensamiento de Noé Jitrik a una serie de etapas, someterlo a una cárcel unidireccional, es un proyecto condenado a falsear su concepción crítica; la idea de evolución resulta insuficiente porque no puede dar cuenta de los movimientos sísmicos que caracterizan su pensamiento, esas sacudidas no implican un avance lineal ni menos aún la confirmación sedante de un todo que ya estaba en el principio. El ciclo de reaparición-repetición-inescancia, sobre el que teorizado, no sólo tiene que ver con la configuración del texto sino también con un más allá del texto y, por lo tanto, es un punto en el que el proceso y la trascendencia se fusionan, de tal modo que, por una parte, se intersectan el adentro y el afuera de la semiosis y, por otra, la temporalidad no queda sometida al avance causal propio de la noción vulgar de tiempo. La inescancia diseminada en los textos de Jitrik es una dimensión indecible que se tiende entre la mano que traza la escritura y el ojo voraz del lector que persevera en la construcción del sentido.

La interpretación es un proceso sin fin, esa deriva perpetua es la manifestación desaforada de la incapacidad de cualquier discurso para condensar completamente, por medio de la paráfrasis o el comentario, el sentido de un texto. Esa imposibilidad es producto de la diferencia que se abre de manera irreductible entre literalidad y sentido. Ningún texto es portador de una u otra verdad, sino que primordialmente es una puesta en escena de los sentidos, todo texto es una esceno-grafía; y en el caso de aquellos textos que hacemos pertenecer al espacio de la literatura lo propio de la significación es su inagotabilidad, que se exhibe aún más cada vez que el voluntarismo de algunos discursos por reducirla a un ordenamiento conceptual culmina en la dicotomía empobrecedora de una imposición dogmática o de un fracaso irremediable.

Desde su concepción, lo que caracteriza el sentido, por lo tanto, es su inagotabilidad, de lo que se puede inferir que toda pretensión de nombrar definitivamente el sentido mediante la lectura de un texto, incluso de aquellos textos



---

que tratan de convalidar tal pretensión, es vana. Para Noé Jitrik la lectura, al igual que la escritura, puesta en la inagotabilidad, puede recomenzar y siempre, por ello mismo, es insatisfactoria, está siempre a punto de asir algo que no deja de evadirse.

A mediados de 1974, Noé Jitrik, señalado como enemigo por las bandas fascistas de la AAA, que eran un ensayo anticipado de los grupos de tareas de la dictadura militar, se exilia en México. Continúa allí su labor de docente e investigador en el Colegio de México, en la UNAM y, ocasionalmente, en la Universidad Autónoma de Puebla. Una mirada atenta sobre el conjunto de sus trabajos de esos años exhibe al menos dos rasgos distintivos; por una parte, la profundización del trabajo crítico sobre las textualidades literarias, es correlativa con una expansión de su interés por la producción discursiva desde un enfoque semiótico y, por otra, su escritura se desliza hacia la narrativa novelística, que en la actualidad continúa en pleno desarrollo.

En 1987, inicia su retorno a la Argentina, haciéndose cargo de la misma cátedra; como marca indeleble de su modo de concebir la tarea intelectual, reúne un equipo de profesores para encarar la empresa, proponiendo una íntima vinculación entre la conciencia crítica y una ética de circulación del saber que tiene como objetivo la libre disposición de sus resultados. Su tarea en el ámbito institucional de la Universidad de Buenos Aires es de una fecundidad extraordinaria, ha contribuido decisivamente al desarrollo de las diferentes carreras de postgrado del área de Letras y como Director del Instituto de Literatura Hispanoamericana ha sido el eje sobre el que un notable grupo de investigadores ha ampliado sus actividades formulando proyectos libres libre de toda imposición, emanada de las exigencias propias de otros ámbitos académicos o, simplemente, de las efímeras promesas de la moda. Su programa se funda en la convicción de que el trabajo intelectual genuino se sostiene en la tenacidad con que es capaz de resistir los avatares de la deformación producida por la urgencia, que tantas veces asedia a los investigadores, de ordenar la búsqueda de acuerdo con dictados de legitimación que, en definitiva, obligan a desviar y confundir los objetivos de la investigación.

A partir de 1997 comienza a trabajar en un proyecto de historia de la literatura argentina que le propone la editorial Emecé. Desde el principio Jitrik piensa en una obra dirigida a un público lector amplio, pero no difuso. Un universo constituido básicamente por profesores y estudiantes universitarios y de enseñanza media, pero



---

también por un espectro muy amplio de lectores interesados en la reflexión acerca de la literatura argentina, a los que se les dirija un discurso que sea capaz de construir una lectura crítica que reniegue de las limitaciones de la divulgación, asumiendo el compromiso del rigor alejado de toda jerga críptica propia de cenáculos cerrados.

