

Intervenciones críticas¹

María Coira
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

La segunda mitad del siglo XX representa un punto de inflexión en el campo de la crítica literaria argentina. En este contexto, las publicaciones teórico-críticas de Noé Jitrik, Beatriz Sarlo y Josefina Ludmer se constituyen en referentes insoslayables. Este trabajo intenta el análisis de algunos de sus relevantes aportes.

Palabras clave

Crítica literaria - Literatura argentina - Siglo XX.

Summary

Critical Essay

The second half of the Twentieth Century intends to convey an inflexion in Argentine literary criticism. In this context, Noe Jitrik, Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer, for example, become -because of their works and papers, specially critical and theoretical- the most important references or authorities. This work aims at looking through them in the analysis of their significant and considerable value.

Key words

Critical Essays - Argentine Literature - 20th. Century.

Introducción

Esta comunicación se desprende de una investigación más amplia y de carácter grupal acerca del espacio, aportes y actores de la crítica literaria en Argentina.² En tal contexto, mi trabajo selecciona un corpus cuya publicación se da durante la segunda mitad del siglo XX. Esta selección, por una parte, responde a criterios arbitrarios o, mejor, a mapas de lectura e intereses críticos propios; por otra parte, tal corpus no deja de observar coincidencias con lo que puede ser considerada la producción canónica de ese periodo en Argentina. Así, se problematizan textos de David Viñas, Noé Jitrik, Oscar Masotta, Nicolás Rosa, Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo. En esta ocasión, dado el espacio disponible, nos aproximamos a aspectos que por el momento pensamos como zonas textuales de un espesor retórico singular, que hacen a la escritura crítica de N. Jitrik, B. Sarlo y J. Ludmer.

La búsqueda de la forma

Cuando recorremos las páginas de *Los grados de la escritura* (2000) de Noé Jitrik, experimentamos un efecto que me animo a llamar, de manera provisoria y en homenaje a Proust, de “tiempo recobrado”; es decir, sin que implique cierre ni conclusión de interrogantes ni problemáticas, reaparecen ciertas miradas, conceptos, formas de entrar en los textos, en fin, toda una genealogía de los modos de vivir la literatura que este escritor argentino ha sostenido en su ya vasta producción. Así, mediante el minucioso análisis del recitativo, Jitrik nos conduce hacia las diferencias entre la primera y la segunda parte de *Martín Fierro* y, desde esa zona, hacia los contextos socio-históricos de su producción.³ La resistencia que ofrece *El matadero* a la hora de definirlo como cuento o no: “empieza a ser cuento a partir de un determinado momento y previamente no lo es; es cuento en su totalidad pero no lo es en sus partes, si cabe la escisión”

(1997: 68), la tensión de diferentes lenguajes, por ser breve, son las aguas donde el crítico se zambulle para atrapar, desde la falta, la significación del famoso texto de Echeverría, significación que, en este caso, conduce ya no a correlación alguna entre ideología y literatura, sino, en cambio, al lugar del “tironeo” o contradicción entre ambas.⁴ El solipsismo, para *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández y la perifrástica de futuro, para *Cien años de soledad* de García Márquez, son otros ejemplos del modo de entrar en los textos que destacamos antes. Este recorrido, sin duda escaso, nos lleva a coincidir con las propias palabras de Jitrik cuando, al comienzo de *Los grados de la escritura* y refiriéndose a los primeros pasos de su preocupación por el “objeto escritura”, dice:

Como si me hubiera estado robando a mí mismo, en lo que empecé a pensar y escribir sobre ‘el objeto escritura’ comprobé, no sin cierto emocionado asombro, que desde hacía años lo había estado teniendo en cuenta, fragmentariamente, episódicamente, acaso desde el momento mismo en que la literatura me empezó a importar y me figuré que podía llegar a su secreto. (9-10)

