

**La *Historia crítica de la literatura argentina* (12 volúmenes, 1999-2017)
que dirigió Noé Jitrik llena nuevos casilleros
y altera algunas certidumbres del canon**

Eduardo Romamo (Dir. ILARR)

Estos 12 volúmenes significan un esfuerzo que supera todas las tentativas anteriores en el mismo sentido, incluida la reciente *Historia de la literatura argentina siglo XX* que dirigió David Viñas hasta su muerte y que está en curso de ser completada. Al menos en cuanto proyecto colectivo con un director general que elegía a los coordinadores de cada volumen y éstos, a su vez, a los encargados de cada artículo.

No voy a intentar, ni mucho menos, una consideración general de ese proyecto porque no leí todos los volúmenes, su enorme y complejo contenido, por lo cual seleccioné una línea de lectura que no pasa por el centro del canon, sino por lo que suele llamarse “literaturas marginales”, para mí un rótulo deficiente, prefiero hablar de textos cuya escritura híbrida articula al lenguaje literario con otros: gráfico, sonoro, audiovisual, etc.

Un fenómeno que crece en importancia a lo largo del siglo XX y que es responsable de la radical transformación que sufre el criterio con el cual historiar o periodizar la literatura nacional durante el último medio siglo. Sin duda la perspectiva académica de la literatura como ente autónomo, desligado de lo sociocultural, y clausurado por géneros, fallece con la edición de *la Historia de la literatura argentina* editada por Peuser a fines de la década de 1950,

Lo que más se le puede agradecer es el V tomo, en que Augusto Raúl Cortazar revisa los posibles antecedentes, que él llama folklóricos, de la producción literaria provinciana según la alternancia folklore literario/literatura folklórica. Es cierto que lo hace con la categoría de “proyección”, cuando debió usar exactamente otra, contraria, regida por la manera en que los escritores que escribían fuera de la capital-centro reconfiguraban materiales de procedencia anónima para otorgarles dimensión artística o al menos una nueva dimensión artística propia.

La primera edición de *Capítulo, Historia de la Literatura Argentina*, del CEAL (1969-1972) en cuanto al formato, la ampliación del público, la manera de circular y ser leída, marca un corte drástico. Sin embargo, el verdadero cambio radical sobrevendría con la

redición muy ampliada, que prácticamente duplicaba los fascículos anteriores, de 1980-1981.

En el anteúltimo volumen de esta *Historia crítica*, Oscar Steimberg rastrea ese cambio:

En los años sesenta, la reivindicación de los ‘géneros menores’ –la historieta, las series de acción, el afiche, la ilustración periodística y publicitaria– sale de los nichos de refinamiento o marginalidad crítica –ciertos espacios de búsqueda intelectual, de difusión selectiva o de experimentación artística– donde alentaba desde las décadas anteriores. Como efecto de la atención proyectada sobre las imágenes de la ciudad mediática por la estética del pop y del camp, que veían en la publicidad y en la historieta una nueva materia artística a trabajar desde la creación plástica (...) y también (...) la focalización de la narrativa mediática de todo tipo pasó a ocupar escenarios editoriales y mediáticos de imprevista magnitud (Steimberg, “La nueva historia de historietas, una fundación narrativa XI;533).

Es cierto y es incompleto, porque lo piensa preferentemente desde la ampliación de las artes visuales. Por eso sus menciones bibliográficas son más Walter Benjamin, Rudolf Arnheim, John Cage o Christian Metz, aunque no falten Roman Jakobson y Leo Spitzer o la relación de Borges con el policial y de Puig con la filmografía norteamericana.

Vuelvo a la edición de *Capítulo*, como anticipé, porque da cuenta del surgimiento de los luego llamados “estudios culturales” en la Argentina a lo largo de la década del 70 y por lo menos hasta marzo de 1976. Se encuentran allí frecuentes y múltiples ejemplos de dos reconocimientos anteriormente ausentes en los historiadores de las letras argentinas: un concepto de literatura menos estrecho y limitado, que no contemplaba las diferencias y las tensiones entre arte verbal oral y arte verbal escrito o lo hacía de manera unilateral, como señalé a propósito de Cortázar, y que tampoco reconocía, hasta ese momento, la participación de la escritura literaria en fenómenos más complejos y que, no casualmente, eran los preferidos por la mayoría de la población. Me refiero a los artículos, guiones y libretos articulados con otros lenguajes en el periodismo, el cine, la historieta, la radiotelefonía y televisión, etc.