Jitrik convoca un grupo de investigadores y estudiosos de la literatura argentina con los que ya tiene un diálogo intenso para que dirijan cada uno de los doce volúmenes que abarcan el plan general de la obra; como es una constante en su trabajo intelectual, piensa la tarea en términos de equipo.

La idea que los reúne implica concebir la historia como un vasto relato antes que selecta construcción de un archivo en el que se registren datos regidos por la constatación. Una historia de la literatura argentina concebida como un relato en el que se van articulando los momentos de inflexión relevantes, sean más o menos conocidos o secretos, valorándolos como instancias de acumulación concentradas sobre sí mismas y a la vez en expansión, produciendo transformaciones y resonancias. Cada una de esas instancias aparece como una etapa del relato general y, a su vez, esas etapas son relatadas a través de las voces múltiples de los colaboradores de cada volumen. De lo que se trata es de narrar la historia de la literatura.

La trama de ese relato no se apoya en causalidades ni depende de cronologías cerradas sino, antes bien, se despliega en el tejido multidireccional de esos momentos de inflexión. Por lo tanto, la concepción que impulsa el proyecto implica pensar el proceso literario argentino en su devenir histórico, es decir más allá de cualquier exclusivismo discursivo. La dimensión cronológica se aparta de la linealidad con sus condicionantes genealógicos y sus filiaciones a priori, el tiempo aparece como constelación en la que van entrelazando los trazos discontinuos y las constantes que se reconocen en la reiteración de sus modulaciones. La constelación temporal tiene la forma de una figura compleja que sólo se puede abordar renegando de puntos de mira unívocos. El proyecto implica que junto con la narración de la memoria de la literatura argentina -que no renuncia a la esencial historicidad del quehacer humano- se privilegie el pensamiento crítico, puesto que la construcción del relato supone un modo de comprensión de las transformaciones de lo narrado.

El plan general de la *Historia crítica de la literatura argentina* es el siguiente: “Una patria literaria”, dirigido por Cristina Iglesia; “La lucha de los lenguajes”, por



---

Julio Shavartzman; “El brote de los géneros”, por Alejandra Laera, “Sarmiento” por Adriana Amante; “La crisis de las formas” por Alfredo Rubbione; “El imperio realista” por María Teresa Gramuglio; “Rupturas” por Celina Manzoni; “Macedonio” por Roberto Ferro; “El oficio se afirma” por Sylvia Saitta; “La irrupción de la crítica” por Susana Cella; “La narración gana la partida” por Elsa Drucaroff y “Una literatura en aflicción” por Jorge Monteleone.

Desde 1999 hasta la fecha ya han aparecido nueve volúmenes, reuniendo trabajos de más de doscientos treinta colaboradores, lo que asegura una mirada múltiple y polifónica sobre la literatura argentina. El volumen dedicado a “Sarmiento”, está en edición, “Una patria literaria” y “Una literatura en aflicción” están avanzados en su preparación.

La dirección de Noé Jitrik de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* hace posible un vasto campo de reflexión sobre la memoria como una obra en curso, plural y conflictiva. La memoria como un espacio de tensiones inconclusas y por ello abierta al pensamiento crítico.