Esta atención a la puntuación, al ritmo, a la retórica devenida en operación semiótica, a los modos de los comienzos y de los finales o cortes, a la repetición, la continuidad, los avances y demoras, convoca, para mí, una asociación que pide ser, ya misma, compartida. A propósito de escrituras y críticos, Jorge Monteleone recuerda una escena de la novela *Un caso acabado* de Graham Greene:

... el doctor Colin pasa los dedos sobre la piel de un niño, sano en apariencia. Querry lo acom-

pañá: no sabe medicina. También palpa la piel del niño. Al principio no advierte nada, pero luego nota que en ciertas zonas la piel parece espesarse con una nueva capa, más caliente que la piel circundante. Allí, explica el doctor, está la lepra. (109)

Asociación que ella sola se explica, por la potencia metafórica que implica, más allá (o no) de su aspecto mórbido, respecto de la mirada del crítico que se detiene allí donde nada parece suceder, entre los pliegues textuales donde encuentra las huellas de un previo, las dificultades de un comienzo, los avatares de un desarrollo, la compulsión o resistencia al corte, la lucha, en fin, qué motivaciones, intenciones, saberes, deseo y pérdida libran en la incesante búsqueda de su forma.⁵

“Proteiforme”, dice Nicolás Rosa (2001:24), N. Jitrik escribe poesía y novelas. Si nos preguntamos por tan prolifera escritura, un indicio, tal vez, lo brinde el mismo Jitrik, a propósito de otro escritor, Roberto Arlt:

Ahora bien, y en cuanto a Arlt, la depresión [...] debe haberse manifestado en todo comienzo de escritura, no ya porque tengamos confesiones de la dificultad sino viéndola en la perspectiva de la fidelidad/infidelidad a los géneros: es muy posible que, para eludir ese momento penoso, el escritor haya saltado y haya abandonado la novela para hacer teatro y una y otro para hacer artículos o lo que sea puesto que el comienzo, como dificultad, posee economías diversas, es menos grave en un caso que en otros. (2000: 67-68)

Una retórica de la interacción

Una insistencia por encontrar el lugar donde las interrelaciones e interacciones entre texto y contexto se tornan productivas, donde lo social “hace” literatura y la literatura moldea los imaginarios y la vida cotidiana de lectores y escritores puede leerse en la obra de Beatriz Sarlo. Desde los tempranos léxicos y antologías publicados en colaboración con Carlos Altamirano hasta sus lecturas sobre la cotidianidad porteña en los noventa, esa constancia en la focalización, ese interés en la literatura/sociedad pueden ser seguidos como una suerte de hilo de Ariadna.⁶ En este apartado, tomamos los textos referidos a las décadas de los veinte y los treinta argentinos.⁷

¿Qué motiva la escritura de estos libros? Revisar lo dicho en la revista *Martín Fierro* acerca de las novelas semanales; indagar un nutrido corpus narrativo de gran circulación como modo de abrir una brecha en la clásica oposición entre Boedo y Florida; afrontar el desafío de trabajar textos insuficientes para el mapa de la crítica literaria actual poniendo entre paréntesis la distancia que sedimenta el canon, como si del presente se tratara, y, además, atendiendo su programa narrativo, sin caer en un análisis solamente sociológico. La lectura de libros como los de Schörske o Berman que abren la posibilidad de entrar y salir de la literatura; la necesidad de retomar un aspecto de un trabajo anterior y desarrollarlo. En todos los casos, leer la literatura de modo cultural y la cultura desde la literatura está en el proyecto y en la textualidad de estos trabajos críticos.

Sarlo expone sus hipótesis, lo que va a trabajar y lo que cree que va a dejar total o parcialmente de lado y argumenta. Como en todo discurso argumentativo, hay pruebas, resultado

de investigación en archivos, fuentes, consulta bibliográfica, que se nos ofrece en introducciones, zonas narrativas en el cuerpo del trabajo o notas al pie. La *probatio*: transposición escrita que porta las huellas del trabajo en archivos, el fichaje de fuentes, la búsqueda en bibliotecas.⁸ Pero, lo que detiene nuestra mirada y llama a relectura interesada son las frases o párrafos donde se plasma el cruce del análisis formal con el ideológico, de manera ya no divisible; las zonas textuales, en fin, donde leemos la operación crítica, el aporte de una perspectiva que nos da algo diferente de lo que teníamos al principio.