Boris Spivacow demostró una gran ductilidad, desde una formación profesional que no era la nuestra, para advertir ese cambio y podría mostrar que existe en todas las colecciones que editó destinadas al quisco, pero para lo que hoy nos convoca privilegio la citada reedición, así como los 8 fascículos de la serie “Las literaturas marginales”, dentro de *Capítulo de la Literatura Universal*: el folletín y la novela popular; la narrativa policial;

literatura y cine; la canción popular; literatura, crónica y periodismo; de la historieta a la fotonovela; la literatura infantil; la ficción científica.

También en el lapso 1971-1973, *Transformaciones* fue un título advertencia, porque su temática cubría en esos años la ausencia de una carrera de comunicación, tal como la estábamos planeando en Filosofía y Letras, durante 1973, con Aníbal Ford, Jorge, Rivera, Héctor Schmukler, Heriberto Muraro y algunos más, pero quedamos muy pronto fuera del ámbito universitario y ese proyecto se frustró.

Tal vez eso nos permitió aventurarnos por problemáticas que el discurso académico de la época no se animaba a examinar: Muraro inauguró *Transformaciones* con “El poder de los medios de comunicación de masas” y en esa colección aparecieron fascículos sobre publicidad (Fogwil y Steimberg), periodismo y opinión pública (Vilar), el cine: industria e ideología (Ríos y Hönig), la historieta (Steimberg), Teleteatro, radioteatro y fotonovela (Samoilovich), Televisión y sociedad (Luaces), etc.

Revisar el último volumen de *la Historia Crítica, Una literatura en aflicción*, coordinado por Jorge Monteleone, da cuenta de que aquella innovación tiene hoy excelente descendencia. No sólo están considerados allí los últimos tiempos de la narrativa, la poesía y el ensayo argentinos, sino también, en la sección “Imágenes, voces, cuerpos”, la producción escénica por Federico Rosenzvaig, el cine por David Ouviaña, la historieta por Judith Gociol y la canción por Facundo Ruiz, precedidas por “Poesía y pensamiento”, un interesante aporte de Raúl Antelo sobre las posibilidades y variedades de la palabra poética oral/escrita.

Destaco, entre otros hallazgos de esos artículos, las reflexiones de Rosenzvaig acerca de “Biodrama y teatralidad”, en torno a los experimentos de Vivi Tellas; a que Ouviaña hace surgir al “nuevo cine argentino” en la década del 80 de un cineasta, Martín Rejtman, que es también escritor y filma sus propios relatos, lo cual abre desde ahí un interrogante acerca de los campos que puede atravesar el discurso narrativo en determinado momento:

incluso cuando escribe un guión original (Los guantes mágicos) o se apropia de un texto ajeno (Silvia Prieto) persiste esa sintonía entre un estilo literario y un estilo visual: minimalismo, austeridad, despojamiento de cualquier adorno, cierta perplejidad en los diálogos, un grupo de personajes sin cualidades y con una actitud pasmada frente a los desafíos de la experiencia. Cada generación de cineastas elige su literatura y la lee a su manera (Rozensvaig, 12, 2019 : 788)

Gociol, por su parte, inicia su análisis de las varias vidas que tuvo la historieta en nuestra cultura con estas preguntas que también presuponen las concomitancias, por no decir contaminaciones, entre historieta y literatura:

¿Cómo se fija el acta de defunción de un tipo de relato? ¿Cuándo no reúne un piso mínimo de lectores? ¿Cuándo no importa innovaciones artísticas? ¿Cuándo su producción es puertas adentro? ¿Cuándo no es ya sostenido por una industria? ¿Cuándo no logra hacer mella ni en lo subjetivo ni en lo social? (Gociol, 12, 2019: 809)

En “Voces de la música popular”, Ruiz parte de decir “Antes de que la literatura pudiera dar fe, los quipus de América y la memoria del mundo, preservó la voz de los hombres” (Ruiz, 12, 2019: 845) y poco después agrega “la canción se vuelve testimonio de un a relación de conciencia ente la voz y el cuerpo en la cual el cantante viene a ser (...) la encarnadura actual de un sujeto original o la expresión (cultural, ancestral) de su singularidad y, al mismo tiempo, la canción se establece como archivo de la relación entre cuerpo y testimonio...” (Ibid., 848). Luego desarrolla algunas consideraciones interesantes sobre el cóctel de ritmos ensayado en 1983 por Alejandro del Prado y en 1985 por Los Twist, así como sobre el valor relativo de las letras en el efecto total de la canción, para arribar a la siguiente conclusión: “ni Shakespeare pensaba en la edición de sus obras teatrales ni Charly García en la crítica literaria de sus letras” (Ibid., 855), “pues la voz no conserva ni comunica: pone en contacto, abriendo zonas de interferencia” (Ibid., 859). Respalda posiciones del *Manifiesto del Nuevo Cancionero* (1963) en que Armando Tejada Gómez cuestiona sin excepciones a la música comercial, lo cual, por supuesto, daría para una fructífera discusión.