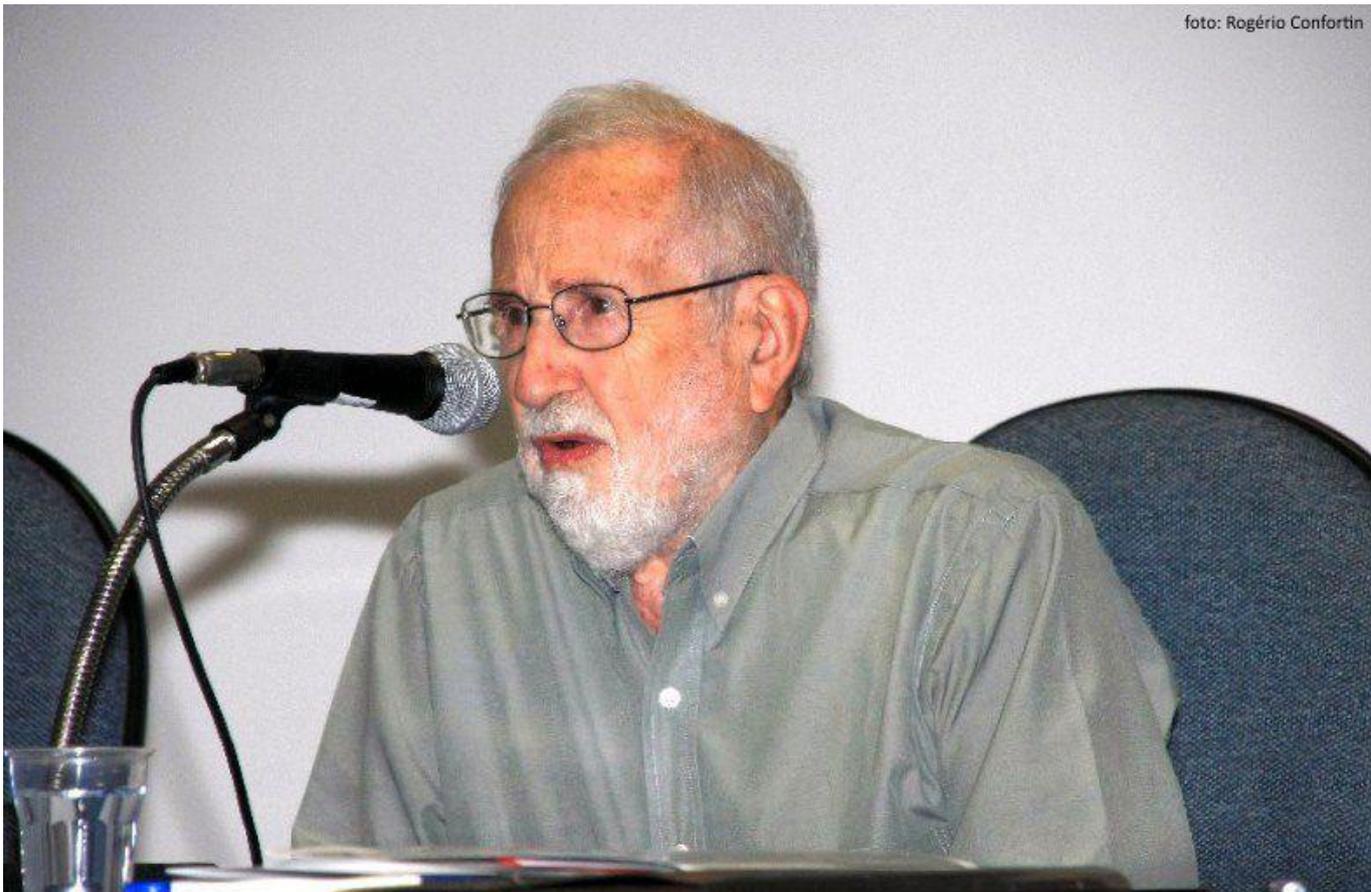


---

## SARMIENTO, LUGONES, BORGES\*

Noé Jitrik

Instituto de Literatura Hispanoamericana – Universidad de Buenos Aires



¿Es la literatura argentina una literatura joven? ¿Debe invocar títulos o méritos para que tal juventud, si lo es, no sea un dato negativo? Es una literatura y basta, con todo lo suyo, con algunos puntos culminantes, con, a veces, momentos de trascendencia de los que, los que estamos en ella y luchando por y contra ella, nos enorgullecemos. Pero, además, es otra cosa: es un proceso complejo que, visto de cerca, relatado en su desarrollo, historizado, suscita una apasionamiento semejante al que suscitan otras literaturas que se consideran más consolidadas. Pero, conviene señalarlo, las comparaciones no tienen sentido porque se apoyan en valores para admitir los cuales hay que admitir primero los principios en los que se basan y ya se sabe cuán poco



---

universales son esos principios: lo que importa, entonces, es el proceso mismo y los modos de aproximarse a él y entenderlo en su complejidad, o sea en lo que le es propio.

De modo que no pretendo para la literatura argentina reclamar un rango o una posición: el ánimo reivindicativo y nacionalista no conduce a nada, vale más buscar otros modos para que el apasionamiento que mencioné actúe en un doble sentido, tanto porque nos hace entender algo del proceso como por lo que el entendimiento del proceso esclarece o pone de relieve; seguir esa ruta bifurcada hace un poco más conocido lo aparentemente conocido, abre a lo desconocido y hace confluir muchos aspectos que no siendo quizás exclusivamente literarios, en una acepción trivial de la palabra literario, ayudan a sostener todo ese edificio que llamamos literatura argentina.