Así, el lugar de enunciación y las estrategias de comienzo en Macedonio y Borges como operaciones complejas que fundan una literatura, una legitimidad, al tiempo que reordenan la tradición argentina.⁹ Así, la zona productiva donde se tensan literatura y vida, Sarlo la ve en la poesía de Norah Lange en la doble inscripción de las imágenes ultraísta: como procedimientos de vanguardistas al tiempo que posibilitan las estrategias de borramiento de la sexualidad; en el romanticismo de Alfonsina Storni, en cambio, los modos consagrados y hasta automatizados interaccionan con una puesta en escena del erotismo, que conjuga una cierta transgresión con la llegada a un público numeroso. La audacia de Victoria Ocampo, otro caso, en la elección del ensayo, género masculino, para la escritura de su primer texto, así como en su hacer de la lengua extranjera un lugar de producción escrituraria en vez del esperado rol de consumo femenino, lujoso y gratuito. La mezcla de folletín decimonónico con los saberes populares de la técnica y la divulgación (y hasta fabulación) científica, en el discurso arltiano.¹⁰ Como dije antes, al tropezar con estas rugosidades textuales, ya no podemos separar literatura, sociedad, otros materiales ni biografías; algo del orden de lo singular acontece: la presencia de un

artefacto devenido en mecanismo interpretativo, luego, un nuevo objeto de trabajo.¹¹

Ruptura y distancia

A grandes rasgos, podemos acordar que dos grandes mapas muestran su relieve en el territorio de lo que llamamos literatura: el de la mimesis, en sus diferentes aspectos, y ese otro, de linaje mallarmeano, que apuesta a la ruptura y a la experimentación con el lenguaje, lejos de temer ambigüedades, interferencias o decepciones de parte de sus posibles lectores. En este caso, colocamos en esta línea dos textos críticos que, paradójicamente o no, llevan nombres tan canónicos como “tratado” y “manual”.¹² La crítica de la crítica acuerda en los lúcidos aportes de Josefina Ludmer respecto de la relación literatura y política (o, más bien, literatura y Estado), en apretada síntesis, así como en la elección de ciertos procedimientos textuales como lugares privilegiados para el trabajo de esta relación.¹³ Sabido es, asimismo, que ya tome un género o una temática, J. Ludmer nos conducirá por un mapa que configure uno de los recorridos posibles de la literatura argentina toda. Nos detenemos, acá, en ciertas operaciones de escritura que nos llevan a la asociación explicitada en el primer párrafo de esta entrada. Collage, fragmentariedad, repeticiones, en forma literal o con pocas variantes, es decir, reescritura, a veces en forma de resúmenes que reponen lo tratado y actualizan el mapa a recorrer en la lectura.¹⁴ Ironía: “Les voy a presentar un personaje que muy rara vez se escapa al exterior. Se llama Juan Moreira y es el héroe de la violencia y de la justicia popular en Argentina” (1999: 227), suerte de dialogismo interno del discurso, entre un enunciado presente y otro ausente, uno de cuyos efectos es el del distanciamiento.¹⁵ Notas que descreen de toda sub-

ordinación deviniendo en un texto otro que puede ser leído de manera fragmentaria y autónoma; nos referimos a notas extensas, plenas de información, en casos con subtítulos y nuevas citas, que pueden ser consultadas como una suerte de estado de la cuestión o *thesaurus* sobre temas tales como el dandismo o el tango, por dar solo dos ejemplos, y que ya desde la tipografía (no están en letra de cuerpo menor) nos mueven a no verlas como jerárquicamente inferiores ni prescindir de su lectura.¹⁶ *Oratorio inornata*, su prosa de sintaxis lógica repone el otro sentido de *ornatus* que la etimología nos da: el de lo guerrido.¹⁷