Al cerrar su participación, Gociol formula el deseo de que sobrevenga en el género “un nuevo encuentro entre la producción nacional y los seguidores de viñetas, más cerca de los tiempos dorados” (Ibid., 841). ¿Da la colección respuesta a quien no sepa cuáles fueron los “tiempos dorados”? Una pregunta que provoca otras respecto de si las relaciones literatura/periodismo-cine-espectáculo-radiotelefonía-televisión ya habían aparecido anteriormente y de qué manera o son todavía una deuda pendiente de las historias literarias argentinas...

En el tomo 10, que inició la colección, “Poéticas de la voz” (García Helder) parte para su consideración de los poetas llamados del 60, de un certero juicio de César Fernández

Moreno en el sentido de que hay dos tradiciones poéticas nacionales: la que se origina en Luis de Tejeda y “acaba (o deseamos que acabe) en Leopoldo Lugones” –ya sabemos que esto no sucedió– y otra natural, conversada, que nace con B. Hidalgo (¿quién más conversador que un peluquero?), alcanza su “altísima cumbre” en *Martín Fierro* y continúa con los de Boedo, el Borges de sus versos conversados y la música popular” (García Helder, 10, 1999: 213).

Jorge Dubatti se encarga del teatro crítico de ese mismo momento; María Eugenia Mudrovcic analiza con solvencia los antecedentes y la novedad de la propuesta periodística de *Primera Plana*, generadora de otros semanarios similares; Carlos Dámaso Martínez da cuenta de una renovación artística del cine argentino encabezada por Torre Nilsson, aunque necesite para eso desconocer la producción anterior: al segmento 1940-60 pertenecen, por ejemplo *La guerra gaucha* y las excelentes películas de Artistas Argentinos Asociados.

Tal vez el volumen 7, coordinado por Celina Manzoni, sea tan interesante como este último (12) respecto de lo que vengo rastreando: Oscar Traversa estudia la revista *Martín Fierro* como periódico en una útil comparación con la coetánea *Inicial*; Silvia Sáitta se ocupa de “Nuevo periodismo y literatura argentina”; De Rosso de la narrativa policial y David Ouviaña del cine en el lapso 1920-1940.

El capítulo de Víctor Pesce, que reescribe un artículo anterior, rastrea los primeros pastiches de Nalé Roxlo en *Crítica*, titulados significativamente “Algo por alguien...” en una suerte de borramiento de propiedad para los textos y autorías. Nalé se atreve con modelos discursivos muy diversos (tesis doctorales, discursos escolares, radionovelas exitosas); reescribe la historia de Marcelino, el famoso niño de una estrofa popularizada, a la manera de Dickens o de Christian Andersen. Finalmente, imita el estilo joyceano de “El puzzle de la vida” (*Crítica*, 26/02/1937). Es una pena que no se asomara a algunas incursiones posteriores del mismo escritor, aunque ello excedía la propuesta de su artículo, por ejemplo durante el primer año de la revista *Rico Tipo*, cuyo público suponemos menos amplio y más selectivo respecto del periodismo literario que leían. ¿Abundaban entre ellos los lectores de E. Heine, Jules Lafforgue, Octave Mirbaud, Rudyard Kipling, etc.? ¿Y entonces qué era lo que buscaban o encontraban en sus páginas deformadoras, caricaturescas?

En ese mismo volumen, el término “márgenes” está usado con precisión para hablar de autores situables en los límites del sistema o canon, como Lascano Tegui, Baron Biza o

Filloy; hay un testimonio de Manuel Antín sobre literatura-cine y viceversa y un Apéndice en donde Saítta organiza un Catálogo comentado de revistas 1904-1938.

En el tomo 5, tanto Monteleone como Roberto Selles, entretienen el surgimiento de la poesía urbana con las notas del tango o la improvisación payadoresca; la producción escénica es abordada por tres artículos, de Pablo Rocca, Osvaldo Pelletieri y Eva Goluscio.