Esa intención guía los presupuestos básicos de esa aventura emprendida hace ya algunos años y que se titula *Historia crítica de la literatura argentina*. Borges se burlaría de la pretensión que subyace en esa fórmula: él diría, con toda inconsecuencia pues alguna vez imaginó, con inigualable felicidad, que el catálogo de la biblioteca era tan voluminoso como la biblioteca misma, que la *Historia* (doce volúmenes proyectados, siete realizados) es más voluminosa que aquello que vale la pena historiar; debería también decir, para que su sarcasmo lo incluya, que lo que se ha escrito sobre su propia obra desborda ampliamente lo que él mismo escribió, cuantitativamente desde luego. Pero consideración tal no vale en este caso, como tal vez pudo aplicarse a la esforzada obra de Ricardo Rojas, porque si el hecho literario no es, como creo, un objeto redondo, cerrado en sí mismo y en su efecto, sino un misterioso llamado, cabe responder a su apelación y, se sabe, las respuestas nunca son suficientes. Si eso se entiende se entiende que un texto sea un puente que liga varios puntos y no uno solo: liga al productor con su medio, liga al texto con el lector, liga al producto con el contexto y mucho más todavía, las conexiones que somos capaces de hacer y las que podríamos llegar a hacer si nuestras mentes siguieran abriéndose a nuevos instrumentos, nuevos pensamientos, nuevas actitudes respecto de lo que son las producciones simbólicas de una sociedad. En eso consiste, me atrevo a sostenerlo, la invocación a la crítica que justifica esa empresa.

Desde luego, varios nombres y sus respectivas obras dan cuenta con elocuencia de momentos importantes de ese proceso; son culminaciones, momentos privilegiados, de alcance sinecdótico, pues parecen encarnar justamente lo que el cuerpo íntegro de la



---

literatura, como sistema diferenciado, tiene de particular y reconocible. Y porque de alguna manera están vinculados, como si se hubieran continuado o articulado en el orden del sentido o de lo que proponen para ese cuerpo o sistema, elijo los nombres de Leopoldo Lugones, Sarmiento y Borges, canónicos si se quiere, pero mucho más que esa limitación pues si de Sarmiento sale casi todo, Lugones marca un punto alto en lo que Sarmiento previó y Borges es como el producto último y trascendente de toda esa genética. Supongo que hay algo, mucho, después.

Lugones, como se sabe, empezó su impetuosa carrera, celebrado por su brío por Rubén Darío, cuando Sarmiento ya había muerto. De haber vivido habría podido ver en el poeta, casi de inmediato, algo así como la realización del ideal del escritor argentino tal como la había concebido como posibilidad o necesidad en el *Facundo*: un escritor posible para una literatura que, hacia 1845, no cargaba pero tampoco debía cargar con el peso de las retóricas europeas que eran el salvoconducto de cualquier empresa que se iniciara.

Esa imagen de escritor iba más allá del imaginario de una sociedad rudimentaria, encarnada en ese momento por el rosismo, y preanunciaba un futuro social luminoso respecto de cuya forma ya habían hablado y escrito Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez y Juan Bautista Alberdi en las célebres sesiones del Salón Literario. Y puesto que lo fundamental era ese país nuevo que debía constituirse sobre las ruinas del derrotado colonialismo español, era indispensable atribuirle a una literatura posible un papel básico, como que debía ser el camino de acceso a lo simbólico, fundamento de las nociones de nación que había que definir.

Entonces, para contribuir al tránsito de esa sociedad cuasi feudal, comparable con las asiáticas más primitivas, a una que ahora podemos llamar moderna, debía constituirse el escritor argentino para dar cuerpo a una literatura inicial pero que debía encarnar o representar o significar un orden real por el momento enigmático, tal como Sarmiento lo había enunciado sentenciosamente en aquel libro: “¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo!”.

De modo que si bien en la imagen del escritor necesario podía reconocerse la imagen que Sarmiento tenía de sí mismo, y de cuya fuerza da cuenta esa frase con la



---

que se abre el Facundo, ello no quita que se articulaba sobre dos líneas o movimientos que no podían sino ser complementarios: una atención a la lengua, incluso al lenguaje, y una sensibilidad a lo real-político. Es probable que Sarmiento haya logrado sintetizar ambas líneas: eso hace posible que podamos seguir leyendo *Facundo*, *Recuerdos de Provincia* y los *Viajes* con la fascinación que posee toda gran literatura, más allá de la proliferación de reparos que se le hacen por sus crueldades, así se dice, políticas; lo que importa ahora es que tal síntesis podía definir al escritor del porvenir, el que fundaría una literatura vinculada a un país prometido y padecido.