Desde el hacer, Ludmer nos habla de una escritura crítica no subsidiaria de la literatura, es decir, de una escritura crítica que *es* literatura. Y de una apuesta a cierto modo de ponerla en escena; si más de una vez hemos leído una prosa realista a propósito de poéticas de ruptura, acá nos topamos con una escritura experimental que habla de la gauchesca o arma series de cuentos de delitos. Podemos preguntarnos qué pasa con procedimientos como el del collage y el montaje en un género académico y las nociones de verdad que supone, en tanto correspondencia o representación correcta del objeto de estudio abordado.¹⁸ En este punto, imposible olvidar la réplica de Barthes en ocasión de haber sido acusado por Picard de dadaísta. Consciente de que autores y críticos tienen que habérselas ambos con el mismo material, el lenguaje, Barthes postula un texto crítico como anamorfosis de su objeto, es decir, una analogía con perspectiva distorsionada.¹⁹ Dice Ludmer:

Movilidad y diversidad: en este ensayo no se trata con un solo tipo de objeto. Según las posiciones relativas de los objetos del género y de los sujetos de la crítica, surgen figuras diversas. Se trata de un efecto de perspectiva

cambiante, que depende de las líneas que trazan las posiciones en las fronteras. Se busca un tipo de línea o de perspectiva privilegiada: la que permitiría leer todo a la vez y donde el objeto parecería decirlo todo. O la que permita leer en los objetos del corpus del género lo que se quiera leer; en esos aleph se verían el género y la crítica como si estuvieran frente a frente y dibujaran algo así como un arco luminoso de 360°: la transparencia total que es el sueño de la crítica. Entonces la crítica dejaría de ser ella misma y el otro corpus y sus objetos dejarían de ser ellos. Se pondrían en crisis mutua. Llegar a la paradoja de la transparencia sería llegar a disolver simultáneamente el género (lo que se lee) y la crítica (la que lee). (1988, 14-15)

La historia sin fin

En la base de la diferenciación que Noé Jitrik hace entre retórica y semiosis o, mejor aún, significación, leemos una concepción del lenguaje humano, del hombre mismo y sus posibilidades de acceder a lo real. Esa concepción, que podemos rastrear en J. Lacan y también en M. Blanchot, con sus diferencias, entiende que los beneficios de acceder a un universo simbólico (las palabras), se pagan con una escisión sin retorno respecto de una realidad con la que no podremos estar más en contacto si no es mediante el lenguaje. Precisamente, esa imposibilidad de capturar cosas con palabras hace que la significación devenga inagotable. De ahí que toda lectura que pretenda clausurar las preguntas que el texto provoca, de una vez y para siempre, está condenada al fracaso, aun cuando presa de la ilusión el intérprete no tenga

conciencia de su falla. Dice Jitrik:

... la significación producida, puesto que no pueden salvarse las brechas que hay en el signo y entre signo y cosa, es siempre tentativa, en todo acto de lenguaje queda abierto un espacio-escena de la pérdida pero también de la validación del residuo. (2000: 47)

En este sentido, si la literatura es tal en tanto pregunta, como expresa M. Blanchot, es pregunta condenada a no ser contestada de manera definitiva y, por ende, a la errancia de insistir una y otra vez, se comprende que volvamos sobre los mismos textos, ya no años, también siglos. La obra es más plena cuanto más incompleta se nos aparezca: plenitud según el modo de la falta, es por eso que cuanto más se interpreta, pongamos por caso, una novela, más lecturas seguirá provocando. La crítica, también.