El 6 incluye varios artículos sobre teatro, dos sobre literatura y periodismo (el de Roberto Retamoso que se ocupa de Arlt en la diario *El Mundo*, aunque ignora su iniciación en la revista *Don Goyo*) y el dedicado a las revistas de izquierda durante las décadas del 20 y del 30. En este último, Eisejúan y Giordano concluyen que entonces “desaparece el correlato cultural y estético de una de las máximas expresiones que había alcanzado en nuestro país el compromiso de los intelectuales con las ideas políticas maximalistas” (Eisejúan/Giordano, 6, 2002: 413). No coincido, ese tipo de intelectuales formaron parte de la Unión Democrática en 1946.

Los tomos 8 y 9 quedan fuera de mi consideración. Aquel porque está enteramente dedicado a Macedonio Fernández, lo cual, en una colección que no dedicó otro igual a Borges, implica un desacato al centro del canon. El otro, coordinado por Sylvia Saítta, debió lidiar con muchas figuras relevantes (Borges y el grupo de la revista *Sur*, Marechal, Sábato, Cortázar), dedicarle sólo 150 páginas a la poesía y el ensayo, cubrir, también por elección, las 500 páginas principales sólo con la producción narrativa.

En el primer tomo, “Una patria literaria” (coord. Cristina Iglesias/ Loreley el Jaber), Martín Rodríguez estudió los orígenes del teatro nacional entre 1783 y 1852 con interesantes observaciones acerca de las diferencias entre una línea intelectual (detrás del Siripo, piezas de Mitre, Cuenca, Mármol, Alberdi) y otro popular (*El amor de la estanciera*), además de detenerse en la menos conocida *El entierro de Urquiza*.

Ese tomo, dedicado a la literatura colonial, incluye una revisión del discurso periodístico (Hernán Pas/Elena Altuna) que opone el indoamericanismo romántico de Monteagudo o Moreno al seudoclassicismo de *El Argos de Buenos Aires*, *La Abeja Argentina* y *El Censor*. Pablo Ansolabehere reconstruye certeramente el papel de la voz de uno o más gauchos y que le habla a sus congéneres a propósito de Bartolomé Hidalgo y Claudia Román analiza el ímpetu panfletario del cura Castañeda en *El año veinte*.

Los tomos dedicados al siglo XIX, por supuesto, dan cuenta del ascenso del escritor periodista bajo el sugestivo título *La lucha de los lenguajes* (dir. Julio Schwrtzman). Ahí, ya en el trabajo inicial, Nicolás Lucero establece cómo hacia 1830 unitarios y federales (Luis

Pérez de un lado; Gualberto Godoy e Hilario Ascasubi, de otro) simularon que gauchos iletrados se animaban a ser gaceteros para combatir a sus adversarios. Los excelentes artículos de Elida Lois, Julio Schwartzman y Raúl Dorra analizan diversos aspectos de las tensiones de oralidad y escritura en el caso de los poemas hernandianos.

No pude reunirme en bibliotecas de la Facultad de Filosofía y Letras ni en librerías con el volumen coordinado por Alejandra Laera, por lo cual pido disculpas. El tomo dedicado enteramente a Domingo F. Sarmiento considera, por supuesto, sus tareas periodísticas permanentes. Sabemos que Alberdi, al polemizar, enjuició esa condición que para él “implicaba superficialidad, movilidad de posturas y una escritura poco meditada” (Martínez Gramuglia/Inés de Mendonca/ Martín Servelli, 2012: 259), responsable de que faltara “un libro dogmático” en su bibliografía. Y por eso lo etiquetó como un ‘gaucho malo’ de la prensa facciosa.

El propio Sarmiento disculpó sus incorrecciones porque debía dar respuestas con urgencia y los autores del capítulo apelan a una explicación más genérica: “El folletín, como forma mixta de literatura y diarismo, permite la existencia simultánea de ambos proyectos, la tarea del publicista también puede ser leída, entonces, como una de las modalidades de lo literario” (Ibid., 261). Luego siguen su infatigable trayectoria periodística desde *El Zonda* (1939) hasta *El Censor* (1885).

En fin, este recorte que propuse arroja para mí dos resultados: un enorme avance de esta colección respecto de las historias literarias anteriores, una ampliación de lo que se iniciara con *Transformaciones* y los *Capítulos* del CEAL, así como la certidumbre de que tal vez un más exhaustivo despliegue de las conexiones de la literatura con otros discursos verbales artísticos, de la oralidad o de los medios, merezca ya un tratamiento específico y autónomo que espera respuesta.