La línea de la lengua es bien clara: por una parte se trata de conocimiento de sus leyes, lo que se vincula con el papel que desempeña en la educación –uno de los aspectos más fuertes de la presencia histórica de Sarmiento-; también de la incidencia que la lengua, cierta lengua, tiene en el orden de un proyecto de nación, lo que hay que construir para liberarse de ataduras coloniales así como para poseer una lengua propia. De ahí sus ideas acerca de la oralidad como la fuente de la verdad del lenguaje, la voz es el alma de un pueblo, idea más bien romántica que lo llevó a proponer un olvido de la ortografía académica para sustituirla por una nueva, como lo que con menor fundamento sostuvo provocativamente García Márquez hace pocos años, sin recordar por cierto ese singular antecedente. Pero, además, y sobre todo, pensando en términos artísticos, se trataba de la lengua como materia maleable y trabajable, como lo propio de la identidad del escritor como tal. Este último aspecto no es de desdeñar, la literatura del mundo lo prueba día a día y lo probó para Sarmiento que, entre otras percepciones, advirtió la riqueza del lenguaje de José Martí, cuando éste hacía sus primeras armas. Debe haber apreciado igualmente muchos otros momentos de gran literatura.

En cuanto a la sensibilidad a lo real-político es más que evidente y guía, o debe guiar –pero no se concibe que pueda ser de otra manera- a un escritor “situado”, o sea, invirtiendo los términos, a un ciudadano preocupado y activo en defensa de los intereses y propósitos de una nación y que, por añadidura, es escritor, de modo tal que lo que escriba no puede sino expresar eso que casi cien años después se llamó “compromiso”, que en algunos casos es con una utopía positiva y en otros con el mantenimiento de un orden. Desde luego, Sarmiento debía haber pensado que si bien el “comprometido”, o sea quien actúa en la sociedad hasta a veces con el precio de su vida, es un sujeto de valor, justificado en su función y útil a los intereses de sus semejantes, eso no lo hace



---

por fuerza escritor aunque escriba. Tal vez no lo haya expresado en estos términos pero en la riqueza de su prosa y en su fecundidad está esta estimación y esta restricción.

En suma, escritor es aquél que, para Sarmiento, como quien sostiene el deseable edificio de una literatura futura, debe reunir armoniosamente las dos líneas o sea, dicho de otro modo, debe trabajar el idioma hasta la excelencia y debe asumir como propias causas que son de interés social o político o nacional, la materia de esa utopía. Pero esa armonía no se da en esta vertiente sino raras veces; por lo general predominan las disociaciones: una línea sofoca a la otra y suele imponerse a tal punto, en ocasiones, que necesita ratificar su dominación mediante la invocación a una teoría que explica la necesidad de que así sea. Cuando predomina totalmente la línea del lenguaje su emergente más radical es lo que se ha llamado “arte por el arte”; cuando es la otra estamos en presencia de las diferentes formas del “compromiso”. Sin embargo, hay pruebas de que esa armonía ha sido posible o por lo menos que ha habido un acuerdo entre ambas líneas de fuerza; es el caso del propio Sarmiento pero, más nítidamente, de José Martí y, para lo que viene en seguida, de Leopoldo Lugones aunque con otra evolución, de la utopía al orden.

¿Cómo registramos y apreciamos esa armonía? Supongo que hay varias maneras: seguramente, en primer lugar, por la grandeza y riqueza con que los contenidos sustentados son expuestos, caso Sarmiento, pero, también, en el orden de la significación que todo trabajo sobre y en el lenguaje puede promover, caso el esotérico Macedonio Fernández, cuya politicidad puede leerse en su extrema y rigurosa literariedad.

De este modo, me atrevería a decir, otra vez, que si Sarmiento no hubiera muerto cuando lo hizo habría podido celebrar en el primer Lugones tal armonía y, en consecuencia, podría haberse dicho que ya estábamos en una literatura que había imaginado como posible unas cuantas décadas antes. Pero también podría haber observado que la armonía entre las dos líneas se rompió y que la línea del compromiso con el orden termina por hacer de la línea de la lengua un lujoso espectro, una insignificancia. ¿Será eso lo que el joven y arrogante y ultraísta Borges rechazaba en Lugones?

Podría decirse que esta afirmación es arriesgada: los cuestionamientos a Lugones son tantos y tan decididos que la podrían desbaratar incluso en relación con su



---

primer momento, no digamos con los posteriores o, al menos, relativizar. Lo que no impide, por de pronto, reconocer algo, tal vez no demasiado, a saber que su figura es a la vez paradigmática y extremadamente conflictiva.