Notas

- ¹ . Una primera versión de este trabajo ha sido comunicada en el “III Congreso internacional de teoría y crítica literaria”, UNR, Rosario, agosto de 2002.
- ² . Grupo de investigación “Estudios de teoría literaria” radicado en el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas), Humanidades, UNMdP.
- ³ . Véase “El tema del canto en el *Martín Fierro* de José Hernández”, en Noé Jitrik (1997). Este artículo fue publicado antes en 1970. Citamos: “Como vemos, esta nueva figura del canto difiere de la que surge de la *Ida*. Podríamos decir, a manera de conclusión, y para unirla a la dibujada al final del análisis del tema del canto de la *Ida*, que esta figura representa la nueva situación socio-política de Hernández, su ‘comprensión’ del proceso político que se abre con el advenimiento de Nicolás Avellaneda al poder y, en general, su reconciliación con esa Buenos Aires que tantos problemas le ocasionó. No se trata de abundar en la significación histórico-psicológica de esta adaptación, sino de verificar la correlación que hay entre una determinada actitud frente a la realidad y el papel que se le atribuye al canto y, por su intermedio, al poema y, por su

intermedio, al mundo del que se nutre el poema. Los términos se revierten y se interpenetran y si mundos diferentes aparecen detrás de cantores diferentes, cantores diferentes toman forma a partir de mundos diferentes. Y estamos aquí en pleno nivel motivacional, que hemos descripto con alguna precisión aunque someramente en la primera parte de este trabajo: es el fondo histórico con el que el poeta tiene una relación intensísima y que se le impone como fuente de su creación.” (53-54). Al final del artículo, leemos: “[...] el simulacro abrió el proceso creativo y lo encadenó y, una vez puesto en marcha, pudo hacerse a un lado y desaparecer. Pero estuvo en su origen.” (63).

- 4 . Dice Jitrik: “Recapitemos: el mundo federal es la zona vilipendiada, el personaje unitario (y por lo tanto el mundo de donde proviene) es dignificado. Esto es nítido. Pero también hay un lenguaje para lo federal y otro para lo unitario. Esto quiere decir que el escritor se funde en cada momento, es decir, siempre, con el relato: su efectividad, su inteligencia, su sensibilidad, su totalidad, en suma, convergen y entregan una expresión. [...] ¿Y cómo es uno y cómo es el otro? El primero es riguroso, preciso, viviente, vigoroso, plástico; el segundo es desmayado, retórico, enfático y solemne. ¿Es que cada uno de los respectivos mundos es así? Habrá que suponer que así ha sido también para Echeverría pues, transcriptor fiel, no ha conseguido dar fuerza a lo que conceptualmente debía haberla tenido para él en tanto ideólogo bien definido: el mundo unitario, teóricamente, sin declinar de sus modos lingüísticos peculiares, debería haber sido exaltado en la expresión, en cambio, quien ha sido exaltado es el mundo federal. [...] Echeverría consiguió ser escritor, es decir, concretar un propósito artístico sobre un material proveniente de una realidad que políticamente odiaba; se frustró, en cambio, al dar forma a un material que políticamente estimaba.” (1997: 91-92). Aclaramos que este artículo, “Forma y significación en *El matadero* de Esteban Echeverría”, se publicó en 1970.
- 5 . Reponemos, otra vez, palabras de Jitrik: “Así, entonces, la escritura es una organización que resulta de una elaboración que exige de operaciones, por supuesto de selección y de ordenamiento de un ‘previo’, al que me he referido en trabajos anteriores, y al que, para conglomerar nociones, también podemos llamar ‘genotexto’. Lo que llamamos ‘crítica’ en sus diversas definiciones sería un tipo de lectura en el que se intenta saber no sólo cómo se ha operado en lo ‘previo’ y qué queda de ello en lo elaborado así como lo que hay de nuevo respecto de lo previo en lo elaborado.” (2000: 34).
- 6 . Nos referimos a Goldmann, Escarpit, Hauser y otros, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1977 y 1980). Consideramos que el libro *Literatura/Sociedad* que ambos autores publican en 1983, es resultado de una continuación y profundización de las problemáticas de los anteriores, donde los ejemplos brindados y casos señalados muestran la puesta en juego de los conceptos en relación con la literatura argentina. También, de los mismos autores, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Respecto de su lectura de lo cotidiano contemporáneo, véase Beatriz Sarlo (1994, 1996 y 2001). Señalamos que, en el campo de la crítica de la crítica, se ha visto un punto de inflexión en la producción de Beatriz Sarlo con la publicación de *Escenas de la*