Es paradigmática, me parece, porque es como un gran ejemplo de la relación, dramática me atrevería a decir, que existe entre la percepción de la materialidad de la lengua, o sea lo artístico, y la vocación por el compromiso, o sea el deber para con lo real. En un principio, y es lo que Sarmiento no habría tenido más remedio que celebrar, la relación es armónica: el anarquismo juvenil justifica el tremendismo poético inicial de *Las montañas del oro*; cuando eso se calma tal vez gracias a la lección del maestro Rubén Darío y conduce la inspiración hacia zonas impregnadas del simbolismo finisecular, me refiero a los poemas perfectos de *Los crepúsculos del jardín*, se produce al mismo tiempo su paso al incipiente socialismo cuya emergencia se vincula con el fenómeno inmigratorio y las nuevas ideas que cunden en el mundo, y en ello también hay congruencia. Y si anarquismo y socialismo implicaban rebeldía y crítica y, en consecuencia marginalidad, la muy pronta aceptación, entusiasta y nada resignada del sistema, y su vehemente ingreso a sus estructuras como intelectual orgánico, se dan con una reconciliación con el liberalismo, lo que es una nueva pero diferente manifestación de su ética del compromiso, cuyos fastos y logros celebra hacia 1910 mediante poemas patrióticos, casi himnicos, de gran maestría pero en los que lo artístico se subordina a lo intencional ideológico y tiende a perderse así como se va perdiendo la vibración individual: la presunta, y seguramente inventada, grandiosidad del paisaje nacional, neutraliza los paisajes íntimos que con posterioridad a la poética modernista aún seguía cultivando. El poeta inspirado se repliega y sobre él nace el poeta celebratorio en el que, por añadidura, crece el erudito y el académico, en consonancia con una idea de país realizado según los parámetros de progreso imaginados por Sarmiento, e incluso realizados por él. Se diría, entonces, que el compromiso termina por ser con un orden en el que la preocupación por la lengua no pasa más por la poesía sino por una prosa que deriva desde la recuperación esencialista y mitologizante y épica del “Martín Fierro”, celebrada por los más prominentes dignatarios liberales, ya inclinados a una política dictada por el temor a la irrupción de las nuevas ideas sociales, hasta el complicado barroquismo de *La guerra gaucha*, verdadero ejercicio de pirotecnia metaforizante.



---

Pero ahí no termina todo; aquello sobre lo que crecía el socialismo, o sea la inmigración, es vivido poco después de haber sido propiciado por el liberalismo como grave peligro pero eso no significa que el liberalismo haya podido, o al menos es lo que piensa un Lugones ya totalmente canonizado, reducirlo o conjurarlo; el desorden que los nuevos tiempos y formas provocan, incluido el populismo yrigoyenista, le hace pensar, casi de manera salvacionista (¡la Patria en peligro!), que ese antiguo liberalismo es impotente para hacerlo y que ése para él verificable y escandaloso síntoma necesita de otra clase de remedios: el orden debe ser salvado y eso sólo lo pueden garantizar la espada, no la palabra. No otro sentido tiene su nuevo compromiso con el porvenir militar, única salida a la disolución que golpea las puertas de la Nación.

En esta separación entre compromiso, que es más radical, y lengua, el abismo crece, su camino a la perfección verbal continúa pero no conduce a la poesía sino al nacionalismo cultural, sostenido por un autoritarismo en el que deposita todas sus expectativas, es como si pensara que en ello reside la salvación, tanto del país como de su propia y personal necesidad de afirmación. Pero no hay puerto final para quien la fuerza del compromiso no se satisface nunca con el objeto que lo pone en movimiento: Lugones va todavía más allá y se enrola, de una manera u otra, quizás con amargura, en las nuevas corrientes de pensamiento autoritario, lo que comúnmente conocemos como fascismo: el arte de la lengua ha quedado lejos, ya no es más motivo de búsqueda o de indagación sino puro instrumento, el autoritarismo ha ocupado igualmente el espacio de la vibración verbal.

Dije que su figura fue paradigmática y conflictiva: creo que nadie podría ponerlo en duda sobre todo en el sentido de la evolución de su pensamiento que arrastra el de su poética; su historia intelectual comienza en el anarquismo, en coincidencia con una percepción poética de brillante ruptura que llega, desde la transparencia modernista de *Los crepúsculos del jardín*, casi al vanguardismo del *Lunario sentimental*, y termina en el cuasi fascismo ideológico y político vinculado a un proyecto poético tradicional y patriótico, *Los Romances del Río Seco*, la veneración de los duros, como la biografía del General Roca, y solemne, “La Grande Argentina”, y a una prosa recamada, se diría que barroca. Esa evolución, que traza un arco, se va produciendo por etapas, vinculadas todas por el devenir social y político del país. Aun a riesgo de semiotizar un drama



---

intelectual, diría que hay cuatro momentos decisivos en el transcurso de su existencia intelectual.

Al primero lo llamaría “destrucción”, al segundo “reforma”, al tercero “afirmación”, al cuarto “ordenamiento”. Estos términos dibujan un proceso: del anarquismo primario para el cual todo el sistema, y por todo entiendo “todo”, es nefasto y debe ser transformado, con su poesía gigantesca y catastrofista, a la idea socialista de una sociedad imperfecta que puede ser mejorada, con su poesía armoniosa y, como modelo de esa sociedad posible, a la idea liberal de una sociedad real, que es como es y cuyo valor debe ser destacado, con su poesía celebratoria, hasta la de una sociedad perdida, caótica y amenazante, que debe ser redimida y corregida por la fuerza, con su poesía tradicionalista y exaltada.

Un recorrido, en verdad, que en Lugones aparece como fatal y en cuyos intermedios va construyendo un monumento en el que, para seguir la línea sarmientina, la partida ha sido ganada por el compromiso y la lengua se ha plegado hasta convertirse en su servidora.

La bibliografía es abundante en ese sentido; hay que reconocer que Lugones no ha temido ofrecerse a los ataques, perfectamente justificados, de todo el pensamiento crítico argentino que, en este caso, como en otros, el de Sarmiento el primero, procede mediante escisiones: reconoce la gran escritura, a la que en realidad ignora, pero denuncia los aspectos perversos de su evolución política y, en consecuencia, sigue sosteniendo la curiosa teoría acerca de lo que es principal, lo político, y lo que es secundario o meramente instrumental, la literatura. Me gustaría señalar, de paso, una desembocadura armónica pero nefasta, en su hijo Leopoldo, biógrafo y hagiógrafo de su padre: pésimo escritor fue policía y, por añadidura, declaradamente fascista. Nada más perfecto, nada menos contradictorio, todo lo coherente que la vieja derecha reaccionaria reclama de quienes se animan a enunciar sus actos, los cuales, por cierto, no necesitan enunciación.

No es esta clase de coherencia la que se le pide, al menos desde mi perspectiva de análisis, a la literatura argentina. No sé tampoco si Sarmiento la aprobaría pues, me parece, un compromiso elevado debe estar acompañado por una propuesta igualmente elevada en el orden de la lengua y eso no siempre se da, lo que predomina es la disociación que, en el caso de Lugones, tiene un fuerte carácter dramático en su



---

manifestación final. Pero, es necesario decirlo, tal disociación puede registrarse, aunque el compromiso sea muy elevado, cuando la palabra literaria ha sido menoscabada e ignorada como un campo en el que también existe un combate; tal cosa ocurre en la literatura llamada panfletaria o, sin serlo tanto, en la que se pliega a los intereses directos de aparatos políticos o ideológicos. ¿En otros escritores o intelectuales argentinos se registra una problemática semejante?

Tal vez este esquema pueda ser empleado para entender la trayectoria de un José Hernández. Su *Martín Fierro*, considerado por muchos como el fundamento de una literatura legítima y propia, el ideal logrado del romanticismo, proclamaba, asumiendo un grave y bien fundado compromiso, que el poder estaba inicualemente arrinconando y exterminando a los gauchos, o sea al pueblo mismo; sin duda, ése es un momento de feliz armonía entre lengua, por creación de lenguaje, el nacional gauchesco, y compromiso, por más que, como ocurría en su momento con cualquier vocero del poder, tal compromiso positivo contrastaba con la declarada condena a los indios, exterminables a su vez, el desprecio a los negros y a los extranjeros y, pecado aun mayor, la asumida idea de la necesidad de adaptación del gaucho a un sistema que para los perseguidores de las esencias nacionales podía ser la desvirtuación de todas ellas. Y, sin embargo, el poema sigue actuando, los reproches que se le hacen son pálidos, y las críticas a la evolución política del autor no llegan al nivel de las que se le hacen a Lugones y aun a Borges, en quien también podría verse, y obstinadamente eso ocurre en la crítica contemporánea, un recorrido semejante.

Pero no hay tal: su idea de la lengua persiste, nunca es traicionada, su tendencia al compromiso es caprichosa. Desde sus comienzos lo asedió la idea no tal vez de una perfección, helada en Lugones, sino de una precisión en la que reside, me parece, toda escritura que no quiera ser instrumental; la precisión es sacrificadora, es la segunda instancia de un primer y espontáneo movimiento de la pluma, es un dardo apuntado a un blanco y que llega a él, sea en un poema, sea en un relato, sea en un juicio. El título de un libro de Michel Lafon, *Borges o la reescritura*, se dirige a ese lugar y reconoce en el gesto constante de la corrección la vigencia de un principio, no una simple manía.