vida posmoderna. Cf., por ejemplo, la intervención de María Celia Vázquez en las jornadas cuya publicación de ponencias y debates puede leerse en la revista *Tramas* (1998), V, 9.

- ⁷ . Véase Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. En adelante, IS. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. En adelante, MP. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. En adelante, IT.
- ⁸ . Vázquez ha llamado la atención acerca de la “mirada microscópica” con la que Sarlo indaga sus materiales, así como del “registro paciente y exhaustivo” y la “extrema prolijidad” que caracteriza ese aspecto de sus trabajos. Véase María Celia Vázquez (1998:47). Por su parte, Dalmaroni al analizar el sentido de la importación y rescate que Altamirano, Sarlo y en general el grupo de la revista *Punto de vista* hacen de Raymond Williams, se detiene también sobre ese trabajo de archivo al que hacemos referencia: “Para el teoricismo francés dominante o para los ‘discípulos aplicados de Althusser y su escuela’ (PV, IV, 11, p. 21), nos dicen Sarlo y Altamirano, los libros de Williams podían ser estigmatizados por empiristas. Ahora bien: ese empirismo posibilitaba (seguramente concurriendo con otras determinaciones ajenas a la operación Williams) un hábito metodológico que se iría haciendo característico de los ‘estudios culturales’ hacia mediados de los años ochenta, pero que Altamirano y Sarlo defendían y cultivaban desde fines de la década anterior, un hábito que la retórica taimada de Jorge Panesi suele designar como el de ‘desempolvar mamotreto’”. Véase Dalmaroni (38-39)
- ⁹ . Dice Sarlo: “En textos que se niegan a la representación, que vacían la biografía de autor convirtiéndola en historia de nada, que duplican y contradicen las fechas de nacimiento y desafían toda ilusión referencial, Macedonio, sin embargo, incluye este único dato seguro, casi un presupuesto [Soy argentino desde hace mucho tiempo] *Yo*, ese lugar de enunciación evanescente y abstracto, es argentino. Se asiste a un comienzo: el de la ficción antirrealista que, en Macedonio, es un vaciamiento de la ficción, *excepto* en la mención del origen” (MP, 44). Otra cita: “A la estrategia de *comienzo* que hace posible una literatura se superimprimen las estrategias de diferenciación nacional y lingüística. Estas operaciones son complicadas y se despliegan a través de diferentes modalidades de construcción de un lugar para una literatura que es nueva. Suponen una discusión dentro del campo intelectual, opiniones sobre el público y alternativas de escrituras diferenciadas.” (MP, 45).
- ¹⁰ . Cito: “[...] las ensoñaciones arltianas unen la fantasía reparadora del folletín decimonónico (riqueza, amor, gloria) con las figuraciones modernas de la técnica y las estrategias, también modernas, de una política extremista” (MP, 59).
- ¹¹ . En rigor, cuando el trabajo crítico es bueno siempre construye esta suerte de artefacto, parta de las variables que partiere. Dice Panesi: “[...] la operación crítica actúa como una encrucijada de relaciones, consiste en esas variadas relaciones, y su único contenido, su ‘resultado’, es medible por la modifica-

ción que produjo en las relaciones existentes, o por la propuesta de relaciones nuevas”, (10). Citamos ahora a Nicolás Rosa: “El problema de la descripción y de la cuantificación de los datos de un corpus propio de la crítica social se transforma en Sarlo, quizá ‘transformación maravillosa’, en pura cualidad. Dato importante de la crítica es la manifestación de ciertas categorías, en particular, ‘los saberes del pobre’, tácticas de subsistencia y de presencia en la imaginaria textual y tácticas de sobrevivencia en el plano de lo real” (1999:331).