En apariencia, su relación con lo que llamo el “compromiso”, obviamente cambiante, se inscribiría en la misma línea pero en realidad nunca tuvo el carácter reverencial, misional, revelador, que tuvo en los integrantes del linaje que me he



---

propuesto recuperar, Sarmiento y Lugones: si para el primero fue casi una mística y un destino y para el segundo un sistema de revelaciones, para Borges fue tan ocasional como puede haberlo sido para quien mirara distraídamente lo que lo rodeaba. En otras palabras, aunque correspondieran a su manera de pensar del momento y su manifestación no lo traicionara, todas sus tomas de posición tienen el aire de que nada habría cambiado si no las hubiera formulado; en Sarmiento y Lugones no es así: se percibe que para ellos las palabras políticas eran actos trascendentes mientras que para Borges lo eran las palabras poéticas y las demás accesorias.

Así, pudo escribir un olvidado poema de elogio a la Revolución Rusa, pudo apoyar explícitamente al Presidente Yrigoyen, plegarse –nunca abandonó ese compromiso- al antinazismo antes y después de la guerra, ser antiperonista, adherir al anacrónico conservadorismo –un caballero siempre está con las causas perdidas-, y por cierto al anticomunismo, aplaudir a los maléficos Pinochet y aun Videla, pero también apoyar sin retaceos a quienes denunciaron a la Junta Militar argentina por las desapariciones, asesinatos, secuestros y las restantes tropelías.

Cada uno de esos momentos pudo tener repercusiones puesto que Borges era Borges desde hacía mucho tiempo y nada que dijera o sostuviera caía en el vacío, pero no me atrevería a pensar que implicaban para él, subjetivamente, un compromiso profundo y funcional. Podía motivarlo el tedio o el deseo adolescente de la provocación para declarar en un sentido o en otro, no tanto o casi nada el convencimiento acerca del valor o la racionalidad de una causa a la que habría debido subordinar su poética; la idea de una armonía entre los dos órdenes podía serle indiferente o ajena.

Dicho de otro modo, si, como intelectuales, Sarmiento y Lugones creían o creerían que sus tomas de posición eran decisivas en los procesos políticos nacionales, hasta el punto de condicionar sus escrituras –Sarmiento Presidente, Lugones redactor de la proclama del golpe militar del 6 de septiembre de 1930- Borges las presentaba en primer lugar como cediendo a reclamos o a pedidos, a veces oportunistas, provenientes del exterior, por más que coincidieran con lo que él mismo debía pensar y que, por lo tanto, de no mediar esos reclamos o pedidos, las cosas podrían seguir su curso con independencia de lo que dijera; tampoco, por la ironía o el sarcasmo que nunca dejó de emplear, se podría pensar que manifestarse en cada uno de los momentos fuera esencial para él. Esa actitud tuvo consecuencias: para quienes coincidían con las posiciones



---

tomadas por Borges que él las reprodujera era una prueba de verdad; para quienes estaban en orillas opuestas cada intervención en ese sentido era escandalosa. En verdad, la misma recepción sólo que de diferente contenido.

No falta quien repudie ese modo de ser intelectual lo cual supone una idea de intelectual que excluye, quizás, una idea, más imprecisa, de escritor, aunque marcada por su propio rigor. Si Borges, visto como intelectual, pudo no responder a aquella idea, puede decirse, en cambio, que respondió a la de ser escritor, desde sus lejanos comienzos hasta el final de su existencia. Y ése, me parece, es su aspecto paradigmático o, al menos, la opción que propone y que marcaría uno de los caminos que ha seguido la literatura argentina, no tanto para constituirse como para consolidarse y sentir de sí misma que llegó a la madurez.

Pero las cosas no terminan ahí; para una literatura tan viva como la argentina esos fundamentos y esas opciones no son fatales ni obturan su devenir. Es probable que lo que sigue a Borges o lo que, coincidiendo en el tiempo con Borges, haya encontrado otros modos de seguir construyendo una literatura que no esté asediada por la angustia de una acción directa o por dramáticos dilemas de conciencia como los que pudieron llevar a Lugones a la desesperación y a Borges al cinismo. Una literatura que se siga preguntando por lo que es y lo que significa en una cultura que, como en el caso argentino, todavía no sabe qué hacer con ella, cómo admitir que desde ella la realidad resplandezca y la vida de una comunidad se ilumine.