- ¹² . Nos referimos a *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (en adelante, GG) y *El cuerpo del delito. Un manual* (en adelante, CD), de Josefina Ludmer.
- ¹³ . Afirma Dalmaroni (2001) que “Ludmer lee en la literatura argentina una relación directa, no mediada, entre Estado y literatura” y, más adelante, puntualiza: “[...] a diferencia de lo que sucede en otras corrientes políticas de la crítica literaria argentina actual [la revista Punto de vista y el Club de cultura socialista], el Estado es en el libro de Ludmer menos una categoría fundante de una teoría de la sociedad o de la política, que la noción central de una teoría de la violencia, que Ludmer recupera a través de Hannah Arendt en una serie en que Hobbes, Weber, Trostky y Benjamin razonan juntos las nociones de Estado, violencia y derecho (265-267). Por eso el objeto-cuento que el *Manual* declara como su preferido es el de los Moreira; por eso y porque salta todas las fronteras y las barre como pocos y a lo largo de una cadena que se prolonga durante un siglo” (227-228 y 244).
- ¹⁴ . Cuando hablamos de repetición no pensamos en que lo que se repite es lo mismo: la posición de una palabra, un párrafo, una cifra, no es neutra; por eso, asociamos esta retórica de la repetición al giro en la mirada que presupone dejar de focalizar las simetrías, la repetición estática, la vuelta isocrónica de elementos idénticos o semejantes para atender la aparición de desigualdades, los puntos de flexión por sobre la reproducción de homogeneidades, es decir, la repetición-ritmo, lo dinámico. Véase Deleuze (1988: 64-76). Otra asociación: la recurrencia, el volver a narrar, de Saer en *El limonero real*, como zona de resistencia textual respecto del cierre o sistematización definitiva.
- ¹⁵ . Este tono irónico tal vez pueda ser leído de manera más productiva si cruzamos las nociones de ironía con las de parodia. En GG, a propósito de los efectos de la operación paródica en el género gauchesco, Ludmer dice: “La actividad fundamental de la parodia es la ruptura o la ampliación de marcos y límites” (GG, 125).
- ¹⁶ . Fassi hace una comparación contrastiva entre los dos textos de Ludmer: “[...] el cambio de nombre y registro efectuado entre su libro sobre la gauchesca y este último: de ‘tratado’ a ‘manual’, de un nivel de lengua erudito, de una escritura ensayística compleja y casi enigmática, a un nivel de lengua accesible y a un registro con predominio narrativo” (398-399). Por mi parte, sin negar que el trabajo sobre la gauchesca enfatiza los procedimientos rupturistas mientras que en el de los cuentos de delitos son la ironía, la parodia y el tono narrativo humorístico los que sobresalen, he tendido a prestar atención más a las conti-

nuidades e intensificaciones; por ejemplo: las definiciones de sintaxis lógica y sentido rotundo, las reiteraciones, el trabajo con las notas donde se observa, por una parte una continuidad y, por la otra, una variación o evolución hacia su autonomización, etcétera.

- ¹⁷ . “[...] el verbo *ornare*, en latín, significa ‘guarnecer’, ‘revestir con armas’, ‘aprontar’ (un ejército, una flota): además de la idea de embellecimiento, el *ornatus* recoge también la característica de lo ‘aguerrido’” (Mortara Garavelli, 157).
- ¹⁸ . Dice Deleuze: “Consideremos las dos fórmulas: ‘sólo lo que se parece difiere’, ‘sólo las diferencias se parecen’. Se trata de dos lecturas del mundo en la medida en que una nos invita a pensar la diferencia a partir de una similitud o identidad previas, en tanto que la otra nos invita por el contrario a pensar la similitud e incluso la identidad como el producto de una disparidad de fondo. La primera define exactamente el mundo de las copias o de las representaciones; pone el mundo como icono. La segunda, contra la primera, define el mundo de los simulacros. Pone al propio mundo como fantasma.” (1989: 263).
- 21 . En este punto, seguimos a Ulmer. Cito textualmente: “Lo que está en juego en la controversia que rodea la escritura crítica contemporánea resulta más fácil de comprender cuando se sitúa en el contexto del modernismo y el posmodernismo en las artes. El problema es la ‘representación’, de manera específica, la representación del objeto de estudio en un contexto crítico. La crítica se transforma ahora de la misma manera que la literatura y las artes se transformaron mediante los movimientos de vanguardia en las primeras décadas de este siglo. La ruptura con la ‘mimesis’, con los valores y suposiciones del ‘realismo’, que revolucionó las artes modernistas, está ahora en movimiento (tardíamente) en la crítica, cuya principal consecuencia es, naturalmente, un cambio en la relación del texto crítico con su objeto, la literatura./ Yo argumentaría [...] que la ‘poscrítica’ (modernista-estructuralista) está constituida precisamente por la aplicación de los instrumentos del arte modernista a las representaciones críticas. Además, que el principal dispositivo adoptado por los críticos es la pareja compositiva collage/montaje” (125-163).

Bibliografía

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1977). *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: CEAL.
- _____ (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL.
- _____ (1983). *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Hachette.

- (1997) [1983]. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Blanchot, Maurice (1993 [1981]) *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Dalmaroni, Miguel (1998). “La moda y la ‘trampa del sentido común’. Sobre la operación Raymond Williams en *Punto de Vista*”. En Vázquez, María celia y Giordano, Alberto (comp.).
- (2001). “Estado y cultura, Estado y literatura (En torno de *El cuerpo del delito. Un manual* de Josefina Ludmer”. En Vázquez, María Celia y Pastormerlo, Sergio (comp.).
- Deleuze, Gilles (1989) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- (1988) *Diferencia y repetición*. Barcelona: Júcar.
- Fassi, María Lidia (2001). “Una noticia política: la publicación de *El cuerpo del delito. Un manual* de Josefina Ludmer. En Vázquez, María Celia y Pastormerlo, Sergio (comp.).
- Giordano, Alberto; Vázquez, María Celia (compiladores) (1998) *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Jitrik, Noé (2000) *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial.
- (1997) *Suspender toda certeza. Antología crítica (1959-1976) Estudios sobre Cambaceres, José Hernández, Echeverría, Macedonio Fernández, García Márquez, Roa Bastos, Donoso, Cortázar y otros*. Buenos Aires: Biblos.
- Lausberg, Henry (1969) *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- Ludmer, Josefina (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- (1988) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Monteleone, Jorge (2001). «Crítica y autobiografía», en Porrúa, Ana (comp.). *La escritura y los críticos*. Mar del Plata: UNMDP.
- Mortara Garavelli, Bice (1988) *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Panesi, Jorge (1998). “Las operaciones de la crítica: el largo aliento”. En Vázquez, María Celia y Giordano, Alberto (comp.).

- Rosa, Nicolás (1999) “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria”, Nicolás Rosa (editor) *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 321-347.
- (2001). “Crítica de la razón crítica”, en Vázquez, María Celia y Pastormerlo, Sergio (comp.).
- Sarlo, Beatriz (1985) *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)* Buenos Aires: Catálogos.
- (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1992) *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- (1996). *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel.
- (2001). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ulmer, Gregory L. (1985) “El objeto de la poscrítica”, Hal Foster y otros *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 125-163.
- Vázquez, María Celia (1998). “Beatriz Sarlo: una crítica moderna”. En *Las operaciones de la crítica*. Vázquez, María Celia y Giordano, Alberto (comp.). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Vázquez, María Celia; Pastormerlo, Sergio (compiladores) (2001) *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